

INTRODUCCIÓN

RICARDO PIGLIA Y LA LITERATURA MUNDIAL

¿Y qué es eso de la línea correcta? —preguntó mi madre—; siempre hay algo de clerical en ella, como si quisieran hacernos creer que solo existe una verdad.

Peter Weiss

1. PUNTO DE PARTIDA

Hasta la fecha, la crítica especializada en la obra de Ricardo Piglia se ha centrado principalmente en develar los modos en que el escritor se apropia de la tradición nacional para articular una política de la literatura que produce un *disenso* (Rancière 2012) en la estructura del campo cultural argentino. Son varias las estrategias de condensación, desplazamiento¹ y revaloración de autores, usos y géneros *menores* desplegadas en su poética: i) la consabida conjunción Borges-Arlt como epítome vanguardista, ii) el cruce entre crítica y ficción, iii) la no ficción, iv) la autobiografía, v) la técnica del secreto ligada a la *nouvelle* y al policial. Este esquema productivo es aplicado a precursores y contemporáneos como Macedonio Fernández, Puig, Saer y Walsh, para crear un marco de legibilidad que le sirve de (auto) legitimación dentro del sistema literario argentino. Esa sería, a grandísimos rasgos, su poética visible. Pero ya sabemos que lo significativo en Piglia está en lo no dicho, en lo no visible. Entonces, ¿cuál es su poética implícita?

¹ Josefina Ludmer (2015: 115) menciona estos dos elementos (junto con la simbolización) para hablar del modo en que se oculta o se disfrazo lo no dicho en un texto. El desplazamiento es un concepto vanguardista y el de condensación es muy utilizado por Derrida.

¿Qué relación tiene con la literatura mundial? ¿Qué (no) dicen sus textos sobre los *otros*? ¿Contra quién lee o lucha en el campo cultural argentino y latinoamericano? ¿Qué instrumentos utiliza en esa guerra de poder? ¿Qué ideologías y valores de uso están en juego?

Con el horizonte de estos interrogantes, y a la luz de sus últimos textos publicados y de los menos abordados por la crítica: *La invasión*, *Blanco nocturno*, *El camino de Ida*, *Los diarios de Emilio Renzi*, y sus cursos (*Las tres vanguardias* y *Teoría de la prosa*)², este libro propone la titánica tarea de leer el uso pigliano de la literatura mundial. El objetivo es pensar la manera en que el autor incorpora en la literatura nacional algunas tradiciones extralocales, donde se encuentran las claves que prefiguran su estrategia de combate en el espacio latinoamericano del Boom, y en el local de Borges y Cortázar. ¿De qué manera hacer legible a Borges desde un paradigma de izquierda que lo (auto)represente? ¿Cómo escribir después de Cortázar y García Márquez? Contra y para ellos inventa una poética de la resistencia tomada de la vanguardia, de Sartre, de Brecht, del formalismo ruso³, del posestructuralismo (Barthes, Derrida y Deleuze) y del psicoanálisis, que avanza por el canon argentino ocupando parcelas estéticas desatendidas por las poéticas hegemónicas, como ya hiciera Hemingway en su guerra particular con Joyce: la oralidad, la crónica, los personajes marginales y el diario. Con esta máquina de guerra, que deviene trinchera, entra Piglia a pelear al campo de batalla de la literatura latinoamericana de los años sesenta.

² Estas nuevas publicaciones, junto con la edición de Annick Louis de las clases que Josefina Ludmer dictó en la Universidad de Buenos Aires sobre teoría literaria en los ochenta, nos dan signos desde los cuales podemos ensayar algunas hipótesis nuevas sobre su máquina literaria.

³ Comenta Piglia: “Al mismo tiempo, para muchos de nosotros, por medio de Brecht, seguía viva la experiencia de la vanguardia soviética de los años 20. El formalismo ruso, la crítica de Tiniánov, el cine de Eisenstein, la literatura *fakta* de Tretiakov, las primeras experiencias con la narrativa de no-ficción, digamos, las experiencias de El Lissitzki, la poesía de Maiakovski, de Ana Ajmátova. Se veía la posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo que era la poética explícita de los partidos comunistas y de la Unión Soviética en relación con el debate sobre el arte, la crítica literaria, los intelectuales” (2015b: 227).

