

## CUESTIONAR EL CONSENSO: RICARDO PIGLIA REESCRIBE EL CANON ARGENTINO

EWA KOBYLECKA-PIWONSKA  
UNIVERSIDAD DE ŁÓDŹ

El ardor del debate sobre el canon literario, atizado por la irrupción de los nuevos acercamientos teóricos, llamados “culturales” por sus seguidores y tildados de “Escuela del Resentimiento” (Bloom, 1994: 30) por sus detractores, se ha apaciguado considerablemente en los últimos años, habiendo conmovido, no cabe duda, los cimientos de los estudios literarios. No obstante, en las latitudes más periféricas, donde el consenso sobre qué obras deberían ser objeto de la interpretación ha sido siempre mucho más vacilante –vacilación derivada, ciertamente, de la que allí sufre la noción misma de idiosincrasia nacional– esta polémica sigue en pie. En Argentina, la controversia acerca de qué autores serían dignos representantes de la “argentinidad” o, simplemente, insoslayables puntos de referencia, nació junto con la misma literatura nacional y, hoy en día, sigue demostrando su productividad, ante todo para los escritores que, como Ricardo Piglia, no cavilan tanto sobre cómo y qué narrar, sino más bien sobre desde dónde hacerlo, cómo posicionarse frente a las imponentes tradiciones del pasado para no terminar convirtiéndose en su humilde epígono. En el presente artículo se estudiará cómo entiende Piglia la noción de canon y su correlato, la tradición; en qué contexto socio-político se iba formando la lista de autores canónicos en Argentina y qué repercusiones puede tener la cuestión de la canonicidad en la sociedad moderna.

## 1. CANON Y TRADICIÓN

En sus prolijas reflexiones sobre la formación del canon argentino, diseminadas tanto en los textos críticos como narrativos, si es que esta distinción en su obra no carece de fundamento, Piglia se inserta en las líneas dominantes del debate que ha sacudido el mundo académico en las últimas décadas del siglo XX. Y así, empieza por distinguir el “canon” de la “tradición”, viendo entre ellos un antagonismo irreconciliable. “Canon” es letra muerta, lectura escolar, una categoría que manejan los *mass media* y que “tiende a definirse más en términos de autores que de libros, más en relación con el nombre de los escritores que en relación con los textos mismos” (Piglia, 2008: 163). La canonización sentencia a muerte, embalsama con glosas y entierra en un museo, por lo cual es preferible huir de ella que perseguirla.<sup>1</sup> El canon es, pues, un orden cristalizado, difícilmente mutable, que se perpetúa moviendo los mejor o peor definidos “juicios de valor”, detenidos por un agente regulador (la institución, como academia o escuela) que, por su parte, necesita el canon para sobrevivir.<sup>2</sup> Esta institución lectora ejerce un peculiar “terrorismo del gusto” (Bourdieu, 1967: 139) sobre la masa de los no iniciados, vehiculando de este modo una ideología oficial que, como queda dicho, también sustenta a la misma institución.<sup>3</sup> Nótese al margen de estas reflexiones la primera paradoja de las críticas dirigidas a la canonicidad literaria: las denuncias del carácter usurpatorio del poder interpretativo de la academia, tuviera este o no un saludable efecto afianzador para la cultura, vienen formuladas, y perpetuadas, por los representantes de la misma.

Volviendo a la disyuntiva arriba señalada, cabe esclarecer ahora su segundo componente:

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, sus comentarios acerca de la obra de Arlt (Piglia, 2006a: 21) o la entrevista realizada por Aulicino y Muleiro (2004: 42).

<sup>2</sup> Cfr. Frank Kermode (1998: 91-112). En comparación con Kermode, Piglia se muestra mucho más escéptico acerca de los posibles beneficios provenientes de la perpetuación de la Institución, a la que el canon garantiza una tácita autoridad interpretativa.

<sup>3</sup> El papel de la lectura canónica y su posible deconstrucción es una cuestión bastante más compleja de lo que puede abarcar el presente trabajo. Para mayor información, véase, por ejemplo, el estudio de Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000).

[La tradición es] el residuo de un pasado que se filtra en el presente. La tradición es como una huella, un rastro en la tierra, un rumbo que define la marcha: su clave es la localización. Boedo y Florida, para poner un ejemplo conocido, importan porque definen *el lugar* desde donde se escribe (y se lee). La literatura está situada, y por tanto la tradición es una *posición* en el doble sentido del término: un lugar y una actitud (Piglia, 2008:162).

