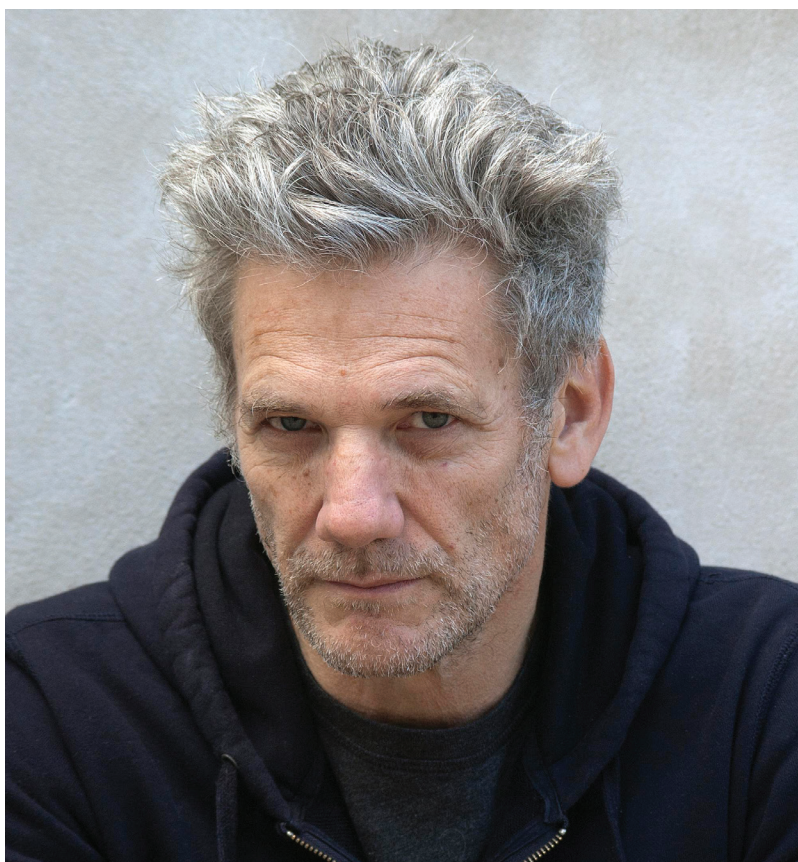


Last but not least

273



Alan Pauls¹

No hacía falta que Ricardo Piglia publicara *El último lector* para comprender hasta qué punto esa figura-límite, la figura del “último”, atraviesa de parte a parte toda su obra y la tiñe de una épica singular, hecha a la vez de melancolía y de encarnizamiento. Pero ya que estamos se podría empezar por ahí, por ese libro, y en particular por su estrella, su héroe total, ese lector del que se dice que es el último, verdadero mohicano de las letras que se niega a morir, se aferra con uñas y dientes a su mohicanidad – la compulsión de leer – y la reivindica practicándola a toda costa, con una obstinación suicida, ahí mismo donde todo, absolutamente todo, le es hostil y la vuelve impensable, suntuosa, incluso risible. El último lector, como sabemos, es el Che Guevara.

¹ Escritor.

Es el hombre que en plena era de la acción – una era de la que es el protagonista principal, si no lisa y llanamente, por lo menos en América Latina, el fundador, y el teórico supremo, y el propagandista más enfático –, en plena campaña militar, en medio de marchas penosas, de refriegas, de cercos, da un paso al costado, saca un libro y se pone a leer. Guevara es un gran lector, alguien que lee todo el tiempo, pero sólo se convierte en el último lector cuando lee en una coyuntura en la que ya no hay condiciones para leer, cuando leer no sólo no satisface sino que contraría las exigencias del presente, cuando el “tempo”, los protocolos, el ensimismamiento, incluso la postura física de abismarse en un libro suenan escandalosos y extemporáneos, como una provocación o un derroche. Guevara es el último lector cuando su fervor de lectópata consigue neutralizar y hasta invierte la clásica amenaza de interrupción que pesa desde siempre sobre la lectura, un karma que Piglia ya había detectado a fines de los años ‘60 en un ensayo legendario sobre Arlt y *El juguete rabioso*. El goce de leer deja de ser el blanco, el objeto de deseo de la interrupción. Es él, ahora, el que se pone a interrumpir. Es el goce de leer el que distrae de la acción, el que la difiere y la pone en suspenso. (En eso, en esa capacidad de inyectar suspenso, leer es parecido a pensar, y sobre todo a pensar *mientras* se narra, un procedimiento de interferencia que Piglia pone en marcha en *Nombre falso* y refina en *Respiración artificial*, y por el que ha sido criticado a menudo, culpable, al parecer, de atentar contra la fluidez “natural” que definiría la esencia de todo relato. Es cómico, por no decir patético, que sea la dimensión más hitchcockiano-brechtiana de su método – discontinuar la acción mediante intercepciones reflexivas – la que haya inspirado esa clase de imputaciones.)

Salvando las distancias de escala mítica, envergadura histórica y reverberación pop que las separan del Che Guevara, todas las figuras de últimos que deambulan por el mundo de Piglia responden de algún modo a la tipología instituida por el último lector. El detective como “último intelectual”, Borges como el “último escritor del siglo XIX”, Tardewski como último avatar del europeo trasplantado en Argentina, el último narrador oral, el último oyente... Difícil dar un paso por Piglia sin tropezar con estos emisarios de una patria y una ética que agonizan, gente pasada de moda, “últimos sobrevivientes”, como se lee en *Respiración artificial*, “de una estirpe en disolución”.

No es evidente que primero aparezca el personaje y después la condición de último. Quizá ser último no sea una cualidad, no se deje confundir con un estado – dramático pero contingente – del que el personaje siempre podría escapar, que podría olvidar o reemplazar por otro... Más bien parece ser al revés. En Piglia, la “ultimidad” es la condición de posibilidad del personaje. Aun sus héroes más opacos, más neutros, aparentemente más ajenos a esos laboratorios de intensidades donde proliferan delirios, conspiraciones, utopías, aun ellos, con sus abrigos gastados, su aire torvo, sus cuerpos pálidos, su manera como adormilada de abrirse paso en el mundo, aun gestos cristalizados como el de doblar en cuatro un billete de 50 y deslizárselo a un conserje venal para acceder a una habitación prohibida – aun ellos y todo lo que hacen y los distingue suenan siempre a resabio, eco, resto de una experiencia extinguida o en vías de extinción. (A menudo el género, policial negro, ciencia-ficción, novela utópica, funciona en Piglia como “último género”, menos como un código que como el recuerdo, el “aura” de un código, reserva extenuada de la que apenas nos llegan algunos reflejos fantasmales, como vaciados.)

Pero la figura del último tiene al mismo tiempo una propiedad imbatible, que la arranca de la melancolía y la convierte en una especie de pura potencia. Porque el último siempre es doble, anfibio, ambivalente. Es cierto que eso que encarna – una cultura, un “ethos”, una forma de vida que van hacia el archivo – lo encarna siempre con una plenitud casi militante, y que en ese sentido funciona de algún modo como un paroxismo de identidad. La figura del último es condensación pura, cristalización, dos efectos de colmo a los que la poética de Piglia es particularmente sensible. Pero esa plenitud, en rigor, Piglia la sorprende siempre en crisis, en situación de inestabilidad, cuando está fuera de lugar, injertada en un contexto desconocido que acaso no la acepte, que quizá ni siquiera la reconozca, pero con la que no puede no superponerse, coexistir y entrar en fricción. El último está siempre en el borde, en esa zona liminar, un poco monstruosa, donde lo viejo todavía no ha muerto – como decía Gramsci – y lo nuevo no ha terminado de nacer. Guevara es el hombre de acción por excelencia, dice Piglia en *El último lector*, pero “a la vez está en la vieja tradición” y “la relación que mantiene con la lectura lo acompaña toda su vida”.

