



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2019

Ricardo Piglia: Cierta idea de literatura

Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad

Eduardo Becerra



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/7926>

DOI: 10.4000/lirico.7926

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Eduardo Becerra, « Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad », *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2019, Puesto en línea el 16 febrero 2019, consultado el 09 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/7926> ; DOI : 10.4000/lirico.7926

Este documento fue generado automáticamente el 9 mayo 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad

Eduardo Becerra

Ganado tengo el pan: hágase el verso
José Martí
Cuando todo se puede comprar, entonces, no hay
enigmas
Ricardo Piglia

La formación literaria

- 1 En el inicio del primer volumen de los *Diarios*, Renzi rememora tres momentos fundacionales de su relación con la literatura. En el primero evoca la intriga que le provocaba, cuando tenía tres años, ver a su abuelo Emilio, con “los ojos fijos en un objeto rectangular (2015a: 15). Decidido a imitarlo, “trepó a una silla y bajó de una de las estanterías de la biblioteca un libro azul. Después salió a la puerta de la calle y se sentó en el umbral con el volumen abierto sobre las rodillas” (15). Casi de inmediato, una de las muchas personas que pasaban por la entrada de la casa le hizo ver que tenía el libro al revés. En el segundo momento, recuerda otro capítulo de lo que denomina “la primera parte de la así llamada historia de los libros de mi vida” (25). Una muchacha, Elena, a la que cortejaba en la adolescencia, le preguntó inesperadamente qué estaba leyendo:

Yo, que no había leído nada significativo desde la época del libro al revés, me acordé que había visto, en la vidriera de una librería, *La peste* de Camus, otro libro de tapas azules, que acababa de aparecer. *La peste* de Camus, le dije. ¿Me lo podés prestar?, dijo ella. (26)

- 2 Tras comprar el libro, arrugarlo un poco para que pareciera usado y leerlo en una noche, al día siguiente se lo llevó a Elena al colegio. Cuando acaba de narrar la anécdota, Renzi confiesa:

Había descubierto la literatura no por el libro sino por esa forma afiebrada de leerlo ávidamente con la intención de *decir* algo a alguien sobre lo que había leído: pero

¿qué?... Eterna cuestión. Fue una lectura distinta, dirigida, intencional, en mi cuarto de estudiante, esa noche, bajo la luz circular de la lámpara ... (26)

3 Y concluye:

No sé qué fue de ella después, pero si no me hubiera hecho esa pregunta, quién sabe qué habría sido de mí... Ya no hay destino, no hay oráculos, *no es cierto* que todo esté escrito en la vida pero, pienso a veces, si no hubiera leído ese libro, o mejor, si no lo hubiera visto en la vidriera, quizá no estaría aquí. O si ella no me lo hubiera pedido, ¿no? Quién sabe [...]. Tampoco el libro valía mucho [...], pero, en fin, ahí pasó algo, hubo un cambio ... Nada especial, una tontería, la verdad, pero esa noche estuve otra vez, hablando en sentido figurado, en el umbral: sin saber nada de nada, haciendo que leía ... (27-28)

4 Renzi conecta ambas escenas convirtiéndolas en relatos de origen de una vida en la que la lectura aparecerá a partir de entonces ligada siempre a la experiencia, dando forma a una biografía en la que los libros determinaron no solo una forma de pensar sino antes que nada una manera de vivir, de ahí que hubiera afirmado un poco antes: “*Cómo he leído alguno de mis libros* podría ser el título de mi autobiografía” (17). Pero aún hay un tercer recuerdo que Renzi cuenta a su interlocutor: un “epílogo, un remate” a esos sucesos del pasado que están en el origen de su dedicación a los libros: “Un encuentro que podía entenderse, con un poco de buena voluntad y viento a favor, como el final de su aprendizaje literario, o algo así, un puente, dijo, un rito de pasaje.” (29)

5 A los veinte años, junto a un grupo de estudiantes, organiza un ciclo de conferencias y deciden invitar a Jorge Luis Borges; concierta una cita con él y le propone participar en el encuentro, así describe la escena:

Le encantó la propuesta de ir a La Plata, pensaba hablar sobre los cuentos fantásticos de Lugones, ¿qué me parecía?, dijo. Perfecto, le digo, además, Borges, mire, le vamos a pagar, no sé cuánto dinero era en ese momento, digamos unos quinientos dólares.

—No —me dice—, es mucho.

Me quedé cortado, mire, Borges, le digo, no es nuestra plata, no es de los estudiantes, la Universidad nos dio un dinero.

—No importa, les voy a cobrar doscientos cincuenta. (30)

6 Tras los episodios de la infancia y de la adolescencia, Renzi/Piglia culmina su aprendizaje, al inicio de su carrera de escritor, con la lección ofrecida por el gran autor argentino del momento acerca del precio del “trabajo” literario. Este episodio anuncia la aparición recurrente del tema del dinero en los *Diarios*. En sus tres volúmenes, la insistencia en fijar y tasar, en términos estrictamente monetarios, las actividades emprendidas a lo largo de su vida alrededor de la literatura, demuestra la importancia que Piglia, por boca de Renzi, otorgó a las relaciones de la creación literaria con conceptos como valor, precio, propiedad o mercado, entre otros.

7 Los lazos entre literatura y economía han alimentado un debate recurrente en la cultura occidental desde el inicio de la modernidad. En él primó una autorrepresentación del artista reivindicadora de su autonomía frente a las exigencias mercantiles de la nueva sociedad capitalista. El mercado y el dinero quedaban satanizados, pues suponían una amenaza a la independencia de aquel que con su escritura buscaba afirmar valores, como la belleza, el espíritu, lo sublime o el mundo interior, opuestos a los que la nueva economía consagraba en otros ámbitos. El nuevo artista lamenta y denuncia su marginalidad, pero al mismo tiempo se autoafirma incesantemente en ella como forma de declararse contrario a las leyes imperantes en la sociedad burguesa, un marco donde al mismo tiempo la profesionalización del escritor, la circulación de las obras, las relaciones

entre éxito y calidad literaria, la tasación del trabajo creador, el funcionamiento de la propiedad, o la conversión del objeto artístico en mercancía, demostraban la presencia invasiva e ineludible del mercado y su papel intruso en las dinámicas culturales, poniendo en evidencia las complejas relaciones entre creación estética y dinero que la modernidad iba a inaugurar.

- 8 La que fue llamada “novela de artista” supuso la cristalización más evidente de esta problemática que sigue instalada en los debates del presente. Surgida precisamente al calor de la configuración definitiva de la sociedad moderna, reflejó esa contraposición de los valores artísticos con los de un espacio social que los desdeñaba, lo que daría lugar a una constante autorreflexión sobre la función del arte y la literatura en un entorno ahora hostil. En las ficciones y los ensayos de Ricardo Piglia, la significativa presencia de escritores, intelectuales, críticos, profesores y otras figuras del medio literario y cultural —con Renzi a la cabeza— sirvió para, entre otros asuntos, dar continuidad y reactualizar estas problemáticas desde perspectivas renovadas. A menudo colocó a Renzi en la estela de una serie de personajes literarios: Hamlet, Stephen Dedalus, Quentin Compson, Nick Adams, Jorge Malabia, que encarnaban la figura del “joven poeta que detesta el mundo práctico y se niega a actuar” (2001: 134). En sus especulaciones sobre la situación de la literatura, la economía y el dinero cobraron especial protagonismo a la hora de esclarecerla.
- 9 Marx, Tinianov, Benjamin y Brecht, como algunos de los referentes más significativos, le sirvieron para desarrollar un pensamiento que puso en cuestión el espejismo de la autonomía del arte respecto a los mecanismos que operan en el resto de los procesos sociales. Contrario a la consideración de la producción artística como un trabajo capaz de ejercerse fuera de las mediaciones y presiones de la sociedad capitalista, sus textos rastrearon las dinámicas que continuamente las imbrican y entrecruzan. Piglia supo hacerlas visibles incluso en ámbitos de lo literario tradicionalmente considerados ajenos por completo a las imposiciones de la economía: otro ejemplo de su preocupación constante por abordar a partir de nuevos planteamientos las relaciones entre literatura y política, distanciándose del modo en que cierto pensamiento de izquierda las venía planteando desde el pasado hasta hoy. Un apunte de 1971, del segundo volumen de los *Diarios*, explica con claridad esta posición:
- Anoche nueva hecatombe, violenta discusión [...]. Se pusieron todos en mi contra no bien puse en cuestión la autonomía de la literatura, mejor, la ilusión de autonomía en la literatura. Reacción intempestiva clásica de la izquierda liberal, que considera la cultura un campo neutro en el que se trata de tener posiciones abstractas. Cualquier discusión sobre la condición concreta del trabajo intelectual los hace unirse en la defensa de sus quintas personales. Están acostumbrados a discutir con los peronistas y defender la alta cultura, pero no están preparados a enfrentar una estrategia de vanguardia que busque intervenir en las relaciones del arte con la sociedad (y no a la inversa: de qué modo se ve la sociedad en el arte), o mejor, cuál es la función del arte en la sociedad. (2016: 273)
- 10 Frente a la consideración de la cultura como teatro de ideas, la concepción del arte como práctica social: la noción de “intervención” cultural distinguió su manera de entender lo político a la hora de leer y enfrentarse a la tradición, una tradición que nunca aparece en su escritura como reducto estanco, consagrado y sustentado exclusivamente sobre valores estéticos y por tanto apartado e inmune a las dinámicas sociales y las determinaciones ideológicas. Piglia concibió sus trabajos de editor, antólogo, crítico o profesor como formas de actuación política dentro del campo literario; como escritor,

muchos de sus textos, tanto los ficcionales como los ensayísticos, repensaron con gran lucidez estos debates y siguieron esa misma senda.

- 11 “La tendencia política —afirmaba Benjamin en 1934—, aunque parezca revolucionaria, actúa de manera contrarrevolucionaria si el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado solamente en su mentalidad, y no en tanto ya como productor” (2009: 303); porque “el aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios sin que su propia subsistencia y la de la clase que lo posee sean por ello puestas en cuestión” (306). Y concluía que el intelectual, “cuanto más exactamente conozca su puesto en el proceso de producción, tanto menos se le ocurrirá entenderse en calidad de “espiritual”[...]. Pues la lucha revolucionaria no se libra entre el capitalismo y el fascismo, sino entre el proletariado y el capitalismo” (314-315). El pensamiento literario de Piglia tuvo muy en cuenta estas coordenadas dibujadas por Benjamin en sus consideraciones sobre las relaciones entre escritura y economía.