Así pues, la tradición es dinámica y espontánea: un texto tradicional, más que santificar y conservar intactos ciertos vestigios del pasado, es capaz de suscitar la atención y de mantener su contigüidad con el presente, modificando las lecturas heredadas y minando el legado de los clásicos.<sup>4</sup> La tradición es, asimismo, un lugar, es decir, un contexto en el cual uno decide situarse y desde el cual elabora su proyecto creador: un texto es “punto de partida de una tradición, pero no porque luego se pueda repetir su modo de escribir, sino porque [...] permite pensar toda una cultura” (Piglia, 2008: 163-164). Huelga decir que en este *continuum* literario todos los puntos son iguales, o igualmente válidos, no hay posiciones céntricas que autoricen juicios de valor más objetivos o acertados, por lo cual las relecturas de la tradición son siempre polémicas. Piglia concibe el campo literario (convergiendo en este aspecto, y en algunos más, que iré señalando, con la teoría de Pierre Bourdieu) como un campo de fuerzas donde, al no haber una instancia que pueda dictaminar, en tono magistral, sobre el valor de una obra y establecer jerarquías vigentes, cada nuevo gesto literario, imponiéndose, socava los sistemas de valores ya existentes, los absorbe y vence. Piglia concluye: “Un escritor siempre tiene enemigos, porque su obra anula y cuestiona otras poéticas” (Fornet, 2000: 27). Por ello, le resultan a Piglia tan caras las poéticas de Arlt y Gombrowicz, dos autores que “rescata”, del olvido o del exilio, para la tradición argentina. Ambas se fundamentan en la exaltación del conflicto –tome este la forma de duelo, traición o de calumnias dirigidas hacia otros profesionales de la literatura– sin cuidarse demasiado de no caer en un tono pendenciero y arrogante. Los escritores construyen la tradición, contrariamente al canon, que es obra de los críticos literarios, de los académicos y de los

<sup>4</sup> Cfr. Frank Kermode (1985: 114-115). La patente diferencia entre ambos radica en que Kermode sí le concede a la institución académica la facultad de exponer una interpretación contundente.

profesores de literatura. Para ella, el atractivo o la efectividad de una poética se cimienta sobre su poder subversivo o perturbador: “¿qué quiere decir el valor? ¿Cómo se constituye? –se pregunta Piglia– O mejor sería decir: ¿*contra qué* se constituye el valor?” (2006a: 159-160, cursiva mía) Se constituye, pues, en una tensión entre dos extremos indeseables: por un lado, contra la lectura desde un lugar equivocado –este peligro se conjura preparando la recepción de la obra, colocándola en un determinado contexto de precursores y afiliados– y por otro, contra la cristalización de ciertos clichés valorativos, o sea, contra el apresamiento en el canon.

Por más congruente y cautivadora que parezca, la disyuntiva entre canon y tradición peca de una inherente contradicción, que no se le escapa a Piglia: un nuevo canon se construye inevitablemente desde los textos no canonizados. Los clásicos por excelencia, como Cervantes o Shakespeare, fueron, en su momento, los excluidos, por resistir su lectura a una estabilización del significado.<sup>5</sup> El propio Piglia parece haber cruzado, a pesar suyo, la frontera de la canonicidad. No en vano los críticos han forjado expresiones como “sistema Piglia” (Fornet, 2007: 7) o hablan directamente de la “jugada de Piglia” (Aulicino y Muleiro, 2004: 7), imputándole una muy lúcida operación de no solo la revisión del canon, sino también de la colocación de la propia obra en su centro. Sea esta una acusación exagerada o no, basta ver el lugar que ocupa la obra de Piglia en el espacio académico y la fuerza con la que se ha impuesto allí su relectura de los clásicos para comprobar el grado de su canonicidad. Y si el autor de *Respiración artificial* proclama la necesidad de la huida, no es puro coqueteo; la constante reescritura del corpus, costumbre heredada, sin duda, de Borges, le sirve precisamente para ello: imposibilita fijar el original y saldar de una vez por todas su lectura. Otra paradoja, o trampa, que encierran las críticas del canon, al menos tal y como las formula Piglia, es que la única manera de evitar la petrificación interpretativa es fracasando como escritor. Y, efectivamente, en el universo de sus precursores y familiares literarios, abundan escritores que naufragan

<sup>5</sup> Es interesante, al respecto, la observación de Yuri Lotman, según el cual cada canon, además de precisar de una organización interna, precisa también de un caos externo, una amenaza de la no-cultura que consolide la compacidad del canon (consúltase Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 91-94). La literatura argentina facilita generosamente ejemplos de dicha amenaza de los “bárbaros”: primero la encarnaron los indios, y después, los inmigrantes europeos.

en realidad o a los que se les carga adrede con este naufragio: el inglés Ratliff, “una suerte de gran escritor fracasado, si es posible el oxímoron o si la definición no es una tautología” (Piglia, 2006a: 89); el Roberto Arlt del cuento que lo homenajea y en el que resulta ser un escritor frustrado que no duda en plagiar a otro (Piglia, 2002); el Gombrowicz-Tardewski de *Respiración artificial*, que no consigue acabar ningún libro, sin hablar del reconocimiento en amplios círculos literarios.

## 2. EL ESTADO QUE NARRA

Volviendo al lugar que ocupan las reflexiones piglianas sobre el canon en el marco de la teoría literaria contemporánea, queda patente su cercanía con las concepciones llamadas “sistémicas” por Pozuelo y Aradra, y que postulan la inclusión de la serie literaria en un contexto social más amplio, así como el estudio de la evolución de las escrituras consideradas canónicas en el decurso del tiempo. Se cuentan entre ellas la teoría de Tiniánov, sobre cuyo carácter revelador Piglia ha llamado la atención en repetidas ocasiones, y la de Pierre Bourdieu, a la que ya he recurrido en el presente artículo.<sup>6</sup> Construyendo su herramienta teórica, el último método también echa mano de metáforas de tipo espacial, sobre todo la de “campo literario” (Piglia, como se recordará, maneja la noción de “lugar”), que define como sector social de la competencia por la legitimidad cultural, donde se fuerzan no solo diferentes proyectos creadores sino también diversas instancias de valoración y regulación (academias, críticos, etc.). El campo literario, pese a haber ganado cierta autonomía, queda integrado en el complejo sistema social, en el que interrelaciona con otros campos, ante todo el de poder, y desde esta perspectiva, o sea desde su aligación con las estructuras de poder, lo estudia Bourdieu. Piglia, aunque es plenamente consciente de la necesidad de examinar la obra en un contexto más amplio que el de mera historia literaria, se resiste a aceptar la sujeción del campo literario –por mucho que se afirme su relativa soberanía– al peso del campo de poder. Para Piglia, el vector de la dependencia es justamente inverso: la efectividad del

<sup>6</sup> Las teorías sistémicas también incluyen a la semiótica de la cultura de Lotman, la teoría de los polisistemas de Even-Zohar o la de la institución literaria de Dubois, que me serán, en el presente trabajo, de menor utilidad. Consúltense Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 77-120.

Estado es directamente proporcional a su capacidad de aplicar hábilmente técnicas narrativas, en vista de que tiene que recurrir a la ficción para imponer una cierta percepción de la realidad. “El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer” (Piglia 2006a: 105). En la época de la dictadura, se vehiculaba una especie de relato “médico” (el país gravemente infectado necesitaba una rápida intervención sin anestesia) que, después, cedió paso a la novela psicológica, cuyo mensaje era aún más perverso: la sociedad entera, independientemente de sus culpas reales, tenía que someterse a un colectivo examen de conciencia. Hoy en día, el Estado lanza una compacta y persuasiva narración de la cultura de masas, a la que me tocará volver más adelante. El papel de la literatura, eterna rebelde, no es el de reflejar las tácitas intrigas narrativas del poder, sino denunciarlas, reproduciendo abiertamente estas maquinaciones que convendría, para su mayor eficiencia, mantener en secreto:

por momentos la ficción del Estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de información manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos. El único que los mantuvo a raya fue Roberto Arlt: les captó el núcleo paranoico. El complot, el crimen, la falsificación son la esencia del poder en la Argentina: eso narra Arlt (Piglia, 2006a: 106-107).

En otro lugar, Piglia formula así el quehacer del escritor: “no se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)” (Piglia, 2006a: 123).

### 3. TRADICIÓN ARGENTINA Y SU DOBLE DEPENDENCIA

En Argentina, la correlación entre novela y política tiene una larga tradición que data del siglo XIX, época de la fundación del Estado independiente, rabiosamente necesitado de una identidad propia. La literatura nacional emerge, entonces, en una doble dependencia: de la política por un lado, y de las literaturas extranjeras por otro. Todos los escritores claves, según Piglia, para la tradición argentina (Macedonio Fernández, Borges, Arlt, también Gombrowicz)

tendrán que posicionarse frente a esta circunstancia inaugural, modificándola e invirtiendo la jerarquía de valores establecidos.

La primera supeditación viene a ser muy elocuente al tomar en consideración que en el mismo periodo, es decir, a mediados del siglo XIX, la literatura francesa, la norma y modelo para los argentinos, alcanza el más alto grado de autonomía. En la disonancia entre Flaubert y Sarmiento se cifra el retroceso de la cultura argentina con respecto a la europea, desajuste que se traducirá en una posición periférica de aquella, tan repudiada por unos como alabada por otros (Piglia, 1998: 19-23). Hasta el viejo dilema entre civilización y barbarie encuentra, para Piglia, una lectura en términos de la relación entre literatura y política. En la sociedad indígena, el poder del jefe, carente de una autoridad asentada en la violencia y por ello fácilmente cuestionable, depende enteramente de sus habilidades persuasivas: “el talento verbal es una condición y un instrumento del poder político. El jefe es el narrador de la tribu” (Piglia, 2006a: 120). La tradición literaria (siendo tal vez forzado hablar de “canon” en el contexto de una sociedad primitiva) es, pues, correlato del poder, lo sustenta abiertamente, sirviéndole de herramienta muy sutil de manipulación. El civilizado estado moderno, en cambio, pretende deshacerse de esta incómoda y primitiva supeditación e invierte la relación entre ficción y poder:

uno podría decir que la dificultad de la autonomía en la literatura argentina se manifiesta bajo la forma de una resistencia a la ficción. Desde el comienzo mismo de la literatura nacional se dice que la ficción es antagónica con un uso político del lenguaje (Piglia, 1998: 22).

