

# La práctica literaria entre la pérdida y la restauración<sup>1</sup>

280



**Adriana Rodríguez Pérsico<sup>2</sup>**

Universidad de Buenos Aires  
CONICET, Buenos Aires, Argentina

El archivo es exceso de sentido, en el lugar mismo en que quien lo lee siente la belleza, estupor y una especie de sacudida afectiva. Ese lugar es secreto, diferente en cada uno, pero en todos los itinerarios surgen encuentros que facilitan el acceso a ese lugar y sobre todo a su expresión.  
Arlette Farge

<sup>1</sup> Publicado en CORRAL, Rose (editora). *Entre ficción y reflexión*. Juan José Saer y Ricardo Piglia. México: El Colegio de México, 2007, pp. 137-148).

<sup>2</sup> Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires.

Alguna vez, Ricardo Piglia dijo que escribir es una experiencia pasional y por lo tanto, comparte la estructura de la vida<sup>3</sup>. Leamos la obra y encontraremos una subjetividad. En *Respiración artificial*, el epígrafe de T.S. Eliot, “We had the experience but missed the meaning / and approach to the meaning restores the experience”, señala los vínculos que mantienen sentido y experiencia en la práctica literaria (PIGLIA, 1980).

Esos verbos, “perder” y “restaurar”, condensan una poética. A partir del análisis de *El último lector*, quisiera rastrear una concepción de la escritura como actividad que restituye lo que se ha perdido.

En otra entrevista de 1989, Piglia declara que en la época en que trabajaba sobre la forma de *Respiración artificial* pensaba en la idea de archivo; el personaje de Ossorio, una inversión de Sarmiento, nació de la necesidad de hallar una fuente histórica que sirviera de base para construir el archivo (PIGLIA, 1990, p. 191). La actitud trasluce una imagen poderosa de escritor. Como dice Derrida escribir es un acto de memoria o archivación: “El primer archivero instituye el archivo como debe ser, es decir, no sólo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica” (DERRIDA, 1997, p. 63). Las respuestas a las preguntas que plantea el archivero configuran la trama de sentidos que denominamos historia.

El archivo se erige en testigo de vidas y acontecimientos; conserva miles de huellas diseminadas que crean la ilusión de que, si desplegamos el archivo, tendremos acceso a un pedazo de la realidad histórica. Aunque amante del archivo, Piglia atenta contra esa ilusión cuando enfatiza la relación distanciada que el escritor y el crítico tienen con la verdad. Más allá de cualquier eco foucaultiano, las consideraciones sobre la novela pueden ampliarse; quiero decir que, en su práctica, el escritor mantiene y desarrolla esa noción de la literatura como archivo. La afirmación implica el afán de consolidar una memoria

---

3 En una entrevista de Mónica López Ocón en 1984, dice: “Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida. No son muy diferentes la vida y la literatura” (PIGLIA, 1990, p. 24). En otro momento, sostiene: “El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica” (PIGLIA, 1990, p. 18).

en la medida en que opera con la convicción de que la escritura logra derrotar a la muerte. La ley del archivo invoca la memoria, como *anámnesis*, *mnéme* o *hypómnema*, sostiene Derrida (*Ibidem*, p. 31) que aproxima el archivo a la noción de memoria voluntaria y reproductiva: “El archivo es hipomnémico” (p. 19). La pulsión de muerte amenaza al archivo; el filósofo francés la homologa con el mal de archivo mientras hace de la pulsión de conservación sinónimo del deseo de archivo:

Como la pulsión de muerte es también, según las palabras más destacadas del propio Freud, una pulsión de agresión y de destrucción (*Destruktion*), ella no sólo empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como *mnéme* o *anámnesis*, sino que manda asimismo la borradura radical, la erradicación en verdad de lo que jamás se reduce a la *mnéme* o a la *anámnesis*, a saber, el archivo, la consignación, el dispositivo documental o monumental como *hypómnema*, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum. (DERRIDA, 1997, p. 19)

El gusto del archivo corresponde a una visión utópica de la literatura que ejerce la certeza de que ése es el modo posible de atrapar una totalidad, de imaginar un espacio autosuficiente donde los sentidos se articulan en densidad. En ella, la lógica de la réplica y la representación adquiere una función relevante al tiempo que el juego dialéctico entre pérdida y restauración hace zafar de todo matiz nostálgico. Nada más alejado de los tonos melancólicos que el universo de Piglia. La escritura esquiva la melancolía porque no se aferra a un original supuestamente más rico<sup>4</sup>. La literatura maneja dobles o sustitutos que no compensan pero constituyen, no obstante, las verdades a alcanzar o los objetos deseados. Las réplicas y los dobles, sin el aspecto siniestro que veía Freud, abren la esperanza de la restitución, o mejor, devuelve los objetos a la vida. Podría decirse que la práctica literaria realiza el trabajo de duelo.