El dinero

- 12 Ante una pregunta de Ana Solanes, Piglia señalaba en 2007: “Sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores” (2015b: 171). En una parte muy significativa, *Los diarios de Emilio Renzi* bosquejan una autobiografía sustentada en esta convicción, de ahí las continuas referencias al dinero y a su situación económica a menudo precaria, y a los pagos, ofertas y deudas contraídas por sus trabajos literarios. En los apuntes sobre estos “oficios”, establece una distinción clara entre ciertos encargos situados en la órbita de la literatura —editor, director de revista, crítico o profesor— y su escritura de ficción. Los primeros le permiten ejercer la segunda fuera de imposiciones mercantiles, evitar situaciones como las que según él viven otros escritores: “Al mediodía encuentro al mismo David en el Ramos, desesperado por la falta de plata: notable la relación entre su escritura y el dinero. Todas sus novelas están “terminadas” por el plazo económico” (2016: 178). Más adelante, el 17 de septiembre de 1971, apunta: “Podría confiar en mi capacidad de trabajo, en la buena situación económica, y pensar: tengo varios proyectos (como editor y director de una revista) que se realizan sin que descuide mi trabajo personal [...]. En síntesis, me gano la vida leyendo y estoy presente en el mundo sin estar obligado a publicar según los ritmos de visibilidad del mercado editorial” (270). Su labor de narrador constituye su trabajo verdaderamente personal; las otras tareas son su “trabajo “obligatorio”: las clases, las notas, las reseñas, los informes de lectura. En verdad, son las cosas que hago para ganarme la vida” (328). Porque, como ya había señalado en otro apunte, “para mí escribir quiere decir “estar financiado”” (117).
- 13 Los *Diarios* muestran el ritmo lento y sin urgencias de su escritura de ficción, los continuos vaivenes en la concepción, gestación y desarrollo de novelas como *Plata Quemada* y *Respiración artificial*, publicadas bastantes años después de empezada su redacción. Junto a ello, sus otras actividades literarias, por lo general mucho más apremiantes, se conciben como estrategias de intervención política, nunca como lugares donde debatir asuntos relativos al espíritu, la belleza y otras instancias inmateriales de la estética “liberal” moderna que Piglia rechaza. Así se refiere a su texto de presentación de la revista *Literatura y Sociedad*:

La presentación de la revista se aclara cuando la proyecto como un intento de trabajar la cultura como un campo políticamente específico. La política tiene sus propios registros y modos, que no se pueden aplicar directamente sobre la literatura o la cultura. No quiere decir que sean autónomas, solo quiere decir que tienen sus propias formas de discutir y de “hacer” lo que llamamos política, o sea que tienen sus propias relaciones de poder. (2015a: 184-185)

- 14 Páginas después, al referirse de nuevo al editorial de la revista, apuntala su visión de esta problemática: “El editorial que escribí trata de ser una crítica a los estereotipos de la izquierda. Su inutilidad define un modo de ver el mundo [...]. El segundo punto consiste en oponerse a la noción de “literatura comprometida” porque arrastra una postura individualista; se trata, en cambio, de pensar a la literatura como una práctica social y ver qué función tiene en la sociedad. Por ejemplo, qué función tiene la ficción” (205). Estos dilemas, la presencia del dinero en sus textos ofrece claves fundamentales a la hora de abordarlos.
- 15 Ha sido Alejandra Laera, en *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, quien más ha profundizado en este perfil de su escritura. Laera destaca la llamativa irrupción entre 1990 y 2001 de una serie de novelas argentinas, entre las que incluye *Plata quemada*, donde el dinero cobra un notorio protagonismo. Subraya en ellas que:
- Lejos de estar ante la clásica abstracción del dinero, por la cual se ligan mercancía y valor, ese carácter abstracto [...] se manifiesta en el dinero mismo o a través de un equivalente bien específico. Es que el dinero se presenta en su sentido más extremadamente literal [...]: se muestra como sí mismo, *como dinero*, antes de su transfiguración. (2014: 17)
- 16 Para Laera, estas ficciones “ofrecen módicas alegorías” (20) que, por un lado, aluden a determinados marcos históricos de crisis económica en la Argentina del último cambio de siglo; por otro, en ellas “el dinero viene a revelar algo de la propia ficción y se inscribe como uno de sus orígenes. Como si el dinero y la ficción se requirieran mutuamente para, en su tensión de artificios, dejarse ver el uno al otro” (21). Abstracción, transfiguración, alegorización, ficción, reflejo, el dinero se somete aquí a procesos simbólicos a la hora de ilustrar las mediaciones e imposiciones de la economía en el espacio social¹. “La novela de Piglia —apunta Laera— es la que entrega la alegoría más espectacular: la plata quemada al final, en esa suerte de acto gratuito en el que arde todo valor hasta su disipación completa, en la que la sustracción total es la mayor resistencia” (276). En efecto, en *Plata quemada* la quema del botín por parte de los ladrones supone el clímax del relato: es lo que multiplica la indignación de la gente, lo que demuestra definitivamente la amoralidad de los ladrones, ya que “ese acto (según los diarios) era peor que los crímenes que habían cometido, porque era un acto nihilista y un ejemplo de terrorismo puro” (2018: 131). “Declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad” (131), encarnada en esos billetes convertidos en “una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores” (132) de la comunidad, como declara a la televisión uno de los testigos. Por último, será el acto que desencadene la ofensiva brutal de la policía contra los sitiados, hasta “la hecatombe definitiva” (132)².
- 17 En un trabajo más reciente, Laera ha apuntado un cambio significativo en el tratamiento del tema del dinero en ficciones, películas o piezas dramáticas argentinas aparecidas con posterioridad a las novelas estudiadas en su libro. Ahora en ellas “el dinero ha perdido su capacidad alegórica” (2017: 66). Entre los textos que marcarían esta tendencia, Laera destaca precisamente *Los diarios de Emilio Renzi*, donde “lo que se narra es [...] el encuentro paulatino entre dinero y literatura” (74), porque “a diferencia de otras lecturas, entonces,

que plantean una incompatibilidad definitoria, acá el dinero forma parte de la vida del escritor, al igual que la sociabilidad literaria, la lectura o la escritura” (76-77). En conclusión, “el dinero reduce paulatinamente su potencia alegórica para ser puro valor de cambio” (77).