La eficacia del poder queda asociada con la palabra verdadera, mientras que la ficción, relegada al espacio femenino, viene a connotar el ocio, mentiras y “derroche de sentido”. Cuenta la anécdota que el discurso inaugural de la presidencia de Sarmiento fue rechazado y terminó escribiéndoselo su ministro: el canon literario y el político quedan divididos para muchos años, hasta la aparición de Macedonio Fernández.

La segunda sujeción (la de las lenguas y literaturas extranjeras) deriva, en realidad, de la primera, en la medida en que la cuestión de la independencia se desplegaba en el ámbito lingüístico: ¿cómo era

posible expresar la idiosincrasia nacional –el suelo, la naturaleza, las costumbres– rompiendo a la vez con el español mediante las lenguas y las literaturas europeas? Cuando se frustra el proyecto inmigratorio de los románticos (el cosmopolitismo acaba desviándose en una nueva barbarie) se vuelve muy apretada la necesidad de encontrar una tradición genuina y se impone con fuerza la cuestión de la legitimidad: ¿quién tiene derecho a escribir y hacer traducciones?, ¿a quién admitir en el canon? Estos interrogantes de índole aparentemente literaria tienen, en realidad, un profundo sentido político que Sarlo denomina sucintamente “cuestión de la polifonía”:

¿cuántas voces y qué voces producen un texto cultural que no aparezca desgarrado por conflictos sociales ideológicos y culturales?, ¿cuánta diversidad admite una nación cuyo pasado no es ni tan rico ni tan extenso como para garantizar la unidad de las diferencias?, ¿qué lugar tiene la voz del otro en la cultura que todavía no ha terminado de organizar el mito de la voz propia? (1997: 275)

Durante las tres primeras décadas del XX, el problema de la construcción del canon tiene, pues, una clara lectura socio-política y alimenta debates ardientes sobre el grado de la diversidad admisible. Por un lado, se va marcando e implantando el consenso acerca de qué valores serían constitutivos para la cultura argentina, pero por otro, simultáneamente, este pacto social se ve socavado por la actividad de las vanguardias que se resisten a acatarlo. En el artículo “Teoría del complot”, Piglia enfatiza todavía el paralelismo entre la serie literaria y el campo de poder, traduciendo la arriba debatida oposición entre canon y tradición en una oposición meramente política, entre liberalismo y vanguardias. Mas antes de adentrarme en la exposición de los argumentos piglianos, conviene pararse en la figura de Gombrowicz que le sirve al autor de *Respiración artificial* como el mejor ejemplo del llamado “complot vanguardista”.

#### 4. GOMBROWICZ, EL MEJOR ESCRITOR ARGENTINO

He usado la expresión “figura de Gombrowicz” muy a propósito, puesto que Piglia trabaja más bien con el mito del escritor que con el escritor real. En otras palabras, la lectura que le da a la obra del polaco poco tiene que ver con las que esta suele recibir: se la ha



interpretado en diferentes claves (nacional, homosexual, de exilio, de relatos de viaje, etc.) pero nunca en la de un conspirador revolucionario. Esta perspectiva ha sido poco visitada por la “gombrowiczología” tradicional, muy recordadora del repudio que el autor de *Ferdydurke* manifestaba ante su involucración en el debate político de aquí y ahora. La crítica extranjera (o sea, no polaca) interesada en este autor tampoco acostumbra a adentrarse en las cuestiones de índole lingüística, ya que Gombrowicz, contrariamente a Conrad, por ejemplo, nunca abandonó su lengua materna, e incluso siguió forzando a extremos sus posibilidades expresivas.<sup>7</sup> De modo que sería más legítimo hablar de “estrategias de uso” que de “lecturas”, ya que Piglia no suele acatar las directivas interpretativas de las que Gombrowicz abastecía generosamente a sus lectores, sino proponer “lecturas desviadas”, alejadas del contexto en el que la obra del polaco suele moverse. Leyendo a Gombrowicz, Piglia se lo apropia, como se ha apropiado de Borges y Arlt, para servirse de él en su propio proyecto crítico que consiste en batallar por la reorganización del canon. Sería razonable preguntarse por qué un escritor polaco iba a formar parte de la jerarquía literaria argentina, e incluso a transformarla, y qué es lo que le incita a Piglia a elogiar *Transatlántico* como, valga el tono de provocación, “una de las mejores novelas escritas en este país [Argentina]” (2001: 71). El siguiente pasaje explica la “licencia crítica” que le permite dicha usurpación de Gombrowicz para la tradición argentina:

la discusión contemporánea sobre la literatura que llevan adelante los escritores en la lucha de poéticas y en la práctica política va a buscar en el pasado ciertos textos que son traídos a la discusión

<sup>7</sup> Es cierto que dos traducciones de *Ferdydurke* – la española, llevada a cabo en un bar bonaerense por un grupo de traductores-amigos de Gombrowicz, y la francesa, elaborada en gran parte a partir de la versión castellana– pasaban por casi perfectas traducciones autoriales o incluso, siendo esta una valoración tal vez antitética, pero igualmente entusiasta, por nuevas, modernizadas versiones del original. No obstante, la reciente crítica polaca, habiendo comparado las tres versiones del texto, ha demostrado que la española y la francesa son, en realidad, bastante simplificadas e incluso pecan de algunos deslices debidos a la incompreensión del original. Gombrowicz, muy poco flexible con sus editores polacos, fue mucho más condescendiente cuando se trataba de las publicaciones extranjeras de sus textos, viendo seguramente en ellas una posibilidad de hacerse escuchar en el ámbito internacional (Miecznicka, 2007: 769-806).

contemporánea y releídos desde ese punto de vista y el valor que está ahí, es un juicio de valor a la vez literario y político que supone negar otros textos que han sido hasta ese momento considerados los representantes del canon. Si el canon es cerrado y breve como el nuestro, hay que releer y cambiar de lugar siempre a los mismos escritores, es muy difícil renovarlo, sólo se puede releer desde otro lugar (Piglia, 2006a: 157).

La relectura, desde otro tiempo y lugar, es, pues, una herramienta de renovación que, en el caso de una serie literaria corta y compacta –recuérdense los debates sobre el grado de heterogeneidad admisible–, resulta insuficiente. De ahí la necesidad de buscar en otro espacio, excavar entre los exiliados extranjeros en su momento no reconocidos, ensanchando posteriormente el círculo de los escritores canónicos. Así entra Gombrowicz, un poco a su pesar: son notorios sus desdeñosos comentarios acerca de la elite cultural argentina, como que “es un país al revés, donde un mocoso vendedor de una revista literaria tiene más estilo que todos sus colaboradores, donde los salones –plutocráticos o intelectuales– horrorizan por su mediocridad” (Gombrowicz, 2011: 111). El texto gombrowicziano más productivo a la hora de debatir la cuestión del canon, en su vinculación con la política y la lengua, es la conferencia “Contra los poetas”, dictada en Buenos Aires en 1947. Piglia le dedica dos textos suyos: “La lengua de los desposeídos”, publicado en *La Nación* en 2008, y “Teoría del complot”, cuya primera versión se elabora en 2000.<sup>8</sup> El primero versará ante todo sobre el uso que Gombrowicz le da a la lengua castellana, mientras que el segundo se centrará en las relaciones entre literatura y Estado.

## 5. IDIOMA DE LA DESPOSESIÓN

Hacia el año 1947, Gombrowicz no logra todavía salir de los apuros económicos que sufría desde su llegada a Argentina –dato, a todas luces, relevante para Piglia, puesto que lo menciona en ambos textos–. La librería Fray Mocho, en la que se da la conferencia, es, desde la perspectiva de la cultura alta y oficial, un lugar de segunda, si no tercera, categoría. Para enfatizar todavía esta carencia del capital cultural, Gombrowicz se decide a darla en castellano, haciendo caso

<sup>8</sup> En el presente artículo trabajo con una ampliada versión posterior del año 2006.

omiso a la usanza de aquel entonces, que invitaba a optar por el francés, lengua que, dicho sea de paso, manejaba muy bien. Al igual que en el caso de Arlt, “la pobreza de la lengua duplica la falta de dinero, la precariedad en la que vive” (Piglia, 2008). El autor de *Ferdydurke* se decide, pues, a hablar una lengua que solo chapurrea, aprendida en los bares de mala muerte de Retiro, donde jóvenes obreros y marineros ejercían de profesores, una lengua de contacto con desconocidos, “el idioma de la desposesión” o de la “contraeducación”, nada equiparable al inglés de Borges o Nabokov, cincelado a la perfección con las institutrices británicas (Piglia, 2008). Una tensa relación mantenida con la lengua de expresión, sea esta materna o elegida, es la característica que Gombrowicz comparte con otros escritores argentinos: “la extrañeza es la marca de los dos grandes estilos que se han producido en la novela argentina del siglo XX: el de Roberto Arlt y el de Macedonio Fernández. Parecen lenguas exiliadas: suenan como el español de Gombrowicz” (Piglia, 2001: 75). Resulta significativa la ausencia de Borges: su estilo sirve como garantía de la corrección escolar, pero se vuelve improductivo a la hora de querer innovar en la lengua. A este propósito son rentables los lenguajes basados en el error o la carencia: el de Arlt, cuyos fallos llegaron a ser legendarios, o –caso aún más tajante– el de Gombrowicz, hablante de un castellano infantil. Así explica él mismo su precaria condición lingüística:

Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales para comprobar qué quedará de ellos entonces (Piglia, 2008).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Es el único fragmento que Piglia cita directamente de la conferencia gombrowicziana y –hecho que no nos debería pasar inadvertido– es un fragmento no canónico, es decir, no incluido en la última versión, publicada en el *Diario* polaco. Piglia prefiere citar del texto titulado “Contra la Poesía”, publicado en la revista *Ciclón* de La Habana en 1955 y reeditado posteriormente en Gombrowicz, 2009: 11-23.

