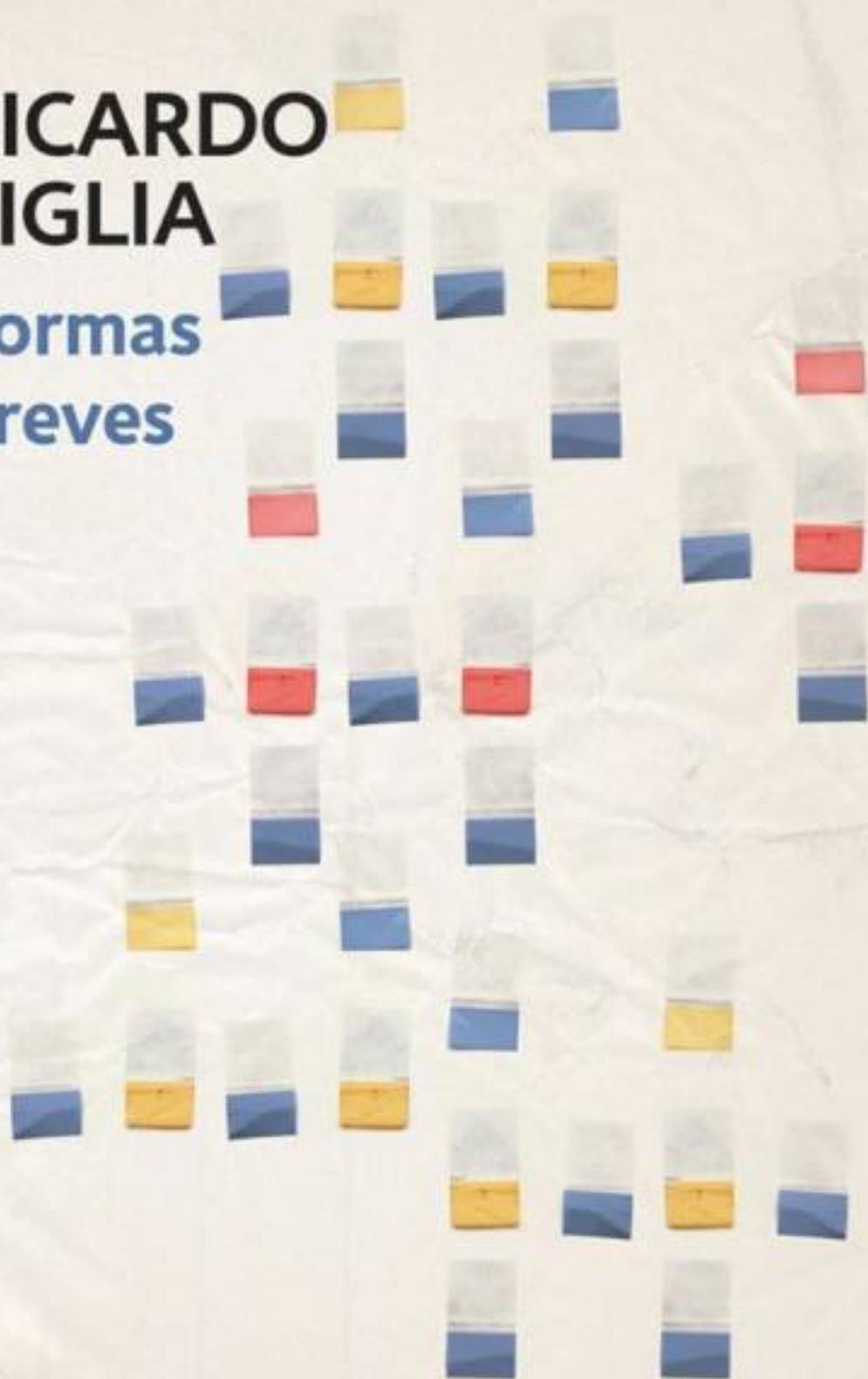


**RICARDO
PIGLIA**

**Formas
breves**



Formas breves es una recopilación de textos misceláneos que el propio autor describe como «páginas perdidas en el diario de un escritor». En ellas reflexiona sobre la literatura, desde la ficción hasta el pensamiento crítico; desde el diálogo con los autores que se han convertido en la estela de su obra e imaginario Arlt, Macedonio, Borges, Gombrowicz, Kafka, Chéjov, Joyce y Hemingway, entre otros hasta los temas más abstractos, como la naturaleza del relato corto o el punto de inflexión entre realidad y ficción. Este es un homenaje a la literatura misma; un lugar donde se pone en juego su doble filo: una ficción que se lee como una verdad apócrifa y un realismo que aparece como un artificio veraz.