- 18 Pero esta merma de la fuerza metafórica del dinero no constituye una novedad en la obra de Piglia; por el contrario, supone un rasgo rastreable en textos previos donde las determinaciones y mediaciones económicas que orbitan alrededor del oficio de escritor aparecen despojadas de adherencias simbólicas para mostrarse en su más pura inmediatez. En ellos el valor de la literatura se fija en forma de “precio”, de tasación y transacción estrictamente monetaria. Sus artículos sobre Arlt —“Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” y “Sobre Roberto Arlt y *El juguete rabioso*”, ambos de 1973—, y *Nombre falso* (1975), donde homenajea al autor de *Los siete locos* y desarrolla ficcionalmente las ideas expuestas en ambos ensayos, muestran un tratamiento del tema del dinero muy similar al planteado en los *Diarios*.
- 19 Para Piglia la presencia del dinero en Arlt sirve para desmentir “las ilusiones de una ideología que enmascara y sublima en el mito de la riqueza espiritual la lógica implacable de la producción capitalista” (1973: 23), y al mismo tiempo
- [I]nvierte los valores de esa moral aristocrática que se niega a reconocer las determinaciones económicas que rigen toda lectura, los códigos de clase que deciden la circulación y la apropiación literarias. Entre el texto y el lector no habría ninguna interferencia: la cultura sería justamente ese “vacío” donde se disuelve cualquier relación material para que la ideología dominante ocupe el sitio del trabajo productivo que la mantiene. (22)
- 20 Si añadimos a estas reflexiones un apunte del 1 de junio de 1971: “De Marx, lo más interesante es su concepto del arte como trabajo improductivo para el capitalismo (no produce plusvalía). Benjamin y Brecht desarrollan las consecuencias de esta oposición” (2016: 251), podría afirmarse que la propuesta de Piglia se dibuja en el cruce entre Marx y Arlt para evidenciar cómo históricamente la idea de la autonomía del arte y su caracterización como actividad de rango espiritual se construye desde los discursos de las clases dominantes para desactivar su potencial político y con ello establecer las condiciones de su circulación según sus propios intereses. Por tanto, hacer visibles las condiciones materiales de la *producción* de las obras y poner el foco en su valor de cambio ayudaría a desmontar ese marco que durante la modernidad conformó la bolsa de valores del arte y de sus expresiones.
- 21 En esta línea, en *Nombre falso* los escritos de Arlt son pura mercancía; y ése es sin duda el mejor “homenaje” que puede hacerse a un autor para quien
- [T]oda lectura es una apropiación que se sostiene en ciertos códigos de clase: la legibilidad no es transparente y la “literatura” solo existe como “bien simbólico” (aparte de su carácter de bien económico) para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla. Es esta propiedad lo que se trata de ocultar, disimulando la coacción que las clases dominantes ejercen para imponer como “naturales” las condiciones sociales que definen la lectura. El “gusto literario” [...] no es gratuito: se paga por él y el interés por la literatura es un interés de clase. (Piglia 1973: 24)
- 22 El valor del *inérito* de Arlt de inmediato aparece ligado a su precio. Su posesión y circulación dependen de la cantidad a pagar para apropiárselo, circula al compás del dinero. Arlt funciona en *Nombre falso* como reflejo especular del Renzi de los *Diarios*: la

tenencia o carencia de dinero marcan y condicionan de principio a fin la dedicación a la literatura. En una carta, Arlt le escribe a Kostia:

La novela está atrancada no porque no me funcione (estoy pensando en eso todo el día) sino que no tengo tiempo de escribir una historia así. Cuando las medias estén en la calle y se vendan y empiece a entrar plata, ahí van a ver quién es Arlt. Este cuento lo escribí medio obligado porque me lo pidieron en *El Hogar* (me pagan \$ 1 la página. Más que a Gálvez) y le saqué \$ 25 de anticipo. ¿Sabés lo que es esto de crear por encargo y a tanto la línea? No creo que vos ni nadie en este país sepa lo que es este suplicio infernal. Pero ésta es la profesión que elegí (Piglia 2002: 131).

- 23 El dinero *compra* también en *Nombre falso* el tiempo para escribir, y por ello categorías como el talento, el genio o la inspiración pasan a ser secundarias, cuando no a ser negadas, ante la dependencia del trabajo literario respecto a las condiciones materiales que lo rodean. En la *nouvelle* de Piglia, de nuevo Arlt escribe:

Para modelar una obra maestra, para tejer un traje capaz de durar un siglo, es necesario sentir, pensar y escribir. No podemos pensar si no tenemos tiempo de leer, ni sentir si nos hallamos emocionalmente agotados, no podemos escribir si no tenemos tiempo libre (es decir: dinero para financiar el tiempo libre) (2002: 125).

- 24 Para Arlt y Renzi el dinero es necesario para, precisamente, poder esquivar las exigencias del mercado, el tiempo apremiante que impone al escritor. En esta paradoja manifiesta su presencia constante en las mediaciones que la literatura debe enfrentar.