Esta lengua que expresa la inmadurez y la ignorancia, incluso se alardea de expresarlas, resulta ser realmente fértil y capaz de minar el canon. La poesía contra la que se vuelve Gombrowicz es justamente el baluarte de la jerarquía literaria basada en unos juicios de valor consagrados e indiscutibles, cuya oquedad y artificio se denuncian en la conferencia. La voz más idónea para la crítica de una autoridad es, evidentemente, la de un bufón que, perfectamente desposeído de todo, hasta de la capacidad de hablar correctamente, poco o nada tiene que perder.

Otro dato relativo a la cuestión lingüística que Piglia destaca en su texto es el del “castellano como lengua perdida de la cultura” (Piglia, 2008). Resulta paradójico, pues, que su estatus como “lengua de la cultura” fuera elevado precisamente por Gombrowicz, cuyo dominio del castellano fue aún más deficiente que el de la masa inmigratoria, en aquel entonces ya bien arraigada. Gombrowicz lo incluyó, sostiene Piglia, en el circuito cultural europeo gracias a que François Bondy, el primer propagador del escritor polaco en Francia, leyó *Ferdydurke* en castellano e, impresionado, inició su traducción al francés, que se realizó a partir de la versión argentina. El código de una cultura inferior moldeó el de una cultura superior. Y, lo que es más, Piglia llama la atención sobre una significativa coincidencia temporal: “Contra los poetas” es coetánea del texto “¿Qué es la literatura?” de Sartre en el que –no nos dejemos engañar por la disparidad del tono– también se formula, aunque desde posiciones muy distintas, un tácito reproche contra la poesía que, por esencia, es incapaz de comprometerse. Así, otra vez, el discurso gombrowicziano, intuitivo de los dilemas estéticos que estaban por debatirse en el “primer mundo” cultural, logra poner al día la crítica literaria argentina.

El artículo “La lengua de los desposeídos” se cierra con una anécdota, que “condensa redes múltiples de la cultura argentina, y no solo de la cultura argentina” (Piglia, 2008). Se cuenta cómo Gombrowicz, en 1960, rechaza la posibilidad de la reedición de *Ferdydurke* (y, junto con ella, un nada desdeñable cheque de dinero) por una muy prestigiosa editorial bonaerense con el solo motivo de que esta se niega a publicar simultáneamente su *Diario argentino*. En esta historia, vuelve a asomarse el Gombrowicz legendario, intransigente, solo comprometido con su arte. Asimismo puede leerse como una metáfora de la huida del canon: de haber aceptado

la propuesta de la editorial, se hubiera encontrado en compañía de maestros tales como Faulkner, Butor o Chandler. Finalmente, en esta anécdota se deja intuir también, crucial para el texto que estudiaré en adelante, la tensa y desconfiada relación de Gombrowicz con el Estado que administra a su provecho el pacto canónico.

## 6. PRÁCTICA POLÍTICA DE LA VANGUARDIA

En “Teoría del complot”, Piglia sigue trabajando el concepto de canon, esta vez abordándolo desde sus condicionamientos socio-políticos, o sea, viéndolo como herramienta que sirve para sustentar y conservar un orden social establecido. Para ello, recurre a la idea del complot, que define como “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (Piglia, 2006b). Armar el complot es, pues, la operación de proponer mundos regidos según otras leyes distintas a las reales, lo cual, a su vez, presupone una penetración previa en el ordenamiento profundo de la realidad circundante, impuesto por el detentador del poder, o sea, el Estado. Obviamente, no se trata de un orden social manifiesto o unas reglas de convivencia conscientemente aceptadas, sino de los manejos turbios en los que incurre el Estado, ese “gran conspirador que manipula y ordena las relaciones sociales” (Piglia, 2006b). En esta dirección ha trabajado la idea del complot la novela argentina (Arlt, Borges, Macedonio Fernández) que ha sabido captarlo como nudo de la práctica política en este país y poner al descubierto lo mucho que le deben a la ficción las estrategias de interpretación planteadas por el Estado.