Hotel Almagro

Cuando me vine a vivir a Buenos Aires alquilé una pieza en el Hotel Almagro, en Rivadavia y Castro Barros. Estaba terminando de escribir los relatos de mi primer libro y Jorge Álvarez me ofreció un contrato para publicarlo y me dio trabajo en la editorial. Le preparé una antología de la prosa norteamericana que iba de Poe a Purdy y con lo que me pagó y con lo que yo ganaba en la universidad me alcanzó para instalarme y vivir en Buenos Aires. En ese tiempo trabajaba en la cátedra de Introducción a la historia en la facultad de Humanidades y viajaba todas las semanas a La Plata. Había alquilado una pieza en una pensión cerca de la terminal de ómnibus y me quedaba tres días por semana en La Plata dictando clases. Tenía la vida dividida, vivía dos vidas en dos ciudades como si fueran dos personas diferentes, con otros amigos y otras circulaciones en cada lugar.

Lo que era igual, sin embargo, era la vida en la pieza de hotel. Los pasillos vacíos, los cuartos transitorios, el clima anónimo de esos lugares donde se está siempre de paso. Vivir en un hotel es el mejor modo de no caer en la ilusión de «tener» una vida personal, de no tener quiero decir nada personal para contar, salvo los rastros que dejan los otros. La pensión en La Plata era una casona interminable convertida en una especie de hotel berreta manejado por un estudiante crónico que vivía de subalquilar los cuartos. La dueña de la casa estaba internada y el tipo le giraba todos los meses un poco de plata a una casilla de correo en el hospicio de Las Mercedes.

La pieza que yo alquilaba era cómoda, con un balcón que se abría sobre la calle y un techo altísimo. También la

pieza del Hotel Almagro tenía un techo altísimo y un ventanal que daba sobre los fondos de la Federación de Box. Las dos piezas tenían un ropero muy parecido, con dos puertas y estantes forrados con papel de diario. Una tarde, en La Plata, encontré en un rincón del ropero las cartas de una mujer. Siempre se encuentran rastros de los que han estado antes cuando se vive en una pieza de hotel. Las cartas estaban disimuladas en un hueco como si alguien hubiera escondido un paquete con drogas. Estaban escritas con letra nerviosa y no se entendía casi nada; como siempre sucede cuando se lee la carta de un desconocido, las alusiones y los sobrentendidos son tantos que se descifran las palabras pero no el sentido o la emoción de lo que está pasando. La mujer se llamaba Angelita y no estaba dispuesta a que la llevaran a vivir a Trenque-Lauquen. Se había escapado de la casa y parecía desesperada y me dio la sensación de que se estaba despidiendo. En la última página, con otra letra, alguien había escrito un número de teléfono. Cuando llamé me atendieron en la guardia del hospital de City Bell. Nadie conocía a ninguna Angelita.

Por supuesto me olvidé del asunto pero un tiempo después, en Buenos Aires, tendido en la cama de la pieza del hotel se me ocurrió levantarme a inspeccionar el ropero. Sobre un costado, en un hueco, había dos cartas: eran la respuesta de un hombre a las cartas de la mujer de La Plata.

Explicaciones no tengo. La única explicación posible es pensar que yo estaba metido en un mundo escindido y que había otros dos que también estaban metidos en un mundo escindido y pasaban de un lado a otro igual que yo y, por esas extrañas combinaciones que produce el azar, las cartas habían coincidido conmigo. No es raro encontrarse con un desconocido dos veces en dos ciudades, parece más raro encontrar, en dos lugares distintos, dos cartas de dos personas que están conectadas y a las que uno no conoce.

