

¿Qué va a ser de ti?

En el año 2000, en La Habana, Ricardo Piglia dio una conferencia llamada “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” en la que se propuso contestar la pregunta que dejó planteada Italo Calvino: ¿qué va a pasar con la literatura en el futuro? Este texto acaba de ser publicado por el Fondo de Cultura Económica junto con otra conferencia de León Rozitchner sobre la ciudad (Mi Buenos Aires Querida). A continuación, se reproduce un fragmento de la conferencia de Piglia en el que intenta responder a esta pregunta a través de la obra de Rodolfo Walsh, el destino del cadáver de Eva Perón y la necesidad de hablar claro cuando el lenguaje de la economía no se quiere hacer entender.

POR RICARDO PIGLIA

El título de esta charla viene, por supuesto, de un libro del escritor italiano Italo Calvino, Seis propuestas para el próximo milenio, una serie de conferencias que Calvino preparó en 1985 y que no llegó a leer. Calvino se planteaba un interrogante: ¿qué va a pasar con la literatura en el futuro? Y partía de una certeza: mi fe en el porvenir de la literatura, señalaba Calvino, consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura con sus medios específicos puede brindar.

Entonces, enumeraba algunos valores o algunas cualidades propias de la literatura que sería deseable que persistieran. Para hacer posible una mejor percepción de la realidad, una mejor experiencia con el lenguaje. Y para Calvino esos puntos de partida eran la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad; en realidad las seis previstas, quedaron reducidas a cinco propuestas, que son las que se encontraron escritas.

Y yo he pensado entonces para conversar con ustedes partir de esa cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar ese problema desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo. Cómo veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No cómo lo ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería ese problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir. ¿Qué tipo de uso podríamos hacer de esta problemática? ¿Cómo nos plantearíamos ese problema nosotros, hoy? El país de Sarmiento, de Borges, de Sara Gallardo, de Manuel Puig. ¿Qué tradición persistirá, a pesar de todo? Y arriesgarse a imaginar qué valores podrán preservar es, de hecho, ya un ejercicio de imaginación literaria, una ficción especulativa, una suerte de versión utópica de “Pierre Menard, autor del Quijote”. No tanto cómo reescribiríamos literalmente una obra maestra del pasado sino cómo reescribiríamos imaginariamente la obra maestra futura. Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal. Qué óptica tendríamos nosotros para plantear este problema, cuáles podrían ser esos valores propios de la literatura que van a persistir en el futuro.

Para empezar a plantearnos la cuestión de cuáles serían esas propuestas y por dónde empezar, me gustaría comenzar con un relato de Rodolfo Walsh e incluso con su figura, que para muchos de nosotros funciona como una síntesis de lo que sería la tradición de la política hoy en la literatura argentina: por un lado un gran escritor y al mismo tiempo alguien que, como muchos otros en nuestra historia, llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual. Comenzó escribiendo cuentos policiales a la Borges y escribió uno de los grandes textos de literatura documental de Hispanoamérica: Operación Masacre. Paralelamente escribió una extraordinaria serie de relatos cortos y por fin desde la resistencia clandestina a la dictadura militar, escribió y distribuyó el 24 de marzo de 1977 ese texto único que se llama “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, que es una diatriba concisa y lúcida. Fue asesinado al día siguiente en una emboscada que le tendió un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su casa fue allanada y sus manuscritos fueron secuestrados y destruidos por la dictadura.

Y, entonces, me pareció que sería productivo analizar algunas de las prácticas y de las experiencias de Walsh para ver si podemos inferir algunos de estos puntos de discusión sobre el futuro de la literatura y también sobre las relaciones entre política y literatura.

Quisiera, para empezar partir de un relato de Walsh, muy conocido, un relato sobre Eva Perón que se llama "Esa mujer", escrito en 1963. Y tomaré ese relato por un dato circunstancial que no es importante en sí mismo, pero es significativo, creo, de un estado del debate sobre nuestra literatura. Este relato, en una encuesta que se ha hecho hace poco en Buenos Aires entre un grupo amplio de escritores y de críticos, ha sido elegido como el mejor relato de la historia de la literatura argentina. Por encima de cuentos de Borges, de Cortázar, de Horacio Quiroga, de Silvina Ocampo.

Nosotros no tenemos mucha confianza en ese tipo de elección democrática respecto a los valores de la literatura, la literatura tiene una lógica que no siempre es la lógica del consenso: no necesariamente cuando se vota y se elige algo, quiere decir que eso pueda ser considerado mejor. Pero, de todas maneras me parece importante el sentido simbólico que tiene el hecho de que se haya elegido ese cuento de Walsh. Me parece que es un dato de lo que está pasando hoy en nuestra literatura. No importa si hay cuentos mejores o no, si es arbitrario ese sistema. Me parece que condensa un elemento importante, cierto registro mínimo de cómo se está leyendo la literatura argentina en este momento. Porque quizás hubiera sido imposible imaginar hace un tiempo que ese cuento de Walsh fuera elegido como el mejor. Hay entonces un consenso, un cierto sentido común general sobre los valores literarios de la obra de Walsh. Y quizá podemos partir de ahí. Preguntarnos en qué consistiría ese valor que condensa, digamos, la mejor tradición de la literatura y convierte a ese relato en una sinécdoque de nuestra literatura, en una condensación extrema. Y ver si existe ahí la posibilidad de inferir algún signo de estado de la literatura en el porvenir o al menos inferir una de estas propuestas futuras.