---

4 En su ensayo “Duelo y melancolía”, Freud compara ambos procesos psíquicos que se originan en la pérdida del objeto amado. Las características son similares: “la cesación del interés por el mundo exterior – en cuanto no recuerda a la persona fallecida –, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso – lo que equivaldría a sustituir al desaparecido – y el apartamiento de toda función no realizada con la memoria del ser querido” (1075). El trabajo de duelo consiste en que una vez que el sujeto comprueba que el objeto amado está irremediamente perdido, debe retirar la libido de los vínculos que lo ligaban al objeto. El melancólico, en cambio, como no puede identificar la causa de la tristeza, queda en estado de inhibición.

Los bellos sueños son alimentos esenciales para la vida. La historia de la literatura está plagada de libros que alaban sociedades felices y justas o se conducen por un orden presente opresivo. *El último lector* señala algunos libros clásicos que componen distopías. En esos mundos crueles queda, sin embargo, un lector que resulta subversivo para el régimen, un rebelde que persevera en el supremo acto de resistencia. Otros mundos perdidos:

“Siempre hay una isla donde sobrevive algún lector, como si la sociedad no existiera. Un territorio devastado en el que alguien reconstruye el mundo perdido a partir de la lectura de un libro. Mejor sería decir: la creencia en lo que está escrito en un libro permite sostener y reconstruir lo real que se ha perdido”. (PIGLIA, 2005, p. 152)

*Robison Crusoe* es el ejemplo. El empecinamiento del sujeto plasma en una réplica lo que existe en un mundo lejano.

283

Bloch afirma que la utopía hace la crítica de lo presente; yo agregaría, del presente (BLOCH, 1993, p. 12). La función asignada pone en primer plano el carácter político del género. Una utopía arma un doble que se recorta sobre el mundo real; constituye su opuesto y como tal, colma una carencia. La utopía es una réplica invertida. Como la literatura, aporta un suplemento, un plus de sentido que se sobreimprime a la historia. Piglia considera a la literatura una utopía privada, el reino de la libertad. Y si de elecciones se trata, el escritor prefiere las utopías lingüísticas. Prueba de ello es la que diseña en *La ciudad ausente*: en la isla del Tigre la confluencia de lenguas hace posible lo imposible: la heterogeneidad resuelve las paradojas y establece de manera efímera los sentidos. Las autorreferencias se multiplican. Lo que aparece en la novela como relato, toma en *El último lector* la forma de una teoría sobre el universo joyceano en torno a las imágenes harto elocuentes del agua que fluye: “[...] todos emprendemos siempre una navegación preliminar por el delta del río Joyce y encontramos, en alguna de las islas perdidas, un Robinson que entretiene sus ocios y combate su soledad leyendo un libro escrito en todas las lenguas como si fuera el último” (PIGLIA, 2005, p. 188).

La réplica remite a varios problemas teóricos y estéticos, la similitud, las relaciones entre el original y las reproducciones pero también a una concepción de la escritura que, como palabra dialógica,

evoca otras palabras y provoca el cuestionamiento<sup>5</sup>. “La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica”, comenta el narrador en el “Prólogo” a *El último lector*. Con la habitual mezcla entre ficción y ensayo, el prólogo presenta la estructura de un cuento; el narrador busca una casa ubicada en el barrio porteño de Flores donde hay una réplica de la ciudad de Buenos Aires montada por un fotógrafo extranjero llamado Russell, que aclara: “No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia.” (*Ibidem*, p. 11). Lejos de ser una copia exacta de la realidad, la totalidad depende de la memoria selectiva del sujeto. Russell crea una ciudad borrosa, tal como se le aparece en el recuerdo. Las relaciones entre las palabras y las cosas, entre los signos y los referentes se tornan explícitas: “Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar” (p. 12).