La casa de pensión en La Plata todavía está, y todavía sigue ahí el estudiante crónico, que ahora es un viejo tranquilo que sigue subalquilando las piezas a estudiantes y a viajantes de comercio, que pasan por La Plata siguiendo la ruta del sur de la provincia de Buenos Aires. También el Hotel Almagro sigue igual y cuando voy por la avenida Rivadavia, hacia la facultad de Filosofía y Letras de la calle Puán, paso siempre por la puerta y me acuerdo de aquel tiempo. Enfrente está la confitería Las Violetas. Por supuesto hay que tener un bar tranquilo y bien iluminado cerca si uno vive en una pieza de hotel.

Notas sobre Macedonio en un Diario

5.VI.62

Carlos Heras habla de Macedonio Fernández, inesperadamente, en un seminario sobre la anarquía del año veinte. Lo conoció en Misiones cuando Macedonio era fiscal en el Juzgado Letrado de Posadas. «Habría que hacer una investigación», dice Heras, «sobre los argumentos y las acusaciones de Macedonio como fiscal. Ninguno de los reos acusados por él resultó condenado». Recordaba el caso de un hombre que había asesinado a sus dos hijas con una navaja, primero a una y dos horas después a la otra, que por supuesto estaba casi desmayada de terror, y las había enterrado en los fondos de una iglesia porque era tierra bendita. «Macedonio logró construir una acusación que hace casi innecesaria la condena». Heras dijo que el argumento de Macedonio consistió en sostener que el hombre había matado a sus dos hijas, una de doce y otra de catorce, porque no quería verlas condenadas a repetir la vida de su madre, que había terminado loca, ni la de la hermana mayor, Elisa Barrios, una conocida cancionista popular. El hombre había planeado matarse pero no tuvo valor o no lo consiguió, a pesar, dijo Macedonio, de que trató de ahorcarse con un alambre de púas. El hecho de que hubiera usado un alambre de púas se había convertido en un elemento central en la presentación de Macedonio. El profesor Heras no recordaba bien los contenidos del razonamiento pero veía con nitidez, dijo, la sala del tribunal y la figura enjuta y clara de Macedonio argumentando frente a un mundo escéptico que había ido para oírlo. El profesor estaba casi seguro de

que el asesino de las hijas había sido absuelto o había recibido una pena simbólica. De un modo muy elegante Heras conectó el trabajo de Macedonio como fiscal en Misiones con los problemas de doble legalidad que se habían presentado en Buenos Aires el día de los tres gobernadores.

12.VI.62

«A Macedonio», me dice el profesor Heras mientras salimos de la facultad y caminamos por la calle 7 hacia la estación de trenes, «le gustaba evitar los contactos indeseados. Quería permanecer aparte. Creo que no le gustaba dar la mano». Por otro lado parece que reflexionaba sobre su cuerpo más de lo que era habitual entre los intelectuales de su tiempo. «Sin embargo», dijo el profesor, «las mujeres se le entregaban con una facilidad asombrosa, sin ofrecer la menor resistencia. En fin, antes de sin embargo habría que decir», dijo el profesor Heras, «a causa de». A Macedonio no le gustaba hacer planes sobre el futuro ni que le llamaran la atención sobre las bellezas naturales. Ya es bastante difícil, decía, captar los verdaderos momentos críticos. Mientras el tren entra en la estación y la gente se amontona para subir, el profesor me recomienda que busque en la biblioteca de la facultad el ejemplar de *Una novela que comienza* porque tiene notas manuscritas del mismo Macedonio Fernández.

14.VI.62

La edición de *Una novela que comienza* fue donada por alguien, quizá por Virasoro. Tiene una dedicatoria («A Benjamín Virasoro, porteño y metafísico, con total amistad», Macedonio Fernández) y en la última página estas notas escritas por Macedonio con su letra microscópica:

«Son hombres pequeños (físicamente: frágiles) (tachado y escrito arriba: esmirriados), como por ejemplo Raskólnikov, que pesaba 58 kilos, o Kant (1,60) o ese *jockey* japonés que vi una tarde en unas cuadreras en Lobos, con un impulso particular nacido mitad del vulcanismo y mitad de la apatía. En el campo de las relaciones sociales son perfectamente carentes de interés. Por lo común son asaz tranquilos, elegantes y tranquilos, por cierto que no pueden llevar a término todo de una sola vez. Es necesario, dicen, saber ser lento, se debe saber callar. Valéry por ejemplo se mantuvo en silencio durante veinte años, Rilke no escribió ni un poema durante catorce años, después aparecieron las elegías de Duino».