De ahí, también, el parentesco perturbador que hay entre la figura del último y la del traidor, otro gran habitué del mundo Piglia. El traidor, es decir: el que parece incluido en un mundo, un mundo que dice representar, al que dice adherir, y de golpe, con una palabra, o un acto, o una palabra que suena y es eficaz como un acto, hace pasar de un lado a otro algo que no debería pasar, o pega el salto y se alista de lleno en el mundo enemigo. En Piglia, el último y el traidor son a veces la misma figura. Según una dinámica que no deja de ser pedagógica, ambos aseguran un pasaje, una transmisión, un legado: papeles, documentos secretos, fetiches personales que encierran la clave de una vida... Lo que está en juego es siempre algo que queda, un resto acorralado por un dilema fatídico: conservarse y consumirse o cambiar de mano y sobrevivir.

Todo lo que en Piglia, en su ficción y en su crítica, aparece orbitando alrededor de la herencia, la sucesión, el encargo, incluso la misión – toda esa dimensión póstuma y testamentaria del sentido se articula alrededor de la figura del último: desde Steven Stevensen, último residente en el departamento del puerto donde recalca el narrador de “Encuentro en St. Nazaire”, hasta los dos héroes de *Respiración artificial*, Maggi el historiador, que, puesto entre la espada y la pared, elige a su sobrino Renzi para dejar en sus manos el legado que de otro modo se llevaría a la tumba. Y a veces no hacen falta siquiera documentos, ni botín, ni secretos. Cuántas veces el último es “él mismo” el legado. Él, su cuerpo, su nombre, su palabra, es lo que sobrevive, lo que cruza el umbral de una época y pasa a la siguiente. Él, o más bien ella. Es el caso de las “locas” de Piglia, esas últimas mujeres que, a diferencia de los últimos hombres, no tienen nada que legar que no sea ellas mismas: mujeres-monólogo, mujeres-voz, mujeres-delirio que funcionan en bloque, en las que ya no es posible distinguir lo que tienen para legar de lo que son. Alucinadas, psicóticas, videntes, las locas de Piglia se dan un lujo radical, el lujo del anacronismo, y hacen suyo el famoso grito de guerra de Pound: “¡Todas las eras son contemporáneas!”.

Porque ¿de dónde vienen esas poseídas, esas últimas criaturas sobre la tierra portadoras de verdad? ¿Del pasado o del futuro? En realidad, las locas de Piglia ponen en escena la naturaleza aporética de la condición última. Último es lo que acaba de pasar, lo que pasó

recién, quizás en un antes inmediato, pero esa avanzada del pasado, por intrépida que sea, siempre está signada por la desaparición, condenada quizás a esa arquitectura del anacronismo por excelencia que es el museo (La otra, desde luego, es la biblioteca). Último, en todo caso, es lo que no volverá a pasar. Pero último es también lo más adelantado, lo que corre por delante, lo que nos aventaja, lo que ve más allá que nosotros, como cuando se dice “el último grito de la moda”. Último es ese punto límite donde pasado y futuro se vuelven indiscernibles y retaguardia y vanguardia se confabulan para desestabilizar el tiempo. El último, ¿no es siempre un poco el primero? ¿No acecha un Robinson Crusoe en todo último mohicano? En manos de Piglia, Joyce, que escribió en las primeras décadas del siglo XX, es el gran cerebro literario del siglo XXI hipertextual, hiperlinqueado, pero al mismo tiempo el *Finnegans Wake* es el libro primero, la sagrada escritura primitiva de la sociedad que Piglia inventa en “La isla”, uno de los relatos cautivos de *La ciudad ausente*.