El narrador encuentra el aleph, no en un sótano del barrio de Constitución sino en un altillo de esa casa de Flores. En ese lugar, se inscriben las ruinas circulares y el hospital donde está internada la mujer delirante de *La ciudad ausente* (tal vez la Ana de *Pubis angelical*, de Puig). Cuando, después de caminar por Rivadavia, el narrador toma el tren, su imagen se confunde con la de Erdosain. A modo de homenaje, una revelación borgiana cierra el texto: “Entonces comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño” (*Ibidem*, p. 17). Las alusiones intertextuales traducen la voluntad de incluirse en una tradición peculiar integrando el campo literario con numerosos libros ajenos y también con los propios. Es el material que elaboran estos ensayos donde el escritor analiza a los admirados, cita y se autocita, corrige, amplía y reformula hipótesis. Piglia cumple el papel de heredero al pie de la letra porque, como dice Derrida, lejos de someterse a los mandatos de la tradición, el heredero se apropia del

---

5 La proliferación de réplicas organiza, por ejemplo, *La ciudad ausente* con su máquina de fabricar relatos. Allí, Russo - el ingeniero que ayuda a Macedonio a armar la máquina y que colecciona autómatas - le explica a Junior: “Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha solo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos [...]” (PIGLIA, 1992, p. 147). En la condicional, se perciben los límites del lenguaje.

legado para reactivarlo por medio de un trabajo de transformación. Para conservarse fiel a las tradiciones, hay que ser infiel a ellas, haciendo el doble gesto paradójico de confirmar lo que nos es dado y de poner en movimiento la responsabilidad que supone toda elección.

La pérdida es condición de posibilidad de la escritura. El siguiente pasaje presenta analogías – que configuran un núcleo productor de las reflexiones – entre la ciudad miniaturizada y el libro por venir, es decir, los ensayos que componen *El último lector*: “La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” (*Ibidem*, p. 13).

El diálogo con Borges refulge en pequeños y múltiples destellos. En “El Zahir”, acosado por la imagen de ese ente proteico, el personaje Borges recorre infinidad de libros para dar con su enfermedad. En uno, encuentra la clave en el momento en que la prosa revela: “*Zahir*, en árabe, quiere decir notorio, visible” (BORGES, 1974, p. 593). Un objeto trivial impone su presencia al punto de convertirse en obsesión. En el relato, el Zahir – que ha asumido infinidad de formas – es una moneda de poco valor. Piglia traza otra analogía entre la ciudad y una vieja moneda griega, que resume un modelo económico y una cultura antiguos. La moneda tiene, además, valor en sí misma; es, un “objeto precioso”, un “objeto extraviado” de transacción. El narrador entrega un viejo *dracma*, no se sabe si verdadero o falso, a Russell quien lo fotografía – se queda con la réplica – lo devuelve a su dueño. La moneda es como la literatura: llega del pasado, su autenticidad es incierta, circula, cotiza en baja en el mercado.

La pregunta por el lector resuena en un lugar abigarrado de signos en el que el sujeto procura orientarse. Hay lectores perdidos en el espacio caótico de las bibliotecas. El extravío se torna senda obligada para emprender una lectura fructífera o practicar una escritura que vaya a contrapelo de modas y convenciones. Por los caminos del azar y la arbitrariedad, los buenos lectores siguen el flujo de líneas, citas, o libros dispares. Porque no hay duda de que Piglia cataloga a los lectores en buenos y malos aunque ello no guarde relación con un gusto más o menos elemental o sofisticado. Así, perderse supone una

actitud deliberada que culmina con el alcance de un conocimiento que permite torcer interpretaciones rígidas y abre a otros modos de leer: “Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles” (CORRAL, 2007, p. 28).

“Los rastros de Tlön” se llama un apartado que bien podría ser el subtítulo de *El último lector*. Sabemos que en el comienzo del relato, Borges cuenta la extraña anécdota compartida con su amigo Bioy cuando éste recuerda un artículo donde se describe la tierra de Uqbar; en vano revisan distintas ediciones; el ensayo existe en un único ejemplar falso de una enciclopedia. Piglia atribuye esa falta a un robo; alguien ha sustraído esas páginas. Pero no se trata de un misterio sino de un secreto: “Una página –un libro- no está, la carta ha sido robada, el sentido vacila y, en esa vacilación, emerge lo fantástico” (*Ibidem*, p. 27).