- 25 Otro rastro significativo del tema del dinero en *Nombre falso* se encuentra en su relación con la narración policial. Si la vinculación entre crítico y detective que se establece en una de sus notas a pie de página apunta en principio al modelo del relato de enigma —“Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma [...] el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad” (145, n. 17)—, pocas líneas después, el propio narrador destaca cómo en el caso que le ocupa “lo que está en juego no es la ley, sino el dinero (o mejor: la ley del dinero)” (145, n.17). *Nombre falso* parte, según la categorización del propio Piglia, de los códigos del relato de enigma para ir adoptando la forma de la llamada “novela negra” o policial estadounidense. Las conversaciones de Piglia con Kostia nos introducen en atmósferas y figuras típicas de ese modelo: las del ambiente del Bar Ramos del primer encuentro, la del mismo personaje de Kostia y la mujer que lo acompaña, y la sordidez del hotel donde tiene lugar la segunda entrevista entre ambos. Por encima de todo ello, el papel del dinero y, ligado a él, de la estafa y el robo nos colocan frente a las claves sobre las que Piglia sustenta la poética del género en su vertiente negra:

Hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo [...] (mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece “desinteresadamente” a descifrar el enigma); en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica [...].

En última instancia [...], el único enigma que proponen las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de esos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas. (2001: 62)

- 26 Esta reflexión de 1976, casi contemporánea a la aparición de *Nombre falso*, define a grandes rasgos el clima y la trama del relato, y, con ello, su argumento redobla la apuesta de su autor por la estrecha imbricación entre literatura y economía tan presente en su trayectoria. En la misma línea, Piglia destacó que, si el secreto constituía el eje del relato policial, su funcionamiento dentro del género ofrecería una imagen muy reveladora de ciertas dinámicas sociales: “Hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio: el que calla puede todavía encontrar formas de escapar de la ley, porque la ley hace hablar —el Estado por un lado no dice y por otro lado obliga a decir—. Hay un juego alrededor del secreto como cuestión social que me parece muy atractivo para pensar la historia” (2015b: 218). En este marco, la economía de nuevo constituye un campo especialmente representativo, al ser “uno de los grandes discursos sociales actuales, que también se funda en el secreto como núcleo” (219). Otro apunte de sus *Diarios* puede servir como conclusión: “El dinero convierte en destino la vida de los hombres’. Karl Marx. Esa frase define bien el *pathos* de la novela policial” (2016: 270).
- 27 Como en el modelo del policial, Piglia buscó también en la crítica literaria su capacidad de iluminar espacios que operan fuera de ella, la posibilidad de “ser usada para algo ajeno a la literatura”. Le interesó aquella crítica “que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí. Esos son los críticos que a mí me interesan, es decir, que uno lee sobre literatura leyéndolos, y sólo sobre literatura; pero lo que dicen sobre literatura construye un concepto que puede ser usado para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones” (2015b: 223). A partir de esta convicción, *Nombre falso* funde a lo largo de su argumento el trabajo crítico y el detectivesco para subrayar la presencia constante del dinero a la hora de rastrear las dinámicas que articulan la evolución de la sociedad.

La propiedad

- 28 En los textos de Ricardo Piglia la literatura nunca fue pensada como un lugar neutro ideológicamente, tampoco como una actividad ensimismada en la búsqueda de su propia perfección. En cambio, como señaló en cierta ocasión, para él la forma es siempre social y los lenguajes de la literatura cobran valor en su enfrentamiento con los discursos dominantes en cada momento histórico. Como hemos analizado, la presencia del dinero en sus ficciones y reflexiones literarias tuvo un especial protagonismo en estos planteamientos, con los que cuestionó la noción de la autonomía de lo literario como espejismo liberal-burgués. La sombra de la economía y sus exigencias sobre la actividad del escritor fue para él una de las pruebas más concluyentes de la falsedad interesada de ese mito cultural. Otra vertiente en el desmontaje de ese fantasma —también ligada a las nuevas condiciones económicas que trajo la organización y estructura social modernas— ocupó un lugar destacado en sus propuestas: un aspecto que Piglia supo detectar con indiscutible lucidez en lo que podríamos denominar el interior del propio sistema literario, en lugares en que la crítica apreció signos concluyentes de la autonomía de la literatura y en los que él, en cambio, vio formas de operar estrechamente vinculadas con aspectos determinantes del funcionamiento social.
- 29 Con la instauración del modelo capitalista que trajo consigo la definitiva implantación de la sociedad burguesa, la propiedad privada pasó a ser uno de los ejes de la organización comunitaria. Esta nueva coyuntura trajo nuevas condiciones de producción en el campo

artístico: la originalidad, la singularidad o la novedad se convierten en criterios de valor predominantes. La obra de arte pasó a ser producto de la subjetividad del artista y con ella le imprimía su sello personal. Mito heredero del Romanticismo, esta caracterización atraviesa los discursos sobre la creación estética de los dos últimos siglos. Si, por un lado, alimentó la idea de la obra como expresión del mundo interior del creador, de su universo espiritual, al que daba forma a través de la exploración en las posibilidades del lenguaje — lo que supuestamente encerraba el proceso creativo en sus propios límites—, al mismo tiempo tuvo importantes consecuencias para su circulación social, ya que le convertía en propietario de esa obra por ser ésta fruto de su trabajo individual. La autoría adquiere un estatus clave en el campo artístico; equivale al registro de propiedad de la obra e implica su sometimiento a las nuevas leyes económicas que convirtieron también a los objetos artísticos en mercancías.

- 30 El traslado de estas tensiones al ámbito específico del lenguaje y la escritura, a la materia prima de lo literario, constituye, en mi opinión, otra de las aportaciones más originales de la poética de Ricardo Piglia:

Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas; los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales; con más nitidez, a veces, que los recuerdos vividos [...]. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito [...]. Por eso en literatura los robos son como los recuerdos, nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes. Las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje. Podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, hacerles decir lo que queramos, a condición de saber que otros en ese mismo momento las están usando quizás del mismo modo. Condición que encierra un núcleo utópico, en el lenguaje no existe la propiedad privada. A nadie, salvo en un caso muy específico y muy inocente de perturbación psicótica, se le ocurre pensar que las palabras pasan a ser suyas después de haberlas usado. Los escritores padecemos, en un sentido, de esta especie de neurastenia. La esencia de la literatura consiste en la ilusión de convertir el lenguaje en un bien personal.

La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. [...] La identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que no es de nadie y es anónimo y ese uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura. (2014: 147-148)

- 31 La cita dibuja un campo de juego donde el proceso de la creación literaria ofrece un rasgo clave en las relaciones entre escritura y propiedad: escribir supone convertir en bien privado un lenguaje que era de todos antes de esa intervención personal. La literatura *privatiza* la experiencia de las palabras y las condiciones del acceso a ellas, al incorporar sus productos a una circulación social mediada por determinaciones económicas:

La crítica tiende a ver a la literatura como un síntoma, como un síntoma de otra cosa. La literatura no es un síntoma de otra cosa. En todo caso es el síntoma de la sociedad, el lugar donde la sociedad manifiesta algo que no puede resolver, que sería esta tensión entre la producción y la circulación, entre el dinero y el tiempo libre, entre la cantidad de tiempo para hacer una obra y cuánto vale eso. Son cuestiones que la sociedad no puede resolver (2015b: 186).

- 32 La escritura es una *apropiación* de lo ya escrito, y no un efecto de la inspiración del poeta sobre el territorio virgen del lenguaje, lo que despliega procesos específicos dentro de las dinámicas sociales:

La literatura es una sociedad sin estado. Nadie, ninguna institución ni tampoco ninguna forma de coacción, puede obligar a alguien a que acepte o realice cierta

poética artística. Las determinaciones materiales del arte pertenecen a su propio ámbito: en verdad, más que hablar de política en general es necesario hablar de la dinámica entre el museo y el mercado. El museo como lugar y metáfora de la consagración y la legitimidad, y el mercado como ámbito de la circulación de las obras, siempre mediado por el dinero. (Piglia 2015b: 185)

- 33 A partir de esta convicción, Piglia tuvo muy en cuenta en su lectura de la tradición argentina el modo en que los escritores enfrentaron esta situación a la hora de valorar sus aportaciones en diferentes contextos históricos. Si, para él, una de las funciones políticas de la literatura estuvo en su intento por esquivar las leyes de control social de los discursos que el poder impone y si el mercado constituía una de las herramientas principales para ejecutar esa vigilancia, aquellas poéticas que de manera más explícita se desarrollaron fuera de esas convenciones se situaron en un lugar preferente de sus intereses. La literatura de Roberto Arlt volvió a ocupar aquí una posición privilegiada. Piglia destacó el carácter delictivo del acceso a la cultura en sus narraciones; la identificación en sus textos de la ficción con el fraude y la falsificación³. *Nombre falso* no solo tematiza estos planteamientos, también los traslada a su propia escritura: también en ella el plagio, la estafa, las citas apócrifas y las falsas atribuciones constituyen una parte fundamental de sus recursos compositivos⁴. Tras el anuncio del narrador en la primera página de que lo que está en juego es “la propiedad de un texto de Roberto Arlt” (97), la trama irá revelando cómo esa idea de propiedad atañe tanto a una operación mercantil como a la autoría del texto, y finalmente al uso fraudulento de la escritura literaria:

“Palabra inefable” (como la llama Arlt) la escritura “no tiene explicación”: se la encuentra donde ya no está, en el intercambio que, sobre la escena del mercado, resuelve el valor en el precio. Convertida en mercancía, la ley de la oferta y la demanda parece ser lo único que permite, desde el consumo, darle “razones” a la producción literaria (Piglia 1973: 22).

- 34 Arlt desestabiliza las nociones de autoría y propiedad literarias, las hace operar fuera de las leyes sociales y económicas. El potencial político que Piglia vio en esta estrategia explica algunas de sus posiciones sobre la relación entre literatura y sociedad.
- 35 El 22 de noviembre de 1976 —de nuevo en fechas próximas a sus ensayos sobre Arlt y a la aparición de *Nombre falso*— apunta en su diario:

Trabajo en el libro de ensayos, la clave es mi hipótesis sobre los modos de apropiación en literatura. Son textos de doble enunciación, escritos por dos manos: la cita y el plagio definen la frontera legal/ilegal. En medio está la traducción: el traductor vuelve a escribir un libro—de hecho lo copia— que es suyo y es de otro (sobre todo de otro), el nombre del traductor —su propiedad— es siempre invisible o casi. Él ha escrito todo el libro, pero no le pertenece. Se trata, en todos los casos, de escribir una lectura. En el lenguaje no hay propiedad privada, el pasaje a la propiedad, es decir, la apropiación, define en un sentido la literatura. (2017: 48-49)

- 36 Piglia abordó en varios artículos —que finalmente no cristalizaron en un volumen unitario— diferentes problemáticas relativas a la propiedad literaria. Uno de los mejores ejemplos fue “Parodia y propiedad”, texto incluido en *Crítica y ficción*. Parte de las ideas de Tinianov sobre la evolución de la literatura, de sus conceptos de forma y función y de su defensa de la vinculación entre la serie literaria y la serie social, para defender la necesidad de analizar “cuáles son las condiciones para que un texto, un género, un conjunto de procedimientos, un estilo, una obra [...] pueda ser parodiado. No se trata de una decisión arbitraria, quiero decir, lo aparentemente arbitrario del gesto paródico está siempre determinado por ciertas condiciones que lo hacen posible, y esas condiciones dependen del conjunto del sistema y de su transformación” (2001: 65).

- 37 Para Piglia, la parodia es el resultado y no el motor del cambio y al analizarla es “necesario reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar” (67). Y concluye:

La parodia parece un simple juego con el procedimiento, pero siempre están en juego otras cosas. Para poner como ejemplo una cuestión que me interesa especialmente: ¿Por qué no pensar las relaciones entre parodia y propiedad? Problema sobre el que no se reflexiona, quizá porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en literatura y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros. Sin embargo, esa relación entre los textos que en apariencia es el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por las relaciones sociales. En sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen. Lo básico, para mí, es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Esa es para mí la cuestión central y quizá la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva (67-68).

- 38 El estado de la literatura nos habla aquí, desde el interior de sus mecanismos y procedimientos, del funcionamiento y del estado de la sociedad. Arlt mostró que tales vínculos son inherentes al ejercicio literario. Y Piglia vio en Borges, en el autor que la crítica había colocado en las antípodas de Arlt —en un mundo libresco de principio a fin, en una biblioteca aislada de los ruidos del espacio social—, una poética basada en estrategias muy similares a las del autor de *El juguete rabioso*:

Tomé a Borges como ejemplo de la doble enunciación, o mejor, del texto doble. La cita, el plagio y la traducción, ejemplos de una escritura dentro de otra, que está implícita. Se lee por escrito un texto ajeno y la apropiación puede ser legal (cita), ilegal (plagio), o neutra (traducción). Borges usa su modo personal de traducir para apropiarse de todos los textos que cita o a los que plagia: su estilo “inconfundible” vuelve todo lo que escribe de su propiedad. Usa con gran destreza también las atribuciones erróneas, delirantes y múltiples: habitualmente le atribuye a otros sus propias frases pero también toma como propias formulaciones ajenas (2016: 222-223).

- 39 La escritura borgiana *dice*, en su juego incesante con otros textos, cosas muy parecidas a las que plantea la literatura de Arlt; la diferencia está en el lugar desde el que fue escrita. El 22 de abril de 1970 apunta Piglia en su diario: “Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (2016: 178); Piglia buscó y encontró muchos puntos de encuentro entre ambos a lo largo de su trayectoria, el de la relación entre literatura y propiedad fue uno de los más relevantes⁵.
- 40 Yendo más allá, Piglia vio en Borges la culminación de la tradición nacional: “La historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones” y que el autor de “El Aleph” “exaspera y lleva a la parodia y el apócrifo” (2001: 64). En las estrategias de apropiación es posible seguir el rastro de la circulación de la literatura en el espacio social, y también las huellas de las relaciones entre culturas centrales y periféricas, algo que para Piglia también definiría la historia literaria argentina: “Borges, Sarmiento, Arlt

han definido allí su identidad: la tradición perdida, la traducción, la memoria extranjera, la cita falsa. La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera” (2014: 152).

Coda

- 41 En lo expuesto hasta aquí se ha podido comprobar hasta qué punto para Piglia, en la senda de Benjamin, las condiciones de producción definen los registros de la literatura a lo largo de la historia. En algunos de sus últimos textos se hizo eco de las consecuencias de la irrupción de las nuevas tecnologías en la circulación de las obras literarias, en las formas de escribir y leer. Y, de nuevo, colocó las nociones de propiedad y uso en el centro del debate sobre los efectos más significativos de esta nueva coyuntura:

La relación entre producción social y apropiación privada. [...] [E]sa facilidad de bajar textos y copiarlos, de usar lo ya escrito, usando el *copy and paste*, está produciendo un cambio en las relaciones de propiedad en literatura [...]. El desarrollo de los medios de producción está poniendo en cuestión a las relaciones de producción culturales [...]. Hay una ilusión de circulación sin Estado y sin ley, el anarquismo del que hablaba antes. Me parece lo mejor y lo más novedoso que tiene el mundo de las nuevas tecnologías. El capitalismo lo ha generado, pero no sabe muy bien cómo controlar el circuito. Casi no hay censura y es muy difícil controlar la propiedad [...]. Hoy parece que se hubiera disuelto toda distancia entre reproducción y apropiación. Hay una ilusión de simultaneidad, un cruce continuo entre textos propios y ajenos. La técnica produce un movimiento de unificación, de escritura única, continua, no personal, casi mecánica [...]: pone en juego la cuestión de qué quiere decir *enunciar*. (Piglia 2015b: 30-32)

- 42 Los debates sobre la literatura en el territorio cultural del presente vienen desarrollándose teniendo muy en cuenta estas coordenadas. También aquí la mirada lúcida de Ricardo Piglia abrió interesantes vías de discusión que habrá que seguir atentamente en los tiempos venideros.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin Walter, “El autor como productor”, *Obras completas*, Madrid, Abada, 2009, libro 11, vol. II, p. 297-315. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
- Fornet Jorge, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- Gallego Ana, “Poéticas del dinero falso en la literatura argentina”, *Cuadernos del CILHA*, Vol. XV, nº 2, 2014, p. 38-58.
- Laera Alejandra, *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, Buenos Aires, FCE, 2014.
- “Inflexiones contemporáneas en la cultura literaria argentina a partir de *Historia del dinero* de Alan Pauls y de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia”, *Diferencia(s)*, nº 5, año 4, Noviembre 2017, p. 61-79.

Piglia Ricardo, “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Los Libros*, n° 29, marzo 1973, p. 22-27.

--- *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.

--- *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002.

--- *Antología personal*, Buenos Aires, FCE, 2014.

--- (2015a.), *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama.

--- (2015b), *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso.

--- *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama, 2016.

--- *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama, 2017.

--- *Plata quemada*, Barcelona, Debolsillo, 2018.

Rovira Gabriel, *Lo que Ricardo Piglia oculta. Una poética de la ficción narrativa*, México, Universidad de Baja California Sur, 2015.

NOTAS

1. En esta misma línea, Ana Gallego (2014) ha analizado también algunas ficciones argentinas — entre ellas *Plata quemada*— destacando ese mismo carácter simbólico del dinero, en este caso, del dinero falso.

2. En las páginas del capítulo “El escritor ante el valor” dedicadas a *Plata quemada* (p. 271-276), Laera desarrolla un agudo análisis sobre la decisión de Piglia de presentar la novela al premio Planeta Argentina, de marcado carácter comercial. Para la autora esa estrategia atesoraba un fuerte componente provocativo y enfatizó la importancia que Piglia otorgó a la necesidad de incorporar el dinero, junto a nociones como valor y prestigio, en las discusiones sobre la circulación de la literatura. Laera concluye que la polémica surgida por esa decisión testimonia cómo “el campo de las letras se ha expandido, borrando, en esa misma expansión, los rasgos que lo habían definido a lo largo del siglo, como la autonomía y el valor, y que le daban una relativa estabilidad. El mundo de los valores literarios —tuvieran éstos una pretensión estética o humanista, tal como eventualmente se delinearón durante el ciclo moderno de la literatura— se ha ido desmoronando en las últimas décadas del siglo XX” (275).

3. Resulta interesante en este punto recordar la importante presencia en el primer volumen de sus *Diarios* de la figura de su amigo Cacho Carpatos, un ladrón profesional en el que Renzi ve una especie de *alter ego*, en tanto en cuanto para él la escritura debe plasmar también un modo de situarse fuera de la ley, mantenerse al margen de la sociedad y sus valores: “Cacho Carpatos [...] es un *outsider*, como yo mismo o como los escritores y los héroes a los que admiro. Está fuera de lo social, no quiere entrar ahí, se mantiene aparte” (2015: 153). Para Cacho Carpatos: “Las leyes y la defensa de la propiedad privada no formaban [...] parte de su experiencia” (2015:139), idea que Piglia aplica al campo literario para mostrar algunas de sus operaciones.

4. No me detengo a repasar estos procedimientos en *Nombre falso* por ser un aspecto analizado ya con gran solvencia por otros críticos. Me remito a los capítulos dedicados a *Nombre falso* en los libros de Jorge Fornet (2005) y Gabriel Rovira (2015) para sendos exámenes rigurosos y exhaustivos de este motivo de la novela.

5. Jorge Fornet, en *El escritor y la tradición* (2005), aporta un dato muy revelador de esta identificación entre Arlt y Borges que Piglia lleva a cabo. En la primera versión de *Nombre falso*,

señala Fornet, cuando Kostia habla de *Escritor fracasado* y se refiere a ella como la mejor obra de Roberto Arlt, concluye su exposición con estas palabras: ““ Mire —dijo—, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con *Pierre Menard*, son la misma cosa”” (2005:55). En ediciones posteriores esta alusión desaparecerá; pero a lo largo de sus ensayos y novelas redundará en este paralelismo. La propia obra de Piglia hará de este tipo de recursos — citas apócrifas, falsas atribuciones, etcétera— una estrategia típica de su poética de la ficción.

RESÚMENES

Ricardo Piglia vio en los vínculos entre economía y literatura un elemento que cuestionaba la idea moderna de la autonomía de la literatura respecto a otras dinámicas sociales. En sus ensayos y ficciones indagó en esas conexiones a través de temáticas como el dinero y la propiedad. Piglia subraya con estos planteamientos la dimensión política que siempre incorporó a su pensamiento literario.

Ricardo Piglia voit dans les liens entre l'économie et la littérature un élément qui remet en question l'idée moderne de l'autonomie de la littérature par rapport aux autres dynamiques sociales. Dans ses essais et ses fictions, il explore ces liens à travers des thèmes tels que l'argent et la propriété. Ce faisant, Piglia souligne la dimension politique qu'il a toujours donnée à sa pensée littéraire.

Ricardo Piglia saw in the links between economics and literature an element that questions the modern idea of the autonomy of literature with respect to other social dynamics. In his essays and fictions he explored these connections through themes such as money and property. With these approaches, Piglia underlines the political dimension that is always part of his literary thought.

ÍNDICE

Palabras claves: Literatura, política, economía, dinero, propiedad

Mots-clés: Littérature, politique, économie, argent, propriété

Keywords: Literature, politics, economy, money, property

AUTOR

EDUARDO BECERRA

Universidad Autónoma de Madrid

eduardo.becerra@uam.es