El complot es, pues, un punto de resistencia contra el poder oficial y todo lo que este supone, sobre todo, un cierto régimen económico. En la historia argentina, la mayor inflexión de esta actividad clandestina cae en la época de la vanguardia que coincide, a su vez, con la crisis de la tradición liberal instaurada por los románticos y basada en la idea de una convivencia armónica en el seno de una sociedad multicultural. A partir de la primera década del XX, se frustra la ilusión del consenso social y emerge, en su detrimento, la práctica cultural y política de la vanguardia, que Piglia define como

una respuesta política propia, específica, al liberalismo, a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en el liberalismo, una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantías del funcionamiento social, la visibilidad del espacio público, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones con su política de secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como guerra de posiciones (Piglia, 2006b).

La noción de vanguardia deja de pertenecer, pues, al ámbito de la historia literaria y cobra un sentido claramente politizado, un viraje, por cierto, del todo previsible teniendo en cuenta la asiduidad con la que el Estado recurre a prácticas genuinamente literarias. En el ideario vanguardista, se suprime el falso modelo social del consenso y, junto con él, la noción de representación y de mayoría como gestora de legitimidad, a favor de otro, cuyo núcleo es la batalla: la sociedad entera, al igual que el campo literario, es vista como una red de tensiones y luchas. Uno de los cortes más fuertes corre a lo largo de la línea que separa al artista del resto de la sociedad que se cree dueña de valores objetivos o, en otras palabras, se erige como guardadora del canon, es decir, del acuerdo común acerca del valor estético. En este sentido, la actividad conspirativa de la vanguardia se trama para quebrar el canon e imponer una nueva jerarquía de valores. Para descifrar el cómo se lleva a cabo esta operación subversiva, resulta muy esclarecedora, otra vez, la conferencia “Contra los poetas” de Gombrowicz.

#### 7. LA MONEDA POÉTICA

Para empezar, Gombrowicz encarna a la perfección la figura del conspirador: son bien conocidas sus maniobras de imposición de su propia obra, tramadas más o menos abiertamente en el *Diario* y casi siempre aderezadas con un tono de provocación. “Contra los poetas” es, evidentemente, una intervención o, mejor dicho, una *performance* que se inscribe muy bien en este complot personal del escritor polaco, en esta ocasión armado para darse a conocer en Argentina. La idea principal de la conferencia consiste en cuestionar la posibilidad de identificar un texto como poético o, en general, literario, a base de un elemento distintivo, como, por ejemplo, un uso peculiar del código

lingüístico. Para Gombrowicz, la poesía consiste en una predisposición, mostrada tanto por el artista como por su público, de acercarse a un texto como poético, una predisposición a menudo forzada por las circunstancias, por la Forma que obliga a sentir admiración y respeto. No es casual, por cierto, que en la conferencia se ataque justamente la poesía (aunque bien podría decirse lo mismo sobre otras actividades artísticas), siendo la literatura en general un arte más plenamente consagrado y dotado de unas instancias de legitimización más firmes, como la universidad o la academia (Bourdieu, 1967: 161-163).<sup>10</sup> Para describir la recepción de una obra poética, Gombrowicz, al igual que Bourdieu, recurre irónicamente a metáforas del ámbito religioso –“un rito celebrado ante un altar”, “vocación del Poeta”, “fe en la Misión Poética” (Gombrowicz, 2011: 318-319)<sup>11</sup>– para destacar el papel que detenta una autoridad, usurpada por los que se creen entendidos en la materia, en la formación del gusto. Las diferentes teorías del canon literario, dicho sea de paso, también han enfatizado, no siempre festejando, el paralelismo entre este y el canon bíblico: ambos comparten una fuerte autoridad normativa, cierto esoterismo interpretativo y sirven de soporte para una institución (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 44 y 52-54).

Hasta ahora, nos hemos movido en el ámbito estrictamente literario (poesía como metáfora del canon), pero el paso siguiente de Piglia consiste en establecer una correspondencia entre poesía y mercado. La idea de asociar estas dos esferas de la actividad humana no es nueva en el pensamiento pigliano –basta con recordar la “economía literaria” de Arlt (Piglia, 1973)–, y se debe al simple hecho de que, en el mundo contemporáneo, el poder de mercado ha venido a

<sup>10</sup> Bourdieu distingue entre las artes plenamente consagradas, como música clásica, pintura, escultura, literatura y teatro, artes que aspiran a la consagración, como cine, fotografía o jazz, y los productos culturales situados fuera de la cultura legítima, todavía abandonados a lo arbitrario individual (como alta costura, cocina, decoración, etc.)