286

Si se narra para hacer sentido, “para hacer visibles las conexiones, los gestos, los lugares, la disposición de los cuerpos” (*Ibidem*, p. 53), el género epistolar se adecua a tal fin. En este punto, resulta inevitable pensar en la primera parte de *Respiración artificial* en la que las cartas ligan las historias en torno a dos coyunturas violentas de la Argentina. *El último lector* ratifica el interés por el género; los procedimientos de los que se vale Kafka – “poner en relación los acontecimientos”, “acarrear lo que está en otro lado”, “establecer el enlace entre los fragmentos invisibles” – descubren el fin de la escritura al materializar las relaciones borradas por el fárrago de la vida.

En “Tlön” hay un texto perdido, en *El último lector* se alude a otros textos extraviados como las cartas de la amada de Kafka, Felice Bauer. Y si Piglia considera el mundo de Tlön como un *hrönir* borgiano, “la ilusión de un universo creado por la lectura y que depende de ella”, una especie de bovarismo invertido, construye la figura de la lectora a partir de las cartas de Kafka. La pérdida de la letra propia acarrea como consecuencia una subjetividad diseñada por la letra del otro. La lectora obediente y la copista, que replica textos configuran aspectos diferentes de la “mujer-máquina de copiar” que tiene otros emergentes en los ejemplos de Sofía Tolstoi o Vera Nabokov.

“Una mujer en la posición-Bartleby” dice Piglia (*Ibidem*, p. 74). Recordemos que en la nouvelle de Melville, el obstinado “I would prefer not to” – que recibe el jefe por respuesta a cada pedido – encierra una negación radical que coloca al personaje al margen de todo intercambio social<sup>6</sup>. Con pinceladas humorísticas, *El último lector* examina en clave erótica la figura del escribiente al entender el enunciado como un chiste freudiano. Si culturalmente lo femenino ha sido marcado con la pasividad, la interpretación retuerce el lugar común indicando los actos de rebelión de las copistas y feminizando al personaje de Melville: “La atracción de esa figura en la literatura tiene mucho que ver con la ambigüedad. Bartleby: fantasía masculina del lector que se niega. La lectora perfecta. La figura masculina, neutra y asexuada, pero llena de deseo (sexualizada y ambigua) del copista fantasmal” (p. 75).

El ensayista extrae de las cartas de Kafka un poema chino que hilvana las líneas argumentativas. Allí, la mujer interrumpe la tarea quitándole la lámpara al hombre que ha pasado la noche en vela, escribiendo. Es el lado oscuro de la lectora sumisa y deseante. Entonces, el hombre halla el lugar ideal para escribir: una cueva que defiende de un Bartleby femenino atemorizante.

La pasión por la lectura es tan irrefrenable que hasta provee modelos de muerte. Piglia se detiene en un momento de los *Pasajes de la guerra revolucionaria* donde Ernesto Guevara rememora una experiencia límite. Herido, después del desembarco del “Gramma”, y creyendo que va a morir, evoca el cuento de Jack London *Hacer un fuego*; la narración ofrece reglas de dignidad ante lo fatal. De esta escena y apartándose de las hipótesis de Benjamín sobre el narrador, extrae la conclusión de que el lector de ficciones procura patrones de conducta para imitar: “No es un sujeto real que ha vivido y que le cuenta a otro directamente su experiencia, es la lectura la que modela y transmite la experiencia, en soledad. Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida” (*Ibidem*, p. 105). En la figura de Guevara,

<sup>6</sup> Dice Deleuze: “Bartleby es el hombre sin referencias, sin posesiones, sin bienes, sin cualidades, sin particularidades: es demasiado liso para que quepa colgarle alguna particularidad. Sin pasado ni futuro, es instantáneo. I PREFER NOT es la fórmula química o alquímica de Bartleby, pero puede leerse en el anverso, I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como el complemento imprescindible”. (DELEUZE, 1996, p. 106).

el placer de la lectura – percibido de manera vergonzosa – permanece como resto de un período clausurado, que provoca tensiones con la acción que se le exige al guerrillero. La actividad de leer pertenece al mundo infantil, al espacio burgués y protector de la familia. Son escenas de pérdidas y recuperaciones. La escritura y la lectura rellenan la zanja que han cavado los años transcurridos.