277

Gracias al último, paradigma del sobreviviente, un poco de pasado se inoculara en el presente en el que desembarca, y un poco de presente se inoculara en el pasado del que es el enviado. El último, digámoslo de una vez, es un portador de anacronismo. Su misión – y él, como la banda de *Misión imposible*, siempre decide aceptarla – es hacer visible, dramatizar la disparidad radical que afecta a la consistencia del tiempo, poner al desnudo las fibras heterogéneas y un poco dementes de que está compuesto eso que llamamos presente, pasado, futuro. Su misión, sobre todo, es reimplantar en el corazón de la historia, en su lógica unívoca, su melodía causal, algo tan aberrante como un “contratiempo”. Me pregunto si no es esta pasión del anacronismo la que de algún modo entrelaza en Piglia – hasta el punto de fundirlos en una de esas máquinas polimorfás que tanto le gustaban a Arlt – el trabajo de la ficción, el de la crítica y también, “last but not least”, algo que en la obra de Piglia no se interroga tanto como se debería: el trabajo del historiador. Y me pregunto si las tres B mayúsculas que planean sobre la práctica de Piglia – la B de Borges, la de Brecht, la de Walter Benjamin – no se encolumnan también de algún modo tras la consigna: ¡Anacronía ya!, la misma que se escucha entre líneas, por ejemplo, cuando *Respiración artificial* pregunta: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”

Si la pasión del anacronismo es borgiana, brechtiana, benjaminiana, es simplemente porque es el avatar temporal de otra pasión, la del “montaje”: “El arte”, como escribe Benjamin, “de citar sin comillas”, de modo que el decir de otro se inmiscuya en el propio, se roce o choque con él, sobreviva en él como la vieja energía de la lectura sobrevive entre las balas en la sierra. Y si toda la fuerza del anacronismo se encarna en Piglia en la figura del último, es porque el último es el operador y a la vez el teatro de una especie de montaje histórico de atracciones, acontecimiento discrónico en el que al menos dos paños temporales entran en contacto y se sacan chispas para poner al desnudo la discontinuidad que está en el corazón de la historia.

Nudos como la tradición, la contemporaneidad o las condiciones de posibilidad de la ficción, que la obra de Piglia no deja de convocar, no se entienden del todo, o corren el riesgo de sucumbir a una cierta literalidad, si no se las lee a la luz de la operación anacrónica, según esa lógica a contrapelo – o esa lógica “del” contrapelo, habría que decir – en la que las filiaciones se declinan de tíos a sobrinos tanto como de sobrinos a tíos, el pasado sólo se articula cuando le da sentido el presente y las ficciones nunca son contemporáneas de hecho, de por sí, por la mera fatalidad de caer en un momento dado, sino que “se vuelven” contemporáneas *après coup*, cuando las posee el fantasma de la historia o un golpe de azar, memoria involuntaria sin sujeto, las reúne de pronto en un acople aberrante. Así, por “un error de clasificación en el fichero de una biblioteca”, por ejemplo, Hippias pasa a ser contemporáneo de Hitler, del que lo separan siglos, y esa contemporaneidad a contrapelo activa otra, cronológicamente más razonable, la de Hitler y Kafka, que sin embargo permanecía dormida. Así, Kafka recién tiene la impresión de haber vivido cuando relee los hechos de su vida tal como los escribió en su diario, y es Witold Gombrowicz, un pseudo conde polaco exiliado en Buenos Aires en los años ‘40 y ‘50, el reactivo completamente extemporáneo que hace existir y permite que descubramos a Macedonio Fernández, escritor argentino de los ‘20 y los ‘30. Le debemos al anacronismo ese rodeo alucinado por el siglo XIX en el que se funda la relación de contemporaneidad única, extraordinaria, que una novela como *Respiración artificial* inventa con el presente aterrador en el que fue

escrita. Pero quizá le debemos más, mucho más. En un momento de la novela, Renzi escribe: “Redacto estas interminables páginas para vos, my uncle Marcel, que venís de tan lejos, desde un lugar tan antiguo, desde una época tan remota de mi vida que tu reaparición ha sido, en estos meses, el triunfo más puro de la ficción que yo puedo exhibir (por no decir el único)”. Le debemos, quizá, la posibilidad misma de que algo llamado ficción exista, que es como decir que le debemos todo.