Abajo y al costado:

«Nada. El artista está solo, abandonado al silencio y al ridículo. Tiene la responsabilidad de sí mismo. Empiezan sus cosas y las lleva a término. Sigue una voz interna que nadie oye. Trabajan solos, los líricos; siempre trabaja solo, el lírico, porque en cada decenio viven siempre pocos grandes líricos (no más de tres o cuatro) dispersos en distintas naciones, poetizando en idiomas varios, por lo común desconocidos unos para los otros: esos *phares*, faros como los llaman los franceses, esas figuras que iluminan la llanura, los campos, por largo tiempo pero permanecen ellos en las tinieblas. (Es un decir de Gottfried Benn)».

«Envejecen. Knut Hamsun vivió hasta los noventa y tres años pero terminó su vida en un hospicio. Interesante también Ricardo Husch, que vivió hasta los noventa y uno y se suicidó (Lagerlöf ochenta y dos, Voltaire ochenta y cuatro). Los viejos son peligrosos: completamente indiferentes al futuro. Atardeceres de la vida, ¡esos atardeceres de la vida! La mayor parte en la pobreza, con tos, encorvados, toxicómanos, borrachos, algunos incluso criminales, casi todos no

casados, casi todos sin hijos, casi todos en el hospicio, casi todos ciegos, casi todos imitadores y farsantes».

En la otra página:

«Cuando el contrabandista Oskar Van-Velde saltó desde el puente Barracas (¿o fue desde el edificio Alea?) dejó un misterioso mensaje: a siete mil trescientos metros sobre el nivel del mar, tal es el confín de la muerte, un kilómetro más y habremos llegado. El viajero mira hacia abajo. Una buena noticia, digo yo (escribe Macedonio), ni arriba, ni abajo, el centro arruina todo, aguja magnética y rosa de los vientos fuera de cuestión, pero el conformismo crece y se refuerza. Para evitar el contagio en esta sociedad que agoniza corroída por la avidez de dinero y de honores, hay que aislarse de las corrientes del medio e ignorarlas: no entender por qué las creencias dominantes son lo que son».

(Estas notas fueron escritas por Macedonio, según parece antes de regalar el libro).

6.VI.65

Anoche, en Los 36 Billares, discusión sobre el estilo de Macedonio. Se trata de un estilo oral, aunque parezca su antítesis. La forma de la oratoria privada, que supone un círculo de interlocutores bien conocidos, con los que se manejan todos los sobrentendidos. La presencia real del oyente define el tono y las elipsis. Prueba de que la oralidad es antes que nada musical y tiende a la ilegibilidad. Analizar los discursos de Macedonio en las cenas de la revista *Martín Fierro*: el escenario de su estilo. Sobre ese espacio se cruzan los neologismos, las alusiones, la jerga filosófica, el placer barroco de las incidentales. Además digo, anoche, que el

escritor más próximo a Macedonio Fernández es el padre Castañeda: la forma del panfleto y la diatriba, el gusto por el escándalo, la violencia satírica de la polémica, todo eso es convertido por Macedonio en estilo íntimo, en música de cámara.

En Macedonio la oralidad nunca es lexical, se juega en la sintaxis y en el ritmo de la frase. Macedonio es el escritor que mejor escribe el habla, desde José Hernández.

2.XI.67

El pensamiento negativo en Macedonio Fernández. La nada: todas las variantes de la negación (paradojas, *nonsense*; antinovela, antirrealismo). Sobre todo la negatividad lingüística: el placer hermético. El idiolecto, la lengua cifrada y personal. Creación de un nuevo lenguaje como utopía máxima: escribir en una lengua que no existe. El fraseo macedoniano; los verbos en infinitivo; el hipérbaton. La sintaxis arcaizante del habla popular. «Una gramática onírica», dice Renzi. «En eso se parece a Gadda. La oratoria criolla como pastiche. La payada filosófica. Un guitarrero. Era», dice Renzi, «un guitarrero. Por eso se sacaba todo el tiempo fotos con una guitarra, no porque la supiera tocar, sino para decir, de un modo discreto que solo le interesaba ser un guitarrero argentino. ¿O no?», dice Renzi. «Sí. ¿Y qué mejor? Payador y guitarrero, a mucha honra».