2. ESTADO

La bibliografía crítica sobre la obra de Ricardo Piglia es muy abundante. Sin ánimo de ser exhaustiva, son varias las monografías (Bratosevich 1997; Demaría 2000; Pereira 2001; Berg 2002; Cselik 2002; Garabano 2003; Corral 2007; Fornet 2007; González Álvarez 2009; Rovira Vázquez 2015), libros colectivos (Fornet 2000; Rodríguez Pérsico y Fornet 2003; Berg 2003; Rodríguez Pérsico 2004; Mesa Gancedo 2007; Carrión 2008; Orecchi Havas 2012; Romero 2015), dossier de revistas (Rodríguez Pérsico 2017; Fumagalli y Aldao 2018; Orecchia Havas 2019) y tesis doctorales (Estrade 2009; Sequera 2010; Barrios 2013; González Cobos 2018) producidas hasta el momento. Los *tópos* más recurrentes en este archivo crítico son: autoficción, posmodernidad, posdictadura, plagio / cita, policial y el diálogo con Borges y Arlt, a los que se han sumado Gombrowicz (Grzegorzczyk 1996; Carrión 2008; Ferrari Nieto 2014; Huerga Pérez 2018), Saer (Bermúdez Martínez 1996; Speranza 2001; Casarín 2007), Puig (Rea 2012) y Walsh (Demaría 2001; Conlon 2018), sobre todo en el último lustro, desde que se publicara *Las tres vanguardias* (2016)⁴. Los textos que más interés han suscitado son las tres novelas del siglo xx: *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997), en este orden. Luego, *Nombre falso* (1975) y *Prisión perpetua* (1988), razón por la cual me centro en esta monografía en sus publicaciones más “desatendidas”⁵: *La invasión* (1967 y 2005), *Blanco nocturno* (2010), *El camino de Ida* (2013) y *Los diarios de Emilio Renzi* (2015a, 2016 y 2017).

Por lo que respecta al tema específico que nos ocupa, los usos piglianos de la literatura mundial, a grandes rasgos, se ha estudiado la relación de Piglia con: Poe y el policial (Pereira 2001 y Pereira 2009), Shakespeare y lo fantasmático (Featherston 1999); Joyce, la utopía y la proliferación de la ficción en *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*⁶ (Bratosevich 1997; Ferro

⁴ También se ha leído a Piglia en conjunción con Andrés Rivera, Heker, Aira, Tomás Eloy Martínez, Roberto Bolaño, José Emilio Pacheco y Sergio Pitlor, entre otros.

⁵ Las comillas se deben a que, aunque en menor proporción que las mencionadas, la producción bibliográfica sobre estas obras es notable.

⁶ También le dedica un ensayo en *El último lector* (como a Kafka) y le hace un guiño en el título de su último diario: *Un día en la vida*.

1998; Fornet 2007; Pellicer 2009; Berg 2012), Kafka y el doble (Aizenberg 1985; Bratosevich 1997; Fornet 2007; Broichlagen 2012), Bernhard y el procedimiento de la parodia (Bratosevich 1997), Brecht y su distanciamiento (Fornet 2007; Rodríguez Pérsico 2015), Faulkner y los tipos de narrador (Urgo 1996; Fornet 2007; González Álvarez 2009), Conrad y el anarquismo (Balderston 2015) o Hudson y la tensión entre naturaleza y urbe (Maudó García 2016 y Bracamonte 2019). Henry James, Ernest Hemingway, F. S. Fitzgerald, Truman Capote y Cesare Pavese se mencionan muchas veces en una pléyade de ensayos, pero no han sido tratados a conciencia en ninguno⁷. De su trabajo con la literatura rusa en *Nombre falso* se ha encargado Fruit Diouf (2017), aunque su conexión con Andreiev, por su evidente presencia en “Homenaje a Roberto Arlt” ha sido la más transitada. Ana Monner Sanz (1993 y 1996) ha abordado los rastros de la literatura norteamericana en *Prisión perpetua*, y Benjamin ha sido analizado por García García (2013). También se han descubierto los ecos de Pynchon, Dick y DeLillo en *La ciudad ausente* (González Álvarez 2009 y Festa 2018). Por último, hay que mencionar que el tema de la traducción en / de Ricardo Piglia ha sido muy bien dilucidado por Sergio Waisman (2001 y 2003) y López Parada (2009) en ensayos puntuales. Con todos estos trabajos presentes, llevaré a cabo en las páginas que siguen una lectura técnica de varios cuentos de *La invasión* y de *El último lector*, así como de sus últimas novelas *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*, y de *Los diarios de Emilio Renzi*, a partir de las traducciones o usos nacionales que hace Piglia de la literatura mundial.

3. HIPÓTESIS

Este trabajo supone el primer estudio de conjunto sobre la *forma* en que Piglia lee a contrapelo ciertas poéticas de la literatura mundial, como las de Tolstoi, Dostoievski, James, Hemingway, Fitzgerald, Capote, Calvino, Pave-

⁷ Andrea Torres Perdigón lo ha hecho en dos publicaciones posteriores a uno de mis ensayos sobre el mismo asunto, “La lectura utópica de Ricardo Piglia: ‘Tierna es la noche’”, leído en Sorbona en 2009 y publicado en el libro *Reescrituras y transgenericidades* (Paris, ADEHL, 2010). Y Anna Monner Sanz ha hablado de las huellas de la literatura latinoamericana en *Prisión perpetua* (1993).

se, y Dazai, para traducirlas a un lenguaje propio y a un contexto en tensión con la modernidad, que se cristaliza en un proyecto estético y político alternativo. Va de suyo que la modernidad, en este contexto, refiere al relativismo y sincretismo que construyó como modelo contemporáneo de desarrollo Europa (Latour 2007). La modernidad es un eufemismo de capitalismo, solía advertir Piglia en sus clases, y también de colonialismo (Fanon 2009). No se trata entonces de pensar la literatura argentina en “una relación asincrónica o de desajuste respecto al estado de la narrativa de cualquier otra lengua” (Piglia 2016b: 14), sino del debate que se produce en el interior del campo nacional sobre la posibilidad de una producción local *moderna*, vanguardista y emancipada. Es decir, plantear la tensión entre literatura nacional y literatura mundial como lo hace Piglia: mediante un conjunto de prácticas de traducción (Latour 2007: 28) de los *otros* a la tradición propia, amén de la sincronización mundial y de la transculturación nacional.

La hipótesis amplia es que Piglia, con estas operaciones de traducción cultural (Bannett 1998)⁸ no solo toma posición en el sistema literario argentino, sino en el latinoamericano de la época del Boom, como escritor, productor y lector del *otro*, con el objetivo de proponer un concepto *moderno* de *literatura argentina*, que pone en valor su propia poética (crítica y ficción; crónica y diario), y la de los contemporáneos nacionales que le interesan porque cultivan estos formatos alejados de las poéticas latinoamericanas más visibles del Boom: la novela histórica (Vargas Llosa y Fuentes), el cuento fantástico (Borges y Cortázar) y el realismo mágico (García Márquez). ¿Cómo lo hace? En un periodo en que la literatura latinoamericana es entendida como otredad estandarizada, como una unidad cultural unívoca, bajo el prisma eurocéntrico de exaltación del realismo mágico y de la violencia política en los años sesenta y setenta, Piglia vindica las especificidades —el valor— de ciertas poéticas nacionales y regionales de América Latina⁹, sobre la base del uso —transcultural— de una determinada literatura mundial. Esto es: hace encajar —o

⁸ Una traducción que no es solo lingüística sino cultural.

⁹ El curso que impartía en Princeton sobre novela latinoamericana se centraba en las tres tradiciones o identidades sobresalientes de América Latina: lo fantástico del Río de la Plata a través de Macedonio Fernández, la oralidad indígena de la región andina a través de Arguedas y el barroco del Caribe a través de Carpentier (véase Díaz-Quinones 2015: 25).

injerta, en términos de Martí— al otro (mundial) en lo propio (argentino) en *contra* de lo latinoamericano. La dialéctica no es local / latinoamericano o latinoamericano / mundial, sino local / mundial. De esta manera, Piglia lee la literatura nacional como literatura comparada:

Saer, Puig y Walsh son tres respuestas muy definidas a este problema, tres poéticas muy distintas. En el lugar que ocupa cada uno de ellos, podríamos poner a un escritor contemporáneo de otra lengua. Por ejemplo, podríamos ubicar a Peter Handke donde está Saer, a Thomas Pynchon donde está Puig y a Alexander Kluge donde está Walsh. Esto significa que las poéticas que nosotros vamos a estudiar en la trama de las propias tradiciones de la literatura argentina son también un modo de discutir la situación del género fuera del ámbito cerrado de la literatura nacional (Piglia 2016b: 21).

O:

Me parece que los narradores que escribimos hoy en América Latina estamos en otra tradición, estamos menos preocupados por la diferencia latinoamericana y más conectados y en diálogo con lo que pasa en las literaturas en otras lenguas. Obviamente, me siento mucho más cerca de John Berger o de Calvino que de García Márquez (Piglia 2015b: 232).

El fin es claro: deslatinoamericanizar la literatura argentina para cambiar el régimen de legibilidad —horizontal— y la temporalidad —centrípeta y diacrónica— que impuso el Boom, por uno vertical, centrífugo y sincrónico¹⁰. Por eso dice: “no se puede escribir fuera de las literaturas nacionales”¹¹, que es lo mismo que decir: no se puede escribir bajo el yugo de una identidad latinoamericana homogénea impuesta por la mirada eurocéntrica, de ahí que haya que resaltar los valores heterogéneos de las distintas tradiciones de Amé-

¹⁰ También introduce la cuestión del anacronismo como especificidad poética, por ejemplo en *Blanco nocturno*, ligado justamente a la literatura latinoamericana (véase Rodríguez Pérsico 2015).

¹¹ Auerbach reconocía que el “hogar filosófico era la tierra” pero que “aún así, la parte más valiosa e indispensable de la herencia de un filólogo es la cultura y la herencia de su propia nación. Sin embargo, solo se vuelve verdaderamente efectivo cuando queda apartado por primera vez de este legado y después lo trasciende” (en Said 2004: 18).

rica Latina, como la del Río de la Plata. En rigor, en las décadas de los sesenta y setenta, cuando Piglia empieza a publicar e ingresa en el campo literario, la “mediación nacional” era una vía factible para resolver la tensión entre “cultura mundial y cultura local” (Piglia 2015b: 229) sin caer en la trampa del latinoamericanismo unívoco. Su lúcida estrategia es poner de relieve tres poéticas nacionales contemporáneas que definen tres usos —propios— de la literatura mundial: crítica y ficción (Saer / Calvino), no ficción (Walsh / Capote), y autobiografía (Puig / Pavese). Estas son las piezas que elige para aquilatar su máquina de guerra literaria, toda vez que sirven de trincheras para defender su poética, en contra de otros como Héctor Libertella¹², Osvaldo Lamborghini, o más tarde Fogwill, que le hacen frente porque se ubican en los mismos *lugares* de la tradición pigliana: crítica y ficción, autoficción y no ficción¹³. Con esta táctica no solo crea un contexto de lectura propio, sino que también enfrenta a las narrativas hegemónicas que podían ganarle la partida: el realismo mágico del Boom y el cuento fantástico de Borges y Cortázar. ¿Qué queda de Piglia si lo leemos desde *Cien años de soledad*?¹⁴ ¿Y desde *Todos los fuegos el fuego*? Piglia necesita a Saer, a Puig y a Walsh en su ejército. También a Onetti, aunque a este lo invisibiliza porque le debe demasiado¹⁵, y pone en su lugar, primero a Faulkner y luego a Henry James, Hemingway y Fitzgerald. A Borges lo desmundializa nacionalizando su poética y lo neutraliza con Joyce; y a Cortázar con la ética de Dostoievski y de Tolstoi. Así, Piglia construye una zona de legibilidad estratégica, desde la traducción, la transculturación y el comparatismo entre lo local y lo mundial, que pone en

¹² Piglia, en la Serie del Recienvenido que ha dirigido para Fondo de Cultura Económica, editó *Cavernícola* de Libertella tildándolo de “escritor conceptual” que, como Borges y Calvino, escribe para pensar.

¹³ Piglia reconoce que “la construcción de una poética supone una lucha con otras poéticas que la anulan. Lucha que, yo diría, define la historia de la vanguardia” (2016b: 23).

¹⁴ Esta pregunta se la hace Piglia con respecto a Borges y Dostoievski, para ilustrar la necesidad de crear una tradición específica que ponga en valor ciertos textos (2016b: 24).

¹⁵ De Onetti sostiene Piglia incluso que “por momento, llega más lejos que Borges, aunque esto no aparezca así a primera vista. Onetti, en esta operación, se parece a Macedonio Fernández, en el sentido en el que logra la autonomía de la ficción, es decir, se desliga cada vez más de las referencias y de las dependencias del mundo real” (2019: 173). Por el contrario, Piglia sí ancla sus textos en lo real y, políticamente, se desliga de la autonomía onettiana.

valor su poética, su estética y su política: la oralidad (Arlt / Hemingway), la pérdida como motor del relato (Puig / Fitzgerald), el complot (Arlt / Dostoievski), la relación entre ciudad y memoria (Borges / Calvino), entre diario y ficción (Gombrowicz / Pavese y Kafka), entre dinero y escritura (Walsh / Capote), la atmósfera narrativa (Saer / Faulkner y Dazai), el secreto, el narrador no fiable y el punto de vista (Onetti / James), la utopía (Hudson / Tolstoi y Conrad). Estas series no son fijas, son sinópticas, como la máquina de *El último lector*, y las posibilidades combinatorias son infinitas.

4. LITERATURA MUNDIAL

Llegados a este punto, las preguntas se precipitan: ¿cuál es la relación de Piglia con la literatura mundial? ¿Desde dónde lee al *otro*? ¿Qué trabajos de *traducción* lleva a cabo? ¿Cómo y a qué zonas de su obra han afectado esos usos? Para responder a estas cuestiones, antes hay que matizar que el marbete de *literatura mundial* —*Weltliteratur*— varía en cada época, y que detrás de él siempre hay una ideología que develar. La que utilizo en este trabajo es de corte marxista, como la concebía Piglia, es decir, la literatura mundial como un modo de producción (para las tradiciones periféricas) antes que como un modo de circulación (para las tradiciones centrales)¹⁶. Es un valor de uso más que un valor de cambio: un gesto anticapitalista de apropiación indebida del *otro*. O mejor: una política de la literatura como política de la (mala) traducción. Este aserto entra en contradicción con las ideologías dominantes de circulación transnacional que definen en la actualidad la literatura mundial, al albur de los *World Literature Studies* y de los *Translation Studies* (Moretti 2000; Damrosch 2003; Apter 2013; Cheah 2016 y Venkat Mani 2017, entre otros), y estaría más cerca de la fórmula poscolonial que piensa la literatura mundial como aquella que “se desarrolló al margen o en tensión con los modelos metropolitanos” (Locane 2019: VIII).

¹⁶ El debate acerca de la literatura latinoamericana mundial es muy fuerte en el campo, donde ha habido aportes —críticos— muy significativos: Mabel Moraña, Graciela Montaldo, Hugo Achugar, entre otros (Locane 2019: 7). Mi objetivo aquí no es discutir la eminente carga ideológica neoliberal y neocolonial del término que ha defendido la academia anglosajona, sino rescatar el concepto marxista tal y como lo hace Piglia para su poética.

El interrogante que le sirve de disparador a Piglia para pensar los usos de la literatura mundial sería: “¿qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?” (Piglia 2000c: 36). Lo que subyace en esta formulación es la idea borgiana de la tradición argentina como marginal o secundaria con respecto a la literatura mundial —los términos de la comparación excluyen a América Latina¹⁷— y a la libertad que eso confiere al escritor para hacer malas traducciones, plagiar o inventar apócrifos de *otras* lenguas. Es lo mismo que la categoría de *literatura menor* de Deleuze y Guattari, que pone en conflicto “la relación estable entre lenguaje y lugar, que entra en litigio con el uso mayor, genérico y jerárquico de ese lenguaje” (López Parada 2009: 78). Para Piglia, de hecho, la tradición del Río de la Plata posee una autonomía en el conjunto de Latinoamérica no solo por la proliferación de lo fantástico, sino precisamente por su lenguaje extraño, exiliado, extranjerizado, como si estuviera traducido¹⁸. Ahí es donde reside la identidad literaria argentina, en el uso —desviado— de las tradiciones mundiales, que para Piglia implica la ejecución de dos operaciones concretas: traducción + transculturación.

Traducción

Para Piglia la tradición es traducción y es ex-tradición¹⁹: leer fuera de lugar, leer desde el otro, leer mal, en los bordes, en el desvío. “La extradición supone una relación forzada con un país extranjero pero también con el propio país” (Piglia 2014: 148-149). La traducción es siempre una relación con la otredad, entre culturas (2016b: 71), dado que la literatura mundial es en / desde la literatura nacional, e implica la puesta en práctica de una doble mirada: la “mirada microscópica” (la *close reading* o la lectura

¹⁷ La historia de la literatura argentina se construye a sí misma en comparación con el campo europeo, a espaldas de lo latinoamericano.

¹⁸ Nótese el ensalzamiento en la obra de Piglia de escritores que manejan dos lenguas y escriben como si tradujeran, a la manera de Arlt, Borges, Gombrowicz o Hudson.

¹⁹ Luis Guzmán indica con acierto: “Piglia inventa la ex-tradición, donde el *ex* es una posibilidad de aproximarse a la tradición perdida; un *ex* que desde Joyce nombra el exilio como una de las armas del artista” (2018: 107).

técnica o de escritor) que pregonaba Adorno, cuando el escritor lee como el traductor: significante por significante. Y la “mirada estrábica” (la *distance reading* o cruce entre Sudamérica y Europa) que se aviene a una *forma* “irreverente” —como escribió Borges en “El escritor argentino y la tradición”— de apropiación²⁰ de *otras* literaturas como si fueran una misma lengua común. En “Memoria y tradición” (1995f)²¹ reverso del citado ensayo de Borges, Piglia extiende el espacio a lo mundial, no solo a lo europeo y occidental²², y sentencia: “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” (1995f: 57). En esta frase está *condensada* toda la poética de la traducción de Piglia: una manera de entender al *otro* y de relacionarse, desde el margen, con el centro del mundo y con la propiedad privada capitalista²³. Desde los años setenta, como precisa Rose Corral, esta idea es clave para él, hasta el punto de que anunció la publicación de un libro que nunca salió, titulado *Traducción: sistema literario y dependencia* (2017: 293). E incluso en una encuesta que le hace *Los libros* en 1972 responde:

En mi caso estoy trabajando desde hace un tiempo en el análisis de las relaciones entre literatura y dependencia a partir de la traducción entendida como modo de apropiación y como génesis del valor. De esta manera se trataría de hacer ver este proceso ideológico de reproducción de las relaciones con el imperialismo como equivalente general —cómo se constituye un sistema literario en el que la dependencia funciona a la vez como condición de producción y como espacio de lectura— (Piglia 1972: 7).

²⁰ La fórmula que utilizaba Althusser y que repite continuamente Piglia es “apropiación del objeto”.

²¹ El mismo texto fue incluido en la *Antología personal* de Piglia (2014) con otro título, muy significativo: “La ex-tradición”.

²² Para Borges la literatura mundial era la literatura europea. Pero para Piglia la literatura mundial es también la literatura norteamericana, la rusa y la oriental: ensancha el marco y lo resignifica.

²³ Corrobora Piglia: “A mí siempre me ha interesa la relación que hay entre la traducción y la propiedad, porque el traductor escribe todo un texto de nuevo que es de él, pero no es de él. Es una figura extraña la del traductor, está entre el plagio y la cita. La traducción es un extraño ejercicio de apropiación” (en Waisman 2015: 90).

El costado ficcional de este valor de uso sería *La ciudad ausente*, que es donde mejor trata la temática de la traducción, sobre todo en el relato “La isla”²⁴. Así, aparece la imposibilidad de que exista el original sin la copia, el yo sin el otro, lo propio sin lo ajeno, lo local sin lo mundial. Esta teoría del texto literario de Piglia, basada en la traducción y la apropiación, coincide con la posestructuralista:

[El texto está] constituido por multitud de discursos de otros, de parodias, de citas sin comillas, de apropiaciones diversas, en un modo también de habitar el texto de voces y de descentrarlo precisamente. “Estereofonía del lenguaje sin origen” llama Barthes a eso; sin origen, porque no hay comillas, no hay mención de autor. Ustedes habrán visto en la literatura argentina de los últimos años que como modo de producción de la escritura funciona muchísimo (Ludmer 2015: 122).

El objetivo final es narrar en la lengua materna como si fuera una lengua extranjera para lograr la desautomatización formalista o el distanciamiento brechtiano en la lectura y revelar con ello el estado del lenguaje. Porque “el traductor de un libro impone su manera de leer ese libro y siempre hace aparecer otra cosa, por eso los clásicos tienen que volver a ser traducidos, porque el traductor fija incluso el estado de la lengua en ese momento, y ese estado cambia constantemente” (Piglia 2019: 213). Verbigracia, su propia traducción de *Hombres sin mujeres* de Hemingway (1977), a un *idioma argentino* plagado de marcas orales y jergales. La política materialista de la lengua aquí es evidente²⁵.

El escritor pues funge de traductor de otros escritores a la tradición propia, desde la confrontación y recreación —material— de otra lengua en otro contexto cultural. La lectura es un arte de la réplica y el traductor, como ya indicara Spivak (1993), tiene no solo un compromiso radical con la alteridad, consustancial en Piglia, sino que es el mejor lector (invisible):

²⁴ En *La ciudad ausente* la máquina de la ficción era, en un primer momento, una máquina de traducir. Finalmente de lo que se trata es de narrar en un lengua extranjera.

²⁵ Escribe en su tercer diario: “Recibo las pruebas de mi traducción de *Men Without Women*, la prosa parece fluida y eficaz. Usé deliberadamente el criterio de traducir la prosa de Hemingway al castellano del Río de la Plata, la oralidad gana impulso y pierde ‘brillo literario’. Es más fiel a la poética de Hemingway” (2017: 45).

el que lee con mayor atención y profundidad un texto²⁶. Su trabajo, en su intrincada relación de propiedad con el texto original, es siempre un proceso (Gramsci 2013), una suerte de “*translation in progress*” (Lawrence 1998: 7) abocada al error, como diría Benjamin. Todo traductor es un traidor: no hay transparencia en las relaciones de poder entre el original y la copia, sino un desvío en la repetición del texto, una suerte de traducción mala o falsa²⁷, ya presente en el *Facundo*, texto fundacional de la literatura argentina. Por eso Piglia, cuando traduce a Joyce, lo hace mal: lo adapta a su contexto, a su poética. Le da un valor de uso. Del mismo modo procede con el otro nacional, al que traduce a su propia poética, visibilizándolo y repitiéndolo en diferentes lugares de enunciación y producción: el ensalzamiento de Arlt, Macedonio Fernández, Gombrowicz, Puig, Saer y Walsh es una forma de *traducir* (como hacía Borges) textos ajenos que le legitiman y que son significativos para la tradición argentina. Con este gesto pareciera utilizar el método de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (1852) de Marx de repetir para producir diferencia. Y la traducción como repetición desviada deviene parodia²⁸. Es decir, un discurso doble que anuncia a la vez un texto propio y ajeno, un *murmullo anónimo*²⁹ de voces locales y del mundo que conviven y que muestran la *forma* en que se desestabiliza la identidad cultural en aras de un nuevo modo de creación transcultural. Siguiendo a Schklovski, “el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar” (2012: 305). Esto es: el escritor traduce mal o traduce *para sí*.

²⁶ Piglia sostiene: “los traductores son grandes lectores, leen con más cuidado que nadie, palabra por palabra, y captan los defectos de los libros mejor que ningún otro lector (mucho mejor que los críticos, por supuesto), porque lo están leyendo como si lo estuvieran escribiendo ellos mismos” (2015b: 88).

²⁷ Borges es quien plantea “una teoría de la (mal)traducción desde los márgenes, en la cual se desafían muchos de los conceptos tradicionales sobre la traducción, la originalidad, y la influencia literarias” (Waisman 2015: 92).

²⁸ La ironía está presente siempre en Piglia, como evidencian sus diarios.

²⁹ Esta imagen se corresponde con la de la máquina de *La ciudad ausente*, con la idea de fantasma que siempre recorre el ejercicio de la traducción, con el *Finnegans Wake*, la teoría del lenguaje, la pérdida del significado y la supremacía del significante, que, como en el cuento “Berenice” de Poe, se desgasta por la repetición, se desautomatiza, y deviene signo vacío.