Al modo formalista, el capítulo “Cómo está hecho el *Ulises*” extrema el análisis microscópico para enunciar una poética de la composición que encuentra la piedra de toque en la palabra perdida o sobreentendida. El sobreentendido emite guiños de inclusión entablando complicidades con un interlocutor que comparte códigos y referencias. El salto explicatorio, sobre el que funciona, indica a las claras la pertenencia a la misma cultura. Haciendo alarde de una sutileza extraordinaria, el ensayo plantea, en este punto, problemas de construcción del texto literario. Con perspectiva materialista, Piglia explica en términos económicos los fenómenos estéticos. Las argumentaciones aseveran el carácter utilitario de la literatura:

“Se trata de un uso práctico de la literatura, una lectura técnica que tiende a desarmar los libros, a ver los detalles, los rastros de su hechura. Y que se interroga además sobre la utilidades y el valor de los textos. ‘Cómo está hecho un libro’ y ‘cuánto cuesta’ son las preguntas fundamentales. ‘¿Cuánto vale un libro?’ es el correlato de la pregunta sobre su uso. La tensión entre el uso y el valor está siempre presente”. (*Ibidem*, p. 167)<sup>7</sup>

Dije que la pérdida acompaña a la restauración. ¿Cuál es la posición del sujeto restaurador? ¿Quiénes son capaces de leer o escribir lo que se ha extraviado? Los que están aislados, los marginales o los que quedan fuera de las normas de sociabilidad. Los últimos lectores adoptan el perfil del perdedor, del *loser*. Hay una galería de ellos en el texto, o mejor, el último lector es un sujeto excéntrico, que el mercado ignora; inútil para el sistema capitalista porque su producción no genera plusvalía. Russell, una especie de científico loco que pasa meses encerrado en su casa reconstruyendo la réplica de la ciudad, el coronel

7 En un pasaje de “Homenaje a Roberto Arlt” el narrador reproduce unas notas atribuidas al escritor en las que se cuenta un episodio de la revolución rusa incluido en la Autobiografía de Trotski: los obreros usaban los jarrones de Sevres como orinales ante el escándalo de Gorki. El “comentador Arlt” agrega: “(...) la belleza vale sólo cuando uno puede contestar ¿para qué sirve? ¿cómo se puede usar? ¿quién la puede usar? No hay belleza universal” (PIGLIA, 1975, p. 117).

Baigorria, que vive entre los ranqueles, las lectoras “Bartleby”, Dupin excluido del circuito económico, Marlowe, un detective en decadencia, Guevara, el guerrillero que se aparta de la sociedad y menosprecia el dinero<sup>8</sup>. Quizás la figura más emblemática corresponda a Robinson, “el héroe del ascetismo protestante, que reproduce la economía capitalista en un aislamiento perfecto, es antes que nada un lector solitario” (*Ibidem*, p. 155). Los recorridos que emprenden estos lectores por los textos ajenos dejan huellas que podrían dar nacimiento a una historia literaria alternativa. El gesto optimista apuesta a un puñado de figuras que, por esa condición de perdedores, consiguen salvar el archivo. Hay en estos personajes una ética que cultivan a ultranza: no conceden, no negocian. Una definición de heroísmo.

La memoria preserva la realidad, sostiene Borges en *Tlön...*: “Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” (BORGES, 1974, p. 440). Si el olvido decreta la extinción del mundo, el ser más insignificante ampara la existencia. Piglia opina que esa función compete radicalmente a los lectores.

---

8 El ensayo coloca al personaje en el contexto primero, antes de que la figura del Che se convirtiera en espectáculo y su imagen y su palabra generaran un mercado inagotable. Si hay un personaje que ha producido plusvalía a nivel mundial, ése es Ernesto Guevara, devenido en mito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; BLOCH, Ernst. "Something's missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor Adorno on the Contradictions of Utopian Longing". BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993, pp 1-17.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

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

DELEUZE, Gilles. "Bartleby o la fórmula". *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 98-127.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

\_\_\_\_\_; ROUDINESCO, Elisabeth. *¿Y mañana qué...?*. Buenos Aires: FCE, 2003.

FREUD, Sigmund. "La aflicción y la melancolía". *Obras completas*, Vol. I, 1075-1082.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

\_\_\_\_\_. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/Universidad Nacional del Litoral, 1990.

\_\_\_\_\_. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

\_\_\_\_\_. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.