El cuento "Esa mujer" narra la historia de alguien que está buscando el cadáver de Eva Perón, que está tratando de averiguar dónde está el cadáver de Eva Perón y habla con un militar que ha formado parte de los servicios de inteligencia del Estado. Y la investigación de este intelectual, el narrador, un periodista que está ahí negociando, enfrentando a esta figura que concentra el mundo del poder, tratando de ver si puede descifrar el secreto que le permita llegar al cuerpo de Eva Perón, con todo lo que supone encontrar ese cuerpo, encontrar a esa mujer que encarna toda una tradición popular, porque, digamos, encontrar ese cadáver tiene un sentido que excede el acontecimiento mismo, esa busca, entonces, es el motor de la historia.

Y el primer signo de la poética de Walsh es que Eva Perón no está nunca nombrada explícitamente en el relato. Está aludida, por supuesto, todos sabemos que se habla de ella, pero aquí Walsh practica el arte de la elipsis, el arte de iceberg a la Hemingway. Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobreentendido que puede servirnos, quizá, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro. Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. La eficacia estilística de Walsh avanza en esa dirección: aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras.

Por otro lado, a la posición de ese letrado, de este intelectual que en el relato de Walsh se enfrenta con un enigma de la historia, la podríamos asimilar con la situación narrativa básica del que para muchos ha sido el relato fundador de la literatura argentina, "El matadero", el texto de Echeverría (escrito en 1838) que, como ustedes recuerdan, es también la historia de un letrado que se confronta con el Otro puro, encuentra a los bárbaros, a las masas salvajes del rosismo.

Esta confrontación que ha sido contada con matices y vaivenes a lo largo de la literatura argentina (Borges, por supuesto ha contado su versión de este choque en "La fiesta del monstruo" y Cortázar lo ha narrado en "Las puertas del cielo") encuentra un punto de viraje en "Esa mujer". Hay una continuidad entre "El matadero" y "Esa mujer" pero hay también una inversión. Antes que nada la continuidad de cierta problemática: es el intelectual puesto en relación con el mundo popular. Podríamos decir que "El matadero" de Echeverría postula una posición paranoica respecto a lo que viene de ahí, porque lo que viene de ahí es la violación, la humillación y la muerte. Es la tensión entre civilización y barbarie; este unitario vestido como un europeo que llega al matadero en el sur, por la zona de Barracas y es atrapado por los mazorqueros, narra bien lo que sería la percepción alucinada y sombría que un intelectual como Echeverría tiene del mundo popular. Como ve él esa tensión entre el intelectual y las masas. De qué manera está percibiendo esa relación entre el letrado y el otro. Es una amenaza, un peligro, una trampa salvaje. Uno puede encontrar eso también en Sarmiento, naturalmente. Podríamos decir que hay una gran tradición en la literatura argentina que percibe una relación de enfrentamiento y de terror extremo.

Y sin embargo, yo creo que el gran mérito de Echeverría es que Echeverría supo captar la voz del otro, el habla popular ligada a la amenaza y al peligro. Estaba por supuesto tratando de denunciar ese universo bajo, de pura barbarie, enfrentado con el refinamiento y con la

educación del héroe. Pero el lenguaje que recrea al intelectual unitario es un lenguaje alto, literario, retórico que ha envejecido muchísimo. Mientras que el lenguaje que se usa para representar al otro, al monstruo, es un lenguaje muy vivo, que persiste y abre una gran tradición de representación de la voz y de la oralidad. (De hecho es la primera vez en la literatura argentina que aparece el voseo.) Habría entonces una verdad implícita en el uso y la representación del lenguaje que iría más allá de las decisiones políticas del escritor y de los contenidos directos de la historia que se narra. Un efecto de la representación que le abre paso a la voz popular y fija su tono y su dicción.

Entonces, se podría pensar que esta tensión entre el mundo del letrado -el mundo intelectual- y el mundo popular -el mundo del otro- visto en principio de un modo paranoico pero también con fidelidad a ciertos usos de la lengua, está en el origen de nuestra literatura y que el relato de Walsh redefine esa relación. Podríamos decir que, para Walsh, Eva Perón, que condensaría ese universo popular, la tradición popular del peronismo lógicamente aparece primero como un secreto, como un enigma que se trata de develar pero también como un lugar de llegada. "Si yo encontrara a esa mujer ya no me sentiría solo", se dice en el relato. Ir al otro lado, cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror, sino que ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, de aliados.

Y en un sentido, podríamos decir que este relato de Walsh, escrito en una época muy anterior a las decisiones políticas de Walsh. El sentido múltiple cifrado en el cuerpo perdido de Eva Perón anticipa, quiero decir, las decisiones políticas de Walsh, podría ser leído casi como una alegoría que anticipa la fascinación por el peronismo. El sentido múltiple cifrado en el cuerpo perdido de Eva Perón anticipa, quiero decir, las decisiones políticas de Walsh, su incorporación a Montoneros, su conversión al peronismo.