12.II.68

Una de las aspiraciones de Macedonio era convertirse en inédito. Borrar sus huellas, ser leído como se lee a un desconocido, sin previo aviso. Varias veces insinuó que estaba escribiendo un libro del que nadie iba a conocer nunca una

página. En su testamento decidió que el libro se publicara en secreto, hacia 1980. Nadie debía saber que ese libro era suyo. En principio había pensado que se publicara como un libro anónimo. Después pensó que debía publicarse con el nombre de un escritor conocido. Atribuir su libro a otro: el plagio al revés. Ser leído como si uno fuera ese escritor. Por fin decidió usar un seudónimo que nadie pudiera identificar. El libro debía publicarse en secreto. Le gustaba la idea de trabajar en un libro pensado para pasar inadvertido. Un libro perdido en el mar de los libros futuros. La obra maestra voluntariamente desconocida. Cifrada y escondida en el porvenir, como una adivinanza lanzada a la historia.

La verdadera legibilidad siempre es póstuma.

14.VIII.68

Releo el *Diario escrito en la Estancia*. Macedonio lo escribió entre enero y marzo de 1938, en La Suficiente, de Pilar. Anotaciones cotidianas absolutamente excepcionales, mezcladas con su lectura de Schopenhauer. «Yo soy el que mejor ha sentido el asombroso desamparo de su lenguaje en sus relaciones con el pensar. En verdad, me pierdo en mi pensar como quien sueña, como quien entra súbitamente a su pensamiento. Yo soy el que conoce las delicias de la pérdida». En este *Diario* se entiende por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe.

2.V.71

La poética de la novela. Polémica implícita de Macedonio con Manuel Gálvez. Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es su antítesis perfecta: el escritor es forzado, «social», con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario.

Hasta que Witold Gombrowicz no llega a la Argentina se puede decir que Macedonio no tiene a nadie con quien hablar sobre el arte de hacer novelas. *Transatlántico*, novela argentina, ya es una novela macedoniana (para no hablar de *Ferdydurke*). A partir de Gombrowicz se puede leer a Macedonio. Mejor, Gombrowicz deja leer a Macedonio.

4.V.71

En 1938 se propone «publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*». Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos. Estudiar esa estrategia (siempre fracasada) es entender la tensión interna de la forma en su novela (los prólogos didácticos). La vanguardia es un género. Macedonio lo sabía bien. Un escritor arribista, decía, es el que todavía no ha arribado. ¿No es de todos modos extraordinario que se le haya ocurrido pensar el *Museo de la novela de la Eterna* como un folletín?

Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se entierra metódicamente en una obra desmesurada. El ejemplo de Musil, *El hombre sin cualidades*. Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe.

9.VII.71

En el *Diario argentino* de Gombrowicz descubro una nota sobre Macedonio que después ya no puedo volver a encontrar (como si nunca hubiera estado). «Hay un tartamudeo propio del lenguaje argentino que me llena de una extraña exaltación. Es un ritmo más o menos así: da, da, do,

da, da, que es interno a las palabras mismas y no se da solo entre palabra y palabra. Una letra con otra chocan como guijarros en una lata. Macedonio Fernández es el único que ha sabido transmitir ese toctoc, toctoc, toctoc, del galope criollo en el estilo. Ese señor Fernández, le digo a mi amigo Mastronardi, ese señor Fernández sabía, ejem, escribir, ejem, tenía, ¿cómo decirle?, una idea del ritmo, ¿o no? Sí, claro, por supuesto, me contesta Mastronardi, cómo no, en efecto, no cabe duda, así es. ¿Quiere otro tecito?».

6.VII.73

El amor como cliché narrativo. En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida, desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en «El Aleph» de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, La Maga, Elsa, o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en ese «museo» fantástico y filosófico.

Se trata en realidad de la tradición del tango. El hombre que perdió a la mujer mira el mundo con mirada metafísica y extrema lucidez. La pérdida de la mujer es la condición para que el héroe del tango adquiriera esa visión que lo distancia del mundo y le permite filosofar sobre la memoria, el tiempo, el pasado, la pureza olvidada, el sentido de la vida. El hombre herido en el corazón puede, por fin, mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos. Basta pensar en los