<sup>11</sup> También denuncia el carácter cerrado y excluyente de los grupos poéticos, en los que “un cantor excita al otro, uno consolida al otro en su obstinado y frenético canto”, dándose signos de una admiración recíproca (2011: 315). La retórica de Bourdieu resulta, en este aspecto, sorprendentemente afín: escribe sobre “sociedades de bombos mutuos, pequeñas sectas cerradas en su esoterismo”, “una actitud devota, ceremonial y ritualizada”, “la aproximación sacramental”, “los fieles de la cultura legítima”, etc. (1967: 146, 163).

sustentar, si no suplantar, el poder del Estado. La así nombrada “economía poética” es, pues, “un sistema de crédito, esto es, de creencias”, cuya moneda es la palabra del poeta, con un valor siempre arbitrario, porque es dependiente de un acuerdo social. “La poesía es como el dinero, circula, se desvaloriza, se atesora, hay usura, hay inflación, hay escasez, hay un régimen impuesto de valor” (Piglia, 2006b). El artista, consciente de que el valor de la moneda poética es pactado, deja de buscarlo en la originalidad del texto mismo para encontrarlo en la práctica o “intriga” social: en los usos que se le dan, en las manipulaciones que sufre. El complot vanguardista consiste en rastrear estas “tramas sociales” y actuar sobre ellas, interponerse, construyendo una mirada (no una obra) artística alternativa, antagónica a la comúnmente aceptada. La lógica económica que guía la actividad de la vanguardia va a contracorriente de la basada en la rentabilidad: el artista, tal como lo entiende Piglia, es un sujeto improductivo según las leyes del mercado liberal, porque su arte es ilegible, o sea, mina el orden social en vez de sustentarlo. El que Gombrowicz conociera al presidente del Banco Polaco justamente la tarde de la conferencia le parece a Piglia una coincidencia alegórica: consigue entonces un cómodo puesto en una institución financiera que le permite escribir *Transatlántico*, texto en que se agreden abiertamente los valores más intrínsecos de dicha institución.

El debate sobre el canon, al ser llevado a un contexto que trasciende el meramente literario, resulta sintomático de toda una serie de conflictos ideológicos que sacuden la sociedad moderna, como la cuestión de la identidad nacional, la autoridad del Estado y diferentes maneras de imponerla o, incluso, la apropiación del debate público por el lenguaje económico. El caso argentino viene a ser muy ilustrativo de esta amplitud socio-política que puede cobrar la cuestión de la canonicidad, dado que su literatura se iba formando en una estrecha relación con el Estado, por un lado, y con los cánones extranjeros por otro. Piglia construye alrededor de ella toda una red de repercusiones sociales que –haciendo ya caso omiso a si estas deliberadamente apuntan a instalar su propio “sistema” en el centro de un nuevo canon– han conseguido, no cabe duda, alterar un orden interpretativo cristalizado. Son de sobra conocidas sus reinterpretaciones de Arlt, Borges y Macedonio Fernández, siendo mucho menos comentadas por la crítica sus lecturas de Gombrowicz que suelen quedar reducidas, muy dañinamente, a la glosa de Tardewski de *Respiración artificial*.



Ahora, como hemos visto, su interpretación de la conferencia “Contra los poetas” le permite plantear el problema de la rebelión contra el canon en términos de mercado y complot: la poesía, vista como un valor que debería renegociarse, es mermada por la intriga vanguardista, que intenta imponer una nueva mirada en las obras consideradas como canónicas. Este complot de la vanguardia va dirigido contra la sociedad, ya que pretende socavar los mitos que la sustentan. Así, el texto de Gombrowicz resulta absolutamente clave para comprobar toda la complejidad que cobra para Piglia el concepto de “canonicidad”, y eso por muy paradójica que pueda parecer la trascendencia de un escritor *polaco* para la revisión del canon *argentino*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aulicino, Jorge y Vicente Muleiro (2004), “Narrativa argentina: la poética de divismo. Entrevista con Ricardo Piglia”, *Ñ*, 59, pp. 40-43.
- Bloom, Harold (1994), *El canon Occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Marc Barbut (ed.), *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, pp. 135-182.
- Fornet, Jorge (2000), “Conversación con Ricardo Piglia”, en Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia*, Bogotá, Casa de las Américas, pp. 17-44.
- (2007), *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gombrowicz, Witold (2009), “Contra la poesía”, en Witold Gombrowicz, *Contra los poetas*. Madrid, Sequitur, pp. 11-23.
- (2011), *Diario*, Barcelona, Seix Barral.
- Kermode, Frank (1985), *Formas de atención*, Barcelona, Gedisa.
- (1998), “El control institucional de la interpretación”, en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco, pp. 91-112.
- Miecznicka, Magdalena (2007), “Autoryzowane przekłady *Ferdydurke*”, en Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, ed.

- Włodzimierz Bolecki, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, pp. 769-806.
- Piglia, Ricardo (1973), "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los Libros*, 29, pp. 22-27.
- (1998), "Sarmiento, escritor", *Filología*, XXXI, 1-2, pp. 19-34.
- (2001), "La novela polaca", en Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, pp. 69-80.
- (2002), "Homenaje a Roberto Arlt", en Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama.
- (2006a), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama.
- (2006b), "Teoría del complot", en <http://goo.gl/KWpvz> (26.07.2012)
- (2008) "La lengua de los desposeídos", en <http://goo.gl/HRXYo> (25.07.2012).
- Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- Sarlo, Beatriz (1997), "Oralidad y lenguas extranjeras", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 269-288.