Este relato condensa esa tensión y dice entonces algo más de lo que dice literalmente. El intelectual, el letrado, no solamente dice el mundo bárbaro y popular como adverso y antagónico, sino también como un destino, como un lugar de fuga, como un punto de llegada. Y en el relato todo se condensa en la busca ciega del cadáver ausente de Eva Perón.

En definitiva, la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí. En definitiva la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. O tal vez habría que decir que la crisis está sostenida por ciertos usos del lenguaje. En nuestra sociedad se ha impuesto una lengua técnica, demagógica, publicitaria (y son sinónimos) y todo lo que no está en esa jerga quedafuera de la razón y del entendimiento. Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva. En *The Retic of Hitler's Battle*, escrito en 1941, el crítico Keneth Burke ya hacía ver que la gramática del habla autoritaria conjuga los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia. El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los mass media repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y ésta es la noción actual de consenso y de régimen democrático.

Quizá el discurso dominante en este sentido sea el de la economía. La economía de mercado define un diccionario y una sintaxis y actúa sobre las palabras; define un nuevo lenguaje sagrado y críptico, que necesita de los sacerdotes y los técnicos para descifrarlo y traducirlo y comentarlo. De este modo se impone una lengua mundial y un repertorio de metáforas que invaden la vida cotidiana.

Los economistas buscan controlar tanto la circulación de las palabras como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones por un lado y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa por el otro. Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos y por lo tanto la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contrarrealidad. Cada vez más los mejores libros actuales (los libros de Roberto Raschella, de Rosa Chacel, de Clarice Lispector o de Juan Gelman) parecen escritos en una lengua privada. Paradójicamente la lengua privada de la literatura en el rastro más vivo del lenguaje social. Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la realpolitik. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje.

Los escritores han llamado siempre la atención sobre las relaciones entre las palabras y el control social. En su explosivo ensayo "Politics and the English Language" de 1947 George

Orwell analizaba la presencia de la política en las formas de la comunicación verbal: se había impuesto la lengua instrumental de los funcionarios policiales y de los tecnócratas, el lenguaje se había convertido en un territorio ocupado. Los que resisten hablan entre sí en una lengua perdida. En el trabajo de Orwell, se ven condensadas muchas de las operaciones que definen hoy el universo del poder. Pasolini por su lado ha percibido de un modo extraordinario este problema en sus análisis de los efectos del neocapitalismo en la lengua italiana. Juan Goytisolo ha escrito palabras luminosas sobre las tradiciones lingüísticas que se entreveran y persisten en medio de las ciudades perdidas. No me parece nada raro entonces que el mayor crítico de la política actual (uno de los pocos intelectuales realmente críticos en la política actual) sea Chomsky: un lingüista es por supuesto el que mejor percibe el escenario verbal de la tergiversación, la inversión, el cambio de sentido, la manipulación y la construcción de la realidad que definen el mundo moderno.

Tal vez los estudios literarios, la práctica discreta y casi invisible de la enseñanza de la lengua y de la lectura de textos pueda servir de alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura. Un claro en el bosque. Hay una escisión entre la lengua pública, la lengua de los políticos en primer lugar y los otros usos del lenguaje que extravían y destellan, como voces lejanas, en la superficie social. Se tiende a imponer un estilo medio –que funciona como un registro de legitimidad y de comprensión– que es manejado por todos los que hablan en público. La literatura está enfrentada directamente con esos usos oficiales de la palabra y por supuesto su lugar y su función en la sociedad son cada vez más invisibles y restringidos. Cualquier palabra crítica sufre las consecuencias de esa tensión, se le exige que reproduzca ese lenguaje cristalizado, con el argumento de que eso la haría accesible. De ahí viene la idea de lo que es comprensible. O sea, es comprensible todo lo que repite aquello que todos comprenden, y aquello que todos comprenden es lo que reproduce el lenguaje que define lo real tal cual es.

En momentos en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura es una respuesta vital: la práctica de Walsh, para volver a él, ha sido siempre una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social. En ese marco definió su estilo, un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual. “Ser absolutamente diáfano” es la consigna que Walsh anota en su Diario como horizonte de su escritura.

La claridad sería entonces la otra propuesta para el futuro que quizás podemos inferir, como las anteriores, de esa experiencia con el lenguaje que es la literatura. La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad. “A un hombre riguroso le resulta cada año más difícil decir cualquier cosa sin abrigar la sospecha de que miente o se equivoca”, escribía Walsh. Consciente de esa dificultad y de sus condiciones sociales, Walsh produjo un estilo único, flexible e inimitable que circula por todos sus textos y por ese estilo lo recordamos. Un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión. Walsh fue capaz “de decir instantáneamente lo que quería decir en su forma óptima”, para decirlo con las palabras con las que definía la perfección del estilo.

El trabajo con el lenguaje de Walsh, su conciencia del estilo, nos acerca, y lo acerca, a las reflexiones de Brecht. En Cinco dificultades para escribir la verdad, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y las resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla