

Las series editoriales como proyectos creativos en  
Sergio Pitol y Ricardo Piglia

Ana Sofía Negri Villamil

Department of Languages, Literatures and Cultures  
Hispanic Studies  
McGill University, Montreal

January 2020

A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment of the  
requirements of the degree of Doctor of Philosophy

© Ana Sofía Negri Villamil 2020

## ABSTRACT

During the twentieth century, studies about books, publishing houses and editorial policies were inscribed within the scope of cultural or intellectual histories, sociological or even anthropological studies. It is in the current century that it becomes imperative to highlight the value of literature and the literary world in the environment of publishing houses and books. This change in perspective leads literary studies to begin to address these issues.

The aim of this research is to explore the possibilities of publishing as a creative practice to study the ways in which different literary discourses manifest themselves through editorial language, as well as the relationship that develops between writing and editing when both form part of the same creative project. This will be studied through an analysis of two specific cases: the editorial series *Los Heterodoxos*, directed by Sergio Pitol, and the *Serie del Recienvenido*, directed by Ricardo Piglia.

In order to achieve this aim, this study will analyze the central themes of Sergio Pitol and Ricardo Piglia's narrative and editorial work, namely, the carnival and the writing of history, respectively. In each case, the literary discourse that underlies writing and editing will be studied, and the ways in which such activities complement each other will be identified in order to shape a broad creative project. This study will place particular emphasis on each author's means of representation of reality, on the material character of editing as a literary practice, as well as on the social and cultural contexts in which each project was inscribed.

## RÉSUMÉ

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les études sur le livre et l'édition ont été inscrites dans le cadre des histoires culturelles ou intellectuelles, d'études sociologiques ou même de l'anthropologie. C'est à partir du siècle actuel que la nécessité de souligner la valeur de l'aspect littéraire et de la littérature dans le domaine éditorial et des livres s'avère fondamentale et que ces questions commencent à être abordées à partir des études littéraires.

L'objectif de cette recherche est d'explorer les possibilités de l'édition en tant que pratique créative pour étudier les façons dont différents discours littéraires se manifestent à travers le langage éditorial, ainsi que la relation qui s'établit entre l'écriture et l'édition quand les deux font partie d'un même projet créatif. On examinera cela à partir de deux cas spécifiques : la série éditoriale *Los Heterodoxos*, dirigée par Sergio Pitol, et la Série du *Recienvenido*, par Ricardo Piglia.

Pour atteindre cet objectif, cette étude analysera les thèmes centraux de l'ouvrage —narratif et éditorial— de Sergio Pitol et de Ricardo Piglia, à savoir : le carnaval et l'écriture de l'histoire, respectivement. Dans chaque cas, on étudiera le discours littéraire qui sous-tend l'écriture et l'édition, et on identifiera les façons dont ces activités se complètent pour la configuration d'un vaste projet créatif. Cette étude mettra particulièrement l'accent sur les modes de représentation de la réalité de chaque auteur, sur le caractère matériel de l'édition en tant que pratique littéraire, ainsi que sur les contextes sociaux et culturels dans lesquels chaque projet a été inscrit.

## RESUMEN

Durante el siglo xx, los estudios acerca del libro y la edición fueron inscritos dentro del ámbito de las historias culturales o intelectuales, desde los estudios sociológicos o, incluso, desde la antropología. Es a partir del siglo actual que la necesidad de destacar el valor de la literatura y lo literario en el entorno de las editoriales y los libros se vuelve imperativa, por lo cual comienzan a abordarse tales asuntos desde los estudios literarios.

El objetivo de esta investigación es indagar en las posibilidades de la edición como práctica creativa para estudiar las formas en que distintos discursos literarios se manifiestan a través del lenguaje editorial, así como la relación que se establece entre escritura y edición cuando ambas forman parte de un mismo proyecto creativo. Lo anterior se estudiará a partir de dos casos específicos: la serie editorial *Los Heterodoxos*, dirigida por Sergio Pitol, y la *Serie del Recienvenido*, a cargo de Ricardo Piglia.

Para lograr dicho propósito, este estudio analizará los temas centrales de la obra —narrativa y editorial— de Sergio Pitol y de Ricardo Piglia, a saber: el carnaval y la escritura de la historia, respectivamente. En cada caso, se estudiará el discurso literario que subyace a la escritura y a la edición, y se identificarán las formas en que tales actividades se complementan en pro de la configuración de un amplio proyecto creativo. Este estudio pondrá particular énfasis en los modos de representación de la realidad de cada autor, en el carácter material de la edición como práctica literaria, así como en los contextos sociales y culturales en que se inscribió cada proyecto.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi agradecimiento a las personas que de alguna manera contribuyeron a la realización de esta investigación. En primer lugar, a mi supervisora, la profesora Amanda Holmes, por su infalible disposición, apoyo y entusiasmo no sólo en el proceso de esta investigación, sino durante todos mis estudios en McGill. A la profesora Cecily Reynor por su genuino interés y ánimo en mis proyectos. A la profesora Fernanda Macchi por su dedicación y generosidad al compartir su conocimiento en clase. Al profesor Jesús Pérez Magallón por sus enseñanzas y al profesor José Jouve Martín por los consejos que me brindó a mi llegada a Montreal. Mi especial agradecimiento a la profesora Lucia Chamanadjian por iniciarme en el mundo de la enseñanza y por su infinita paciencia. A Lynda Bastien, sin cuya amable y constante asesoría no habría logrado desentramar los enredos administrativos que me asediaron durante el doctorado. A Daniel, mi compañero en la vida, por jugarse conmigo en cada nuevo proyecto que iniciamos y por haberme ayudado a seguir adelante cuando las dificultades parecían más grandes que mis ambiciones. A mi hermana Lorena y a Nico por estar siempre al pie del cañón. A mi compadre Merlín por todos los libros que me ayudó a conseguir. A mi hermana Paula por ser, aunque no lo sepa, un ejemplo de fortaleza para mí. A Nara y a Julia por existir. A mi papá, por su cariño. A mi mamá, por enseñarme a leer.

Por último, no puedo dejar de agradecer la ayuda recibida del FRQNT, cuya generosa beca permitió el éxito de mi investigación. Igualmente, agradezco el apoyo económico recibido el primer año por la Secretaría de Educación Pública de México, así como la beca McCall MacBain y el Graduate Excellence Award otorgados por McGill University.

A todos ustedes y a quienes quizás olvide mencionar, mi más sincero agradecimiento.

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>SERGIO PITOL: ESCRIBIR Y EDITAR LO CARNAVALESCO.....</b>	<b>18</b>
INTRODUCCIÓN .....	18
LA VIDA ES UN CARNAVAL .....	22
<i>El carnaval de Bajtín .....</i>	<i>24</i>
<i>La cara oficial y el arte de La Ruptura.....</i>	<i>39</i>
HACIA EL REALISMO GROTESCO.....	52
<i>La obra de Pitol .....</i>	<i>56</i>
<i>Análisis de las obras.....</i>	<i>57</i>
LOS HETERODOXOS: UN CARNAVAL LITERARIO .....	90
<i>Algunos heterodoxos .....</i>	<i>108</i>
<b>RICARDO PIGLIA: LA CENTRALIDAD DE LA HISTORIA EN LA FICCIÓN Y LA EDICIÓN.....</b>	<b>119</b>
INTRODUCCIÓN .....	119
CONTAR HISTORIAS PARA RECUPERAR LA HISTORIA: LA OBRA DE PIGLIA.....	122
<i>Introducción a la obra de Piglia .....</i>	<i>125</i>
<i>Aproximación a la historia según Walter Benjamin.....</i>	<i>127</i>
<i>Análisis de las obras.....</i>	<i>138</i>
<i>Conclusión.....</i>	<i>175</i>
RICARDO PIGLIA, EDITOR.....	177
<i>El editor-historiador.....</i>	<i>179</i>
<i>Años de formación .....</i>	<i>188</i>
<i>Serie Negra .....</i>	<i>204</i>

LA HISTORIA SEGÚN LA SERIE DEL RECIENVENIDO .....	212
<i>Antecedentes del proyecto</i> .....	213
<i>Características generales</i> .....	219
<i>Algunos reciénvenidos</i> .....	225
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>233</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>240</b>

## INTRODUCCIÓN

*Je n'imagine pas que l'on puisse se dire éditeur si l'on  
n'a pas été contaminé par le trouble désir de l'écriture.*

H. Nyssen

Los estudios acerca del libro y la edición en lengua española han cobrado mayor ímpetu en los últimos años. Lo anterior no ignora de ninguna manera investigaciones acerca de editoriales o fenómenos literarios que, previas a este impulso, registraron el desarrollo de ciertas editoriales o estudiaron el programa editorial en función de su contexto social.<sup>1</sup> Sin embargo, durante los primeros años del siglo XXI ha surgido la necesidad de enfocar lo relativo al libro y a la edición desde una perspectiva que enfatizara el valor literario de dicho campo de estudio, ya que, de otra manera, solía quedar supeditado a zonas bastante marginales del ámbito de la historia cultural, de la sociología u otras ciencias sociales.

En esa línea de trabajo habría que destacar tanto las iniciativas y proyectos de investigación del Grupo de Investigación sobre Cultura, Edición y Literatura en el Ámbito Hispánico (siglos XIX-XXI) del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Consejo Superior de

---

<sup>1</sup> Es reconocida la importancia de estudios como el de Víctor Díaz Arciniega sobre la historia del Fondo de Cultura Económica en *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*. También el artículo de Ángel Rama, “El ‘Boom’ en perspectiva” (1984), traza un panorama editorial general de la época a fin de estudiar el fenómeno literario que le atañe. Memorias de editores como Carlos Barral o Mario Muchnik han constituido también elementos importantes para el desarrollo de estudios sobre el libro y la edición en habla española.

Investigaciones Científicas de Madrid que dirige Purificación Fernández Rodríguez, como el trabajo realizado por el equipo de investigadores nucleados a partir del proyecto “Historia del libro y la edición (Argentina y América Latina): mercado y valor literario,” fundado en 2004 y dirigido por José Luis de Diego en la Universidad Nacional de La Plata. El primer equipo mencionado no sólo ha ofrecido, desde su creación en 2007, importantes aportaciones en el ámbito de la investigación referentes a la edición y a las redes de intelectuales, sino que, en 2016 y en conjunto con la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, creó el ambicioso proyecto “Editores y editoriales iberoamericanos (siglos XIX a XXI),” el primer portal web académico que ofrece información y documentos multimedia acerca de la edición literaria en español, catalán, euskera, gallego y portugués.<sup>2</sup>

En el caso del grupo de investigadores de la UNLP, su labor ha generado estudios acerca de diversas colecciones, relaciones y figuras del mundo de la edición al tiempo que han ido problematizando y definiendo el campo de estudio del libro y la edición desde lo literario. Así lo señala José Luis de Diego cuando expone la necesidad que se le presentó a su equipo en 2012 — con motivo del I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición— de definir el alcance y las características del objeto de estudio: “Se trataba, nada menos, de precisar el contorno de nuestro objeto de estudios; allí nos dimos cuenta de que la llamada interdisciplinariedad, que se recomienda enfáticamente y se proclama en los discursos, es, en el mundo real, un verdadero problema” (25). Hubo entonces, según explica de Diego, que acotar las múltiples perspectivas desde las cuales es posible abordar la edición y rescatar sólo aquellas que mantuvieran el carácter

---

<sup>2</sup> Ver [www.cervantesvirtual.com/portales/editores\\_editoriales\\_iberamericanos/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/)

literario de la labor editorial como eje de la discusión —lo cual no eliminaba, por supuesto, la posibilidad de echar mano de herramientas de la historia, la antropología o la sociología.

En concordancia con esa misma preocupación por la edición desde lo literario, la presente investigación se propone indagar en las posibilidades de la labor editorial —particularmente en la creación de series o colecciones— como práctica creativa desde el entendido de que la edición constituye parte de la faceta material de la literatura. Esto abre la posibilidad de leer no sólo los textos editados de una publicación o colección, sino también el discurso que el libro o la colección, desde su condición material, sostiene. Para llevar a cabo lo anterior, se estudiará el caso de dos reconocidos escritores que se desempeñaron como directores editoriales de importantes series de libros. Se trata de Sergio Pitol (Puebla, 1933- Xalapa, 2018), quien dirigió la serie Los Heterodoxos (1970-1976) para la colección Cuadernos Ínfimos de Tusquets Editores, y de Ricardo Piglia (Adrogué, 1941- Buenos Aires, 2017), cuya última dirección editorial tuvo como resultado la Serie del Recienvenido (2012-2015) en la colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica. Abordar casos específicos permitirá revisar cómo es que interactúan la escritura y la edición en la configuración de un proyecto literario y de qué manera se construye un discurso literario desde la edición.

Para seleccionar estas dos series editoriales se tomó en cuenta que entre Los Heterodoxos y la Serie del Recienvenido pueden establecerse vínculos y diferencias de muy diversa índole, lo cual enriquece en muchos aspectos el estudio de la edición y su potencial como práctica literaria y creativa. En primer lugar, ambos autores/editores tienen una amplia obra narrativa, de tal suerte que, al estudiarlas, estas fungirán como antecedentes de las inquietudes y problemáticas que

insisten en sus respectivas creaciones y permitirán demostrar que a través de la edición también se genera un discurso creativo, aunque con códigos y elementos diferentes.

En segundo lugar, ambas series editoriales establecen, de modos muy diferentes, un posicionamiento frente a la violencia de distintos gobiernos totalitarios. La creación y publicación de los ejemplares de *Los Heterodoxos* sucede los últimos años de la dictadura de Francisco Franco, por lo cual la serie no puede dejar de establecer un discurso en relación con el estado social en el que pretende incidir; la *Serie del Recienvenido*, en cambio, responde de manera retrospectiva a cinco décadas de violencia y terrorismo de Estado en la República Argentina durante las cuales se eliminaron del mapa tanto a personas, como a los libros con los que éstas se identificaban. Las múltiples diferencias que existen entre una y otra serie pondrá de manifiesto la versatilidad de la plataforma creativa que constituyen las series editoriales.

En tercer lugar, el momento al que cada una de las series corresponde en la trayectoria de su director es diferente. *Los Heterodoxos* fue creada durante la juventud de Pitol, en un momento clave de reflexión y transformación de su escritura, mientras la *Serie del Recienvenido* es uno de los últimos emprendimientos de un Piglia maduro y consagrado. Lo anterior permitirá revisar las diferentes formas de interacción que pueden establecer los proyectos editoriales al dialogar con la obra narrativa de cada escritor.

Por último, ninguna de las series editoriales que aquí se trabajarán han sido estudiadas previamente. La labor editorial de Pitol, probablemente debido a la dificultad para conseguir los ejemplares, ha permanecido fuera de los estudios académicos hasta el día de hoy; de su escritura y de su trabajo como traductor, en cambio, se ha escrito ampliamente. El caso de Piglia es distinto: su trabajo en revistas literarias o como director editorial en *Tiempo Contemporáneo* ha recibido

considerable atención por parte de la academia, sin embargo, dada la reciente aparición de la Serie del Recienvenido, no existía hasta ahora una revisión de la colección desde los estudios literarios. En ese sentido, esta investigación permitirá estudiar desde una perspectiva novedosa la obra de cada uno de estos autores harto trabajados al tiempo que abrirá la posibilidad de abordar el trabajo de otros autores desde este nuevo enfoque.

Ahora bien, para abordar la investigación plenamente en los capítulos siguientes, es necesario establecer de antemano cómo serán entendidos ciertos conceptos y procesos mencionados numerosas veces en este estudio. Por ejemplo, ¿qué se entiende al hablar de editor? ¿Qué características tiene una serie editorial? ¿Cuáles son los procesos involucrados en el trabajo editorial? Como punto de partida, habría que empezar por llegar a un acuerdo acerca de lo que se considera una editorial. Si se retoma el primer corte que establece el escritor y editor Roberto Calasso, se verá que él distingue entre la editorial como una rama de la industria cuyo interés principal es hacer negocio a partir de la producción de libros y una *buena* editorial. Acerca de esta última, Calasso señala: “Una buena editorial sería —si se me concede la tautología— la que supuestamente publica, dentro de lo posible, *sólo* buenos libros [...] libros de los que el editor tiende a estar orgulloso y no a avergonzarse” (83). De lo anterior se desprende que la editorial es un proyecto en cuya base debe existir, cuando menos, placer por la lectura.

Esta condición inicial que se establece al definir una buena editorial instaaura las bases para que el editor pueda llevar a cabo aquello que —según afirma Hubert Nyssen, escritor y fundador de la editorial francesa Actes Sud— constituye su misión última:

Mediante el descubrimiento, el editor accede a una forma de creación que le pertenece, la de su catálogo. Un lugar, ese catálogo, donde todo recién llegado, al mismo tiempo que es

irradiado por el entorno que lo acoge, aporta un poco (y a veces mucho) de su propio barniz. Hay un juego ahí, casi estructuralista, que el editor se esfuerza en regular y, si pudiese, dominar, con el fin de poder decir con Horacio: *Exegui [sic] monumentum*. ¿Monumento? En realidad sí, el de su catálogo. (21)

Sólo a través del placer por la lectura que sostiene una buena editorial, el editor o director editorial se ve en las circunstancias necesarias para configurar su catálogo y lanzarse al descubrimiento. Ángel Rama, en ese sentido, advirtió también sobre la necesidad de diferenciar las editoriales “culturales” —aquellas que se preocuparon más por la calidad literaria del libro que por el éxito comercial y beneficios económicos— de las “multinacionales del libro” —preocupadas por los beneficios económicos ante todo (67-68). Dicha diferenciación apunta a una disyuntiva planteada previamente por Pierre Bourdieu acerca de la producción cultural contemporánea, en la cual, señala, todo bien simbólico posee dos facetas: por un lado, se trata de un objeto mercantil, y por otro, de un objeto simbólico, los valores de cada uno (comercial y cultural, respectivamente), aunque relativamente autónomos se mantienen dependientes sobre todo del aspecto económico (15-16). El editor ideal, aquel que consiga dejar de lado grandes expectativas económicas para dar lugar a su criterio personal, seguir los rastros de sus lecturas y dejarse sorprender por hallazgos inesperados; el editor que consiga estar en tal situación o, al menos, mientras más cerca esté de ella, irá construyendo su catálogo con el afán y la atención que toda obra editorial requiere. Su catálogo será entonces una creación abierta a nuevas incorporaciones y cuya forma dependerá de cada uno de los libros que la integren ya que, como bien señala Nyssen, cada uno de los elementos aporta algo a la totalidad de la obra-monumento. En ese sentido, el director editorial de una serie o colección se encuentra más cerca de alcanzar tal objetivo, pues su labor está enfocada únicamente

en la colección que le corresponde y la responsabilidad de mediar entre capital simbólico y capital económico suele recaer sobre el editor general. Podría decirse, entonces, que la diferencia entre el editor general de una editorial y el director editorial de una serie o colección es una diferencia de grado. Mientras que el primero está a cargo del catálogo entero de una editorial, el segundo es responsable sólo de su serie o colección. De ello se deriva que el director editorial de una serie o colección no necesariamente se preocupe por el éxito comercial de su colección,<sup>3</sup> pues es el editor general el que habrá de procurar la financiación y difusión de todos los libros de la editorial. En otras palabras, el director editorial de una serie se encuentra en la situación idónea para el descubrimiento. Pero entonces, ¿qué es una serie editorial?

Las series editoriales consisten en un grupo de títulos reunidos a partir de un subtema específico dentro del tema general de una colección. Es decir, se trata de una colección dentro de otra de tema más amplio. Esto permite que, para efectos de esta investigación, los términos “serie” y “colección” sean casi intercambiables al hablar de Los Heterodoxos y de la Serie del Recienvenido. De esta manera se tendrá presente constantemente la propuesta del especialista en Modernismo literario de Estados Unidos Jeremy Braddock, quien señala que las colecciones, tanto de arte como de literatura, no sólo son formas de una consagración institucional, sino también, y sobre todo, parte de una práctica esencial de intervención social y cultural (1-28). Ahora, las colecciones literarias a las que Braddock se refiere son antologías. Si bien éstas comparten con las colecciones editoriales un principio básico fundamental —la reunión de una serie de textos

---

<sup>3</sup> Es importante señalar que, en el diseño de la serie o colección, el director editorial debe, sin embargo, considerar que el editor general ha de aprobar su proyecto y para hacerlo, habrá de evaluar sus posibilidades comerciales entre un determinado público lector. Una vez aprobado el proyecto, la serie o colección queda sujeta a las decisiones del director editorial.

literarios a partir de un tema común—, es necesario apuntar ciertas diferencias cruciales entre una y otra forma de compilación. Por un lado,

[...] las antologías son el ámbito por excelencia de la constitución de un canon, dentro y fuera del ámbito de la investigación universitaria. Cada propuesta antológica no sólo propone una estrategia de lectura de aquello que ha quedado necesariamente excluido, sino que también establece un criterio de valoración estética o incluso extraliteraria de los autores y textos antologados. (Zavala 96)

En el caso de las colecciones o series editoriales, lo anterior no puede operar del mismo modo, principalmente, porque las obras de una colección, a diferencia de lo que sucede con las antologías, mantienen una independencia física. Este rasgo es esencial pues permite, en primer lugar, que la selección permanezca abierta a incorporar nuevos títulos; las antologías, en cambio, constituyen un volumen cerrado que de inmediato incorpora ciertas obras y excluye otras, haciendo del libro el límite explícito entre el centro y el margen, el canon y el resto. En segundo lugar, las antologías presentan un orden que, idealmente, contribuye al desarrollo o mejor comprensión del tema que la estructura. Así, cada texto es leído a la luz de otro y todos ellos, a su vez, son presentados por un prólogo general que los engloba. Las colecciones cuentan con la posibilidad de la numeración como medio para guiar la lectura, sin embargo, el periodo temporal entre la lectura de un texto y otro y la misma distancia material de los textos, distienden esas posibles imposiciones secuenciales o de dependencia. Por último, las antologías aparecen bajo la autoría del editor (en el caso de las antologías colectivas) aunque cada texto sea acompañado por el nombre del autor; las obras de una colección determinada, en cambio, mantienen el mismo autor y ganan el registro del editor responsable o director editorial.

La labor del editor y del director editorial, sin embargo, no consiste únicamente en la selección de los textos que conformarán el catálogo de la editorial o de las distintas colecciones de una editorial; él es de quien depende que ese dispositivo abstracto que es el texto consiga llegar a su expresión material: el libro.<sup>4</sup> La labor editorial establece un punto intermedio entre la creación literaria y la vida que no sólo funge como mediación, sino que participa de un ámbito y otro. Se hace necesario, entonces, tomar en cuenta la diferencia que Roger Chartier establece entre aquello que estructura y da sentido a un texto y el soporte que permite su lectura, lo que él llama la “mise en livre”:

On peut en effet définir comme relevant de la mise en texte les consignes, explicites ou implicites, qu'un auteur inscrit dans son œuvre afin d'en produire la lecture correcte, i.e. celle qui sera conforme à son intention. [...] Mais ces premières instructions sont croisées par d'autres, portées par les formes typographiques elles-mêmes : la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration. Ces procédures de mise en livre ne relèvent plus de l'écriture mais de l'imprimerie, sont décidées non par l'auteur mais par le libraire éditeur, et peuvent suggérer des lectures différentes d'un même texte. (“Du livre au lire” 283-284)

Tanto las decisiones del autor como las del editor participan de una misma creación literaria. El resultado final dependerá tanto del texto como de la “puesta en libro.” A partir de esta consideración, Roger Chartier dará cuenta en otro artículo de cómo la teoría de la recepción ha

---

<sup>4</sup> Debido a las características de las series que se estudiarán en esta investigación y por cuestiones de espacio y tiempo, no se tomarán en cuenta las particularidades que la edición del libro digital requiere. Sin embargo, no se ignora que en su elaboración —cuando se trata de una publicación profesional— interviene también la labor de un editor que trabaja en conjunto con programadores y diseñadores.

obviado la incidencia que tienen las decisiones editoriales en la recepción de un texto, pues considera que existe una relación directa entre los signos textuales y el horizonte de expectativas. Sin embargo, tales polos están intercedidos, según indica Chartier, por el trabajo de manufactura del libro, actividad en la cual se establecen disposiciones ajenas a las intenciones del autor que afectan en gran medida el sentido de una obra (“Texts, Printing, Readings” 161). Es decir que el texto en sí mismo es una abstracción que no consigue llegar al lector si no hay de por medio un proceso editorial (sea impreso o digital) que le dé cuerpo y lo difunda, lo cual, inevitablemente, modifica el ideal de texto concebido en un principio por el autor. El editor, entonces, tiene en sus manos la responsabilidad de hacer coincidir el texto con su soporte, o bien, de enriquecer el primero a partir del segundo.

Para entender cuáles son todas esas decisiones que afectan al texto, resulta necesario, por último, desarrollar las fases del proceso de edición de un texto original. De este modo será posible identificar el tipo de decisiones que han de tomarse y el modo en que esto determina el carácter del texto y la recepción del lector.

Patricia Piccolini, profesora a cargo de la cátedra de Edición de la Universidad de Buenos Aires, ha recopilado de manera precisa y sucinta las fases esenciales del proceso de edición. Siguiendo su propuesta habría que señalar, en principio, que éste varía enormemente según el tipo de texto del que se trate, de su procedencia y del tipo de soporte al que esté destinado. No es lo mismo, por ejemplo, editar un libro cuyo original proviene directamente de su autor, que aquellos que resultan de la compilación de datos; libros donde hay sólo texto, que libros ilustrados; libros impresos o libros digitales. Si bien las diferentes estrategias son sumamente interesantes en tanto atienden necesidades e intenciones específicas, para efectos de este estudio, y a fin de acotar la

discusión únicamente a los procesos que le incumben, en adelante se considerará exclusivamente aquello que compete a la edición de textos literarios impresos dentro de una colección.

El primer paso, en el que interviene tanto el director editorial como el diseñador, es diseñar la colección.<sup>5</sup> Es decir, identificar los lectores a los que va dirigida y los rasgos que la caracterizarán: si los libros que la integren llevarán prólogo o no, la longitud, formato y función de éste (lo cual determina también quién será el encargado de escribirlo), si los libros incluirán notas a pie de página, referencias, índices especializados o glosarios o no, etcétera. De igual modo deben decidirse al menos los primeros títulos que se incluirán y el diseño que distinguirá a todos los libros de la colección, así como las variables de cada uno de los libros que la integren. Esto va desde determinar el tamaño, el tipo de papel que se utilizará en forros e interiores, hasta la realización de la maqueta. Esta última, explica Piccolini, es una reproducción modelo que sirve como referencia para la realización de cada uno de los libros y en ella se incluyen todos los rasgos de la colección: desde la paleta de colores, la tipografía y sus variantes de acuerdo con los distintos tipos de texto que se revisaron antes y la caja, donde se determina el interlineado, los márgenes y la forma en que se dispondrá el texto en la página. Generalmente la maqueta consiste en una simulación de los forros, solapas, lomo, páginas preliminares (guardas, portadilla, portada, página legal e índices), finales (glosarios, colofón), de inicio de un capítulo y de una doble página de texto (349). El objetivo del diseño de la colección, dicho de forma muy general, es darle cohesión al proyecto editorial que se haya decidido emprender, de tal modo que el discurso gráfico o visual respalde el discurso ideológico, político o literario que se haya planteado en un principio.

---

<sup>5</sup> Evidentemente, este paso sólo se lleva a cabo una vez con miras a la publicación del primer libro de la colección.

Con la colección diseñada, se puede empezar a trabajar con los textos. Si la obra está en un idioma distinto al de publicación, lo primero será solicitar la traducción, la cual será considerada el documento original a partir del cual se hará la edición. Al recibir un original, el primer paso es someterlo a una corrección de estilo y criterios editoriales. Si bien se revisa que la ortografía y la sintaxis sean correctas, no se trata de una corrección del estilo del autor, sino de hacer que ciertos parámetros del texto en cuestión, comunes a todos los libros (uso de guiones, de comillas, uso de guarismos, sangrías, cursivas, etcétera), coincidan con los predeterminados por la editorial para crear así un criterio ortotipográfico consistente. En este primer paso, también deben señalarse los diferentes tipos de textos (los títulos, subtítulos, citas a bando, notas al pie, etc.) para que el diseñador pueda identificarlos después con la tipografía adecuada para cada uno de ellos (Piccolini 344).

Una vez que el editor revisa la corrección y da su visto bueno, el siguiente paso le corresponde al diseñador y consiste en diagramar el contenido del texto en la página en blanco siguiendo las coordenadas de la maqueta. El resultado de este proceso ofrece las pruebas del libro. A continuación, el editor hace la corrección de pruebas. Esta corrección consiste principalmente en corregir el texto ahora que se conoce el espacio que ocupará en la página, por lo tanto, la atención se centra en corregir viudas, huérfanas y todo aquello que haya sido modificado por la nueva disposición del texto. Sobre esta nueva corrección, el diseñador debe hacer los ajustes necesarios para generar las segundas pruebas. Estas han de ser revisadas nuevamente por el editor y en caso de obtener su visto bueno, el diseñador generará el original gráfico que recibirá la imprenta para realizar el tiraje completo.

Todos los procesos referidos anteriormente dan cuenta de las múltiples decisiones y modificaciones que sufre el texto original del autor antes de llegar a ser un libro al alcance del lector las cuales, como bien apunta Piccolini, suelen ser ignoradas por un lector no profesional. Generalmente se obvia, por ejemplo, el tipo de papel de un libro, como si eso no determinara el peso del libro o si refleja la luz al leer; se obvia también el tipo de letra, como si la tipografía no llevara en sí misma un mensaje al lector; se obvia el interlineado de la caja, como si este no determinara el tiempo posible de lectura y se obvian también las razones y motivaciones que llevan a un director editorial a decidir si incorporar un prólogo en cada uno de los ejemplares de una colección o no. La razón por la cual suelen pasarse por alto todas estas características —y probablemente su omisión en las relaciones establecidas por la teoría de la recepción que señalaba Chartier tenga la misma explicación— no es una cuestión de menosprecio del trabajo editorial; por el contrario, la invisibilidad de tales actividades y sus repercusiones dan cuenta de un proceso editorial exitoso pues, en cierto modo, todas ellas están orientadas a pasar desapercibidas:

Ese es el doble y paradójico deber del libro... hacerse olvidar en tanto objeto e imponerse en tanto sujeto. Durante la lectura, hacerse olvidar, efectivamente, estar tan poco presente como para que no nos ocupemos ya de él [...] Al contrario, antes o tras la lectura, y al cerrarlo, el objeto libro vuelve al primer plano. [...] ¡Ojalá pueda, este libro materializado ser deseable con su dulzura, y por sus justas apariencias despertar o avivar el deseo!  
(Nyssen 50)

Lo anterior, aunque no lo justifica, permite comprender el olvido señalado por Chartier de la teoría de la recepción frente a los procesos editoriales. Esta investigación pretende identificar esas decisiones “invisibles” que tanto Pitol como Piglia tuvieron que tomar para conformar Los

Heterodoxos y la Serie del Recienvenido, y analizarlas a la luz de los textos narrativos de cada uno. Es decir que los distintos elementos que constituyen la serie —el tema bajo el cual se habrán de reunir los títulos de cada una de las series, la selección de éstos últimos, los criterios de diseño, la existencia o no de prólogos, en fin, la configuración general de la serie— serán analizados bajo el entendido de que todos ellos configuran un discurso particular, y que el trabajo editorial precisamente conlleva la responsabilidad de moldear ese discurso con la misma consciencia y cuidado con que un escritor trabaja, por ejemplo, la estructura, personajes y argumentos de un texto. Por ello será revisada tanto la narrativa como la labor editorial de cada autor, pues a partir de ese análisis se demostrará que la serie editorial que cada uno dirigió fue creada de acuerdo con principios, obsesiones e inquietudes similares, aunque manifestados según los distintos códigos pertinentes a cada práctica, ya sea narrativa o editorial. Así se demostrará que las series editoriales pueden considerarse parte del mismo proyecto literario que orienta la obra narrativa de cada uno de los autores aquí estudiados.

Para llevar a cabo lo anterior, este estudio estará dividido en dos grandes partes: una primera en donde se trabajará el caso de Sergio Pitól, y una segunda sobre Ricardo Piglia. En cada parte se analizará el modo en que la obra narrativa dialoga con la labor editorial, se explorarán los vínculos, coincidencias y diferencias para así analizar el modo en que el trabajo editorial participa del proyecto literario de uno y otro escritor.

La primera parte estará dividida en tres capítulos. El primero, titulado “La vida es un carnaval,” presentará tanto las propuestas principales de Mijaíl Bajtín (Oriol, 1895-Moscú, 1975) acerca del carnaval como ciertas circunstancias sociales y culturales que influyeron en Sergio Pitól al momento de planear la serie de Los Heterodoxos. Se presentarán así los antecedentes necesarios

para poder estudiar lo carnavalesco en la obra de Pitol y comprender la necesidad del autor de ir más allá de lo oficial en su búsqueda estética.

En “Hacia el realismo grotesco,” segundo capítulo de la primera parte, se llevará a cabo el análisis de la obra narrativa de Sergio Pitol desde la perspectiva del realismo grotesco —el sistema de imágenes asociadas al carnaval— con el fin de establecer lo carnavalesco como eje de la narrativa pitoliana y, posteriormente, como punto de encuentro con Los Heterodoxos. Se estudiarán para ello los relatos “Cuerpo presente” (1964) y “Del encuentro nupcial” (1970) y las novelas *El tañido de una flauta* (1972) y *Domar a la divina garza* (1988).

El tercer y último capítulo de la parte dedicada al estudio de la obra —narrativa y editorial— de Sergio Pitol se titula “Los Heterodoxos: un carnaval literario”. En él se analizará finalmente la serie editorial de Los Heterodoxos para demostrar su carácter carnavalesco y por tanto anti-oficial. A fin de que esto quede demostrado, se revisarán los rasgos carnavalescos que presentan algunos de los títulos de Los Heterodoxos, a saber: *El gran inquisidor*, de Fiodor Dostoievski; *Escorpión y Félix*, de Karl Marx, y *Carta a una vidente* de Antonin Artaud. Así se probará que, aunque Los Heterodoxos forma parte de un momento en la trayectoria de Pitol en la que todavía no aborda la parodia y el carnaval de manera decisiva, ya en la serie hay una preeminencia de características que responden al realismo grotesco y que darán lugar al posterior desarrollo de lo carnavalesco en la narrativa pitoliana. Así se podrá confirmar que tanto la obra narrativa como la editorial participan de una obra creativa integral.

La segunda parte de esta investigación, la que corresponde al caso de Ricardo Piglia, también estará dividida en tres capítulos. El primero lleva el título de “Contar historias para recuperar la historia: la obra de Piglia”. En él se mostrará, a partir de algunas de las propuestas que Walter

Benjamin plantea en relación con la historia, que la preocupación por la forma en que ésta se cuenta fue una constante en la narrativa de Ricardo Piglia. Para ello se presentarán algunos planteamientos que Benjamin desarrolla principalmente en *Sobre el concepto de Historia* y algunos del *Libro de los Pasajes* y, a partir de ellos, se revisarán tres textos de Ricardo Piglia: “Nombre falso” (1975), *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992). Este capítulo permitirá demostrar que la historia, y la problematización de cómo ésta se narra, es esencial para la obra pigliana, lo cual sentará las bases para vincular después la narrativa pigliana y la Serie del Recienvenido.

En “Ricardo Piglia, editor,” segundo capítulo de la segunda parte de esta investigación, se revisará la labor editorial de Piglia previa a la Serie del Recienvenido, lo cual mostrará cómo Piglia participaba política y literariamente desde su trabajo como editor y la relevancia que la historiografía tenía en este último. Se estudiarán para ello los trabajos de Piglia como editor en algunas revistas y periódicos y, posteriormente, como editor de la reconocida Serie Negra en la editorial Tiempo Contemporáneo. De este modo será posible comprobar que Piglia mantenía una constante búsqueda de modos distintos de contar la historia que sostendrá más adelante en su vida, cuando lleve a cabo el proyecto editorial de la Serie del Recienvenido.

En “La historia según la Serie del Recienvenido,” último capítulo de la segunda parte, se analizará la Serie del Recienvenido para demostrar que al abandonar la intención de hacer “Historia,” Piglia optó por hacer historias y, al hacerlo, no excluyó la faceta material de la literatura que implica la edición. Para demostrar lo anterior, se revisarán dos títulos de la serie: *Nanina*, de Germán García, y *Río de congojas*, de Libertad Demitrópulos. El análisis de dichos textos, junto con lo estudiado previamente, demostrará que, en la Serie del Recienvenido, Piglia traza una historia de la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX que consigue detener el avance

vertiginoso del progreso —por usar una imagen benjaminiana— y dar lugar a las voces silenciadas por éste.

Todo lo anterior dará pie a confirmar, finalmente, que tanto *Los Heterodoxos* como la *Serie del Recienvenido* responden a las distintas inquietudes y obsesiones de Sergio Pitol y de Ricardo Piglia, respectivamente. En el caso del escritor veracruzano,<sup>6</sup> *Los Heterodoxos* significaría una plataforma óptima para la exploración de formas, lenguajes y materiales más allá de los oficiales; un espacio de libertad para probar los efectos de la parodia y de la risa carnavalesca que más tarde aparecerían en sus novelas más reconocidas. Para Piglia, en cambio, la *Serie del Recienvenido* sería una nueva forma de contar la historia, esta vez, la de la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX; Piglia encontraría en la serie editorial una forma de contar la historia a contrapelo y así ofrecer una suerte de reparación a la distancia por el olvido al que la historia oficial relegó aquellas voces. Así, podría decirse que tanto *Los Heterodoxos* en el caso de Pitol como la *Serie del Recienvenido* en el de Piglia constituyen una obra más del gran proyecto literario que cada uno de dichos autores desarrolló a lo largo de su vida.

---

<sup>6</sup> Aunque Sergio Pitol nació en Puebla, siempre se reconoció como escritor veracruzano.

## SERGIO PITOL: ESCRIBIR Y EDITAR LO CARNAVALESCO

### Introducción

A principios de los años setenta, Sergio Pitol (Puebla, 1933-Xalapa, 2018) comenzó a dirigir una serie de libros dentro de la colección Cuadernos Ínfimos de Tusquets Editores en Barcelona. La serie, que recibió el nombre de Los Heterodoxos (1970-1976) —“para autores y textos ídem” explica Pitol (*Trilogía de la memoria* 100)— estaría conformada por libros breves poco conocidos de autores excéntricos y contestatarios principalmente del siglo XIX y XX de distintas partes del mundo; un repertorio que va de Witold Gombrowicz a Xun Lu, pasando por Macedonio Fernández y por Antonin Artaud entre otros.

Decir que todo escritor se sustenta de sus lecturas no revela nada nuevo. Sin embargo, en el caso de Pitol, los textos leídos —muchas veces en idiomas distintos al español— tuvieron la oportunidad de ser traducidos al español y materializarse en libros de Los Heterodoxos, cuya columna vertebral, como puede suponerse por el título, era la heterodoxia. La selección y conformación de dicha serie editorial no sólo da cuenta de un refinado gusto literario y una toma de postura frente al canon literario de la época, sino también de un modo de entender la literatura y de su correspondiente propuesta estética y literaria que gradualmente daría paso al carácter carnavalesco que caracterizó la obra de madurez del escritor veracruzano.

La escritura de Sergio Pitol expone una y otra vez la fascinación de dicho autor por el Arte. Las reflexiones sobre distintas disciplinas artísticas son frecuentes tanto en textos autobiográficos, como en la voz de personajes en relatos o novelas, de forma articulada y lógica o en medio de situaciones dignas de las más descabelladas farsas teatrales. Lejos de ser meros desplantes de

erudición, estas disquisiciones sobre arte abren paso a cruces entre disciplinas, a interconexiones que establecen relaciones de semejanza, diferencia y complementariedad; rasgos que, como se verá mas adelante, son esenciales para la configuración de una narrativa polifónica como la que exige la lengua del carnaval. En ese sentido, la temprana preocupación de Pitol por la forma no puede ser considerada un mero rasgo estilístico, sino parte sustancial de una poética en constante desarrollo. Lo anterior obliga a revisar la serie Los Heterodoxos desde el entendido de que la labor editorial es una forma del lenguaje artístico no convencional desde la cual Pitol probó también modos de expresar su discurso. Es decir, a partir de la selección y el cuidado de los libros de dicha serie, Sergio Pitol conformó una propuesta estética y literaria semejante en detalle y consistencia a la que se puede encontrar en sus obras narrativas. Por lo anterior, sugiero que Los Heterodoxos sean leídos no sólo a partir de la heterodoxia que los caracteriza como conjunto, sino como otro texto del corpus de la obra pitoliana.

Criado en un ingenio azucarero de Veracruz, México, Sergio Pitol se formó como lector incansable durante la infancia, cuando la malaria lo obligó a pasar varios años en cama. Posteriormente se trasladó a la Ciudad de México donde estudió Derecho y se tituló por la Universidad Nacional Autónoma de México. Considerado habitualmente como parte de la Generación de Medio Siglo, fue un hombre itinerante; entre 1961 y 1988 vivió en Roma, Pekín, Varsovia, Belgrado, Barcelona, Bristol, París, Moscú y Praga, donde se desempeñó como estudiante, traductor, agregado cultural, editor, catedrático o bien como embajador.

Su obra incluye colecciones de cuentos: *Tiempo cercado* (1959), *Infierno de todos* (1964), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967), *Del encuentro nupcial* (1970), *Asimetría* (1980), *Nocturno de Bujara* (1981, rebautizado por Jorge Herralde, director y editor de Anagrama, con

permiso del autor con el título de otro de los cuentos del volumen: *Vals de Mefisto*); novelas: *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982), *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (escrita en 1988 y publicada en 1991); escritos autobiográficos: *Biografía precoz* (1966), *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005); traducciones y ensayos múltiples.

La diversidad de entornos, circunstancias, lenguas y personalidades con las que convivió a lo largo de su vida, así como la constante participación en eventos sociales y culturales quedó plasmada en una obra que, desde temprano, avanzó hacia uno de los rasgos que le será esencial y característico: lo carnavalesco. Cada vez de manera más explícita o con nuevos elementos, la obra de Pitol apunta hacia la confrontación del orden oficial, hacia aquello que ha quedado en el margen o desterrado de la cultura dominante. Desde sus cuentos tempranos en los que los personajes son ya sujetos desterrados o decadentes o en los que comienza a jugar con las superposiciones de planos (entre la realidad, la ficción o la fantasía) hasta sus más reconocidas novelas —en las que la parodia le permite potenciar la multiplicidad de planos, de voces e incluso acude a lo escatológico como medio para resaltar la abundancia material y corporal en la que confluyen el orden oficial y lo marginado— puede percibirse una tendencia hacia lo carnavalesco. En ese proceso, el proyecto editorial de *Los Heterodoxos* —y los textos en los que trabajaba paralelamente— se encuentra en un crucial punto medio en donde trabaja la polifonía, la ambivalencia y la confrontación del orden del mundo a partir de la exposición de realidades distintas a las que se ofrecen como únicas y verdaderas.

Con el fin de mostrar que *Los Heterodoxos* forma parte de la obra creativa de Pitol y que en dicha serie editorial puede encontrarse un discurso que desde lo carnavalesco resulta semejante al

que el autor sostiene en su obra narrativa, es necesario determinar en primer lugar qué se entiende por carnavalesco y cómo se articula lo carnavalesco en sus textos. Con ese fin, en “La vida es un carnaval,” primer capítulo de esta parte de la investigación, se estudiarán, en primer lugar, las principales ideas acerca del carnaval que plantea Mijaíl Bajtín (Oriol, 1895-Moscú, 1975) en su estudio *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* y el concepto de polifonía, propuesto por el mismo teórico en *Problemas de la poética de Dostoievski* y esencial para comprender las dinámicas del carnaval. Una vez establecidas estas bases se revisarán episodios clave del contexto político y social que llevaron al escritor mexicano a buscar perspectivas distintas por medio de las cuales aproximarse a la realidad en sus obras. En seguida, se hará un recuento de la situación de las artes —particularmente de las artes visuales y su relación con la edición— para establecer el punto de referencia que Pitol tendría al momento de iniciar la serie de Los Heterodoxos y la fehaciente tendencia a la ruptura con las formas tradicionales de creación. La combinación de ambas circunstancias es esencial para comprender aquello a lo que se opone la serie de Los Heterodoxos y, en general, el resto de la obra de Sergio Pitol.

Luego, en el capítulo titulado “Hacia el realismo grotesco,” se llevará a cabo el análisis de la narrativa de Pitol. A partir de las premisas estudiadas previamente acerca del carnaval, se revisará en qué medida lo carnavalesco forma parte de los textos de Pitol y cómo es que adquiere cada vez mayor relevancia en su obra. La adecuada comprensión de este aspecto hará posible, en el siguiente capítulo, la identificación de semejanzas entre la narrativa y Los Heterodoxos, así como el estudio minucioso de dicha serie editorial.

Planteada la relevancia del modo carnavalesco y el modo en que éste determina y configura la obra de Pitol, en el apartado final del capítulo, “Los Heterodoxos: un carnaval literario” se dará paso al análisis de la serie editorial. En él se estudiará el proyecto editorial desde la configuración de la serie hasta algunas de las obras que la integran y podrá observarse cómo la serie constituye un momento temprano del carácter carnavalesco que, más tarde, Pitol desplegará cabalmente en su obra.

## **La vida es un carnaval**

En 1991, Pitol escribió acerca de las novelas que ocho años después aparecerían reunidas en un solo volumen titulado *Tríptico de carnaval* (Anagrama, 1999). De dicho recuento suele eliminarse la reflexión final que, desde el punto de vista de esta investigación, resulta crucial para comprender que el germen de lo carnavalesco se implantó en el autor veracruzano desde mucho tiempo antes de la escritura de la primera novela que conforma el *Tríptico*:

Poco después de terminarla [se refiere a *La vida conyugal*], descubrí que *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* componían un tríptico conformado de modo natural, sin partir de ninguna concepción previa. La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó, de pronto, muy clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo aquello que tuviera aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad, el escarnio. Se imponía un mundo de máscaras y antifaces. Todas las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtín encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza

final. Tal vez el origen de esa trilogía se remonta a casi cuarenta años atrás, al contemplar el primer tríptico de Beckmann. Como ocurre siempre en la escritura, ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel sigue constituyendo para mí un misterio. (*El arte de la fuga* en *Escritos autobiográficos* 145)

Esos cuarenta años atrás en los que Pitol sitúa el origen de la trilogía del carnaval sostienen la aproximación de esta investigación a la obra de Pitol, la cual considera que, si bien su poética alcanzó la madurez en el periodo que corresponde a la escritura de las novelas del carnaval —es decir, entre 1984 y 1991—, esta fue posible gracias a un largo trayecto en el cual desarrolló la tendencia hacia la yuxtaposición de planos, hacia la ambigüedad o “alegre relatividad” —por usar una expresión de Bajtín—, a la confrontación de la cultura oficial, características todas que convergen en la cultura del carnaval que describe Bajtín. Para poder identificar los rasgos que anticipaban el carácter carnalesco en la obra de Pitol, incluso antes de la lectura de Bajtín, y la forma en que estos se despliegan en su proyecto editorial, es necesario hacer una revisión de las propuestas de Bajtín. Dicho análisis dará cuenta de la relevancia del carácter subversivo del carnaval, por lo que identificar el contexto de la obra de Pitol resultará parte crucial del estudio de su obra para comprender qué es lo que busca subvertir o los cánones que rechaza. Así, luego de revisar las propuestas bajtinianas que competen a la obra de Pitol, en este mismo capítulo se revisará el entorno en el que Sergio Pitol se formó como escritor, desde la perspectiva social y política hasta las transformaciones culturales que se llevaron a cabo en aquellos años y que sin duda marcaron su concepción del arte y de la literatura. Todos estos elementos habrán de tenerse presentes de manera constante puesto que servirán de orientación tanto en el posterior estudio de la obra del autor veracruzano como en su relación con la serie de *Los Heterodoxos*.

## El carnaval de Bajtín

Para poder estudiar lo carnavalesco en la obra de Pitol y establecer así los rasgos que vinculan a Los Heterodoxos con el resto de la obra de dicho escritor, en esta sección se estudiará principalmente *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* y, para comprender el concepto de polifonía —esencial para la cultura del carnaval—, la obra *Problemas de la poética de Dostoievski*. Esto debido no sólo a que se trata del estudio más completo que se ha elaborado en relación con la cultura cómica de la edad media y al carnaval, sino también porque el mismo Pitol reconoce la influencia de dicho estudio en su obra.<sup>7</sup> Identificar los modos en que Pitol se aproxima a lo carnavalesco en distintos momentos de su trayectoria, entonces, permitirá comprender el lugar del proyecto editorial comenzado en Barcelona y el modo en que el desarrollo de éste repercute en su obra posterior.

Al hablar de los trabajos de Bajtín que se revisarán a continuación, habrá que tener en cuenta que, aunque ambas obras se enfocan en un autor y sus creaciones, “el pensador ruso describió la experiencia estética como una disciplina intersubjetiva y social y en ningún momento como exclusiva de la retórica literaria” (Serrato Córdoba 420). Es decir que los motivos, objetivos y efectos de las decisiones estéticas se encuentran íntimamente vinculadas al contexto que las origina. Como señala Tatiana Bubnova, investigadora especialista en teoría literaria, filología y

---

<sup>7</sup> Son numerosas las veces que Pitol ha mencionado la importancia de Bajtín en su obra. Probablemente la más conocida sea aquella que relata en *El mago de Viena*: “A mediados de los ochenta pasé una temporada de convalecencia en Karlsbad y Marienbad. Allí leí el libro portentoso de Mijaíl Bajtín: *La cultura popular a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento*. Cada página me procuraba alivio. Su teoría de la fiesta me pareció genial. Durante semanas no pude dejar de releer a Bajtín” (Pitol, *El mago de Viena* 275-276). Ver también la entrevista con Karl Hölz y, por supuesto, el inicio de *Domar a la divina garza*.

literatura hispánica y principal difusora y traductora de Mijaíl Bajtín en Hispanoamérica, para Bajtín “La *comprensión* es un proceso *dialógico social* (o sea, incluye en su circuito dialógico no tan sólo a los hablantes, sino también a varios elementos de carácter social que determinan a los hablantes como sujetos sociales)” (“El espacio de Bajtín” 90). Lo anterior explica que, para el pensador ruso, la comprensión de la obra de Rabelais sólo pueda lograrse si se toman en cuenta los aspectos sociales que determinan las relaciones entre la obra y su entorno y que sólo si se es capaz de percibir la polifonía en la obra de Dostoievski se puede comprender la enorme innovación que su obra implicó. Comprender el carnaval y la cosmovisión que lo sustenta, entonces, abre líneas de la obra del escritor francés que de otro modo permanecían clausuradas, lo mismo en el caso de Dostoievski. A partir de esa enseñanza, esta investigación revisará lo carnavalesco y el contexto de la obra de Pitol para así comprender cómo es que la obra narrativa y editorial — específicamente la serie de Los Heterodoxos— se comunican y forman parte de un mismo discurso.

En primer lugar, es necesario aclarar que, si bien el carnaval era una fiesta específica de las múltiples que existían en la cultura cómica popular de la Edad Media, cuando el resto de las fiestas comenzaron a desaparecer o a degenerar, sus rasgos característicos y ritos fueron legados a la celebración del carnaval. Así,

podemos asegurar, sin riesgo a equivocarnos, que es el fragmento mejor conservado de ese mundo inmenso y rico. Esto nos permite utilizar el adjetivo “carnavalesco” en una acepción más amplia que incluye no sólo las formas del carnaval en el sentido estricto y preciso del término, sino también la vida rica y variada de la fiesta popular en el curso de los siglos y bajo el Renacimiento, a través de sus rasgos específicos representados por el carnaval en

los siglos siguientes, cuando la mayoría de las formas restantes habían desaparecido o degenerado. (Bajtín, *La cultura popular* 196)

Esta acepción amplia de lo carnavalesco, en tanto condensación de las manifestaciones y ritos de la cultura cómica popular, se organiza en función de una cosmovisión y de una concepción estética muy particular. De modo que, una vez sentado aquello que engloba el término “carnavalesco,” es necesario revisar las ideas y principios que lo sustentan, así como lo que Bajtín considera literatura carnavalizada.

En la revisión que hace Bajtín del género de la novela para acercarse a la obra de Dostoievski desde la perspectiva de la poética histórica, establece el origen de la novela carnavalizada en la literatura cómico-seria que se desarrolla en sentido opuesto a los géneros oficiales, como serían la epopeya, la tragedia y la retórica clásica (*Problemas* 156-157). Estos géneros cómico-serios — entre los que se encuentran los diálogos socráticos, la poesía bucólica y la sátira menipea— comparten una “percepción carnavalesca del mundo,” una “atmósfera de alegre relatividad” en la cual se debilita, en diferente medida, “su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo” (*Problemas* 157). Bajtín otorga tres rasgos esenciales para estos textos serio-cómicos: en primer lugar, se aproximan a la realidad desde “la actualidad más viva y a menudo cotidiana,” dejando por primera vez el tiempo mítico y el distanciamiento trágico para abordar temas concernientes a los vivos. En segundo lugar, no se apoyan en la tradición sino en la experiencia y la invención y, por último “[n]iegan la unidad de estilo (estrictamente, la unicidad estilística) de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados” (*Problemas* 159). De dicha genealogía se desprende entonces, según la

preponderancia que la epopeya, la retórica o el carnaval tenga en cada línea, el surgimiento de la novela épica, retórica o carnavalizada. Es esta última variante, según el trabajo del pensador ruso, la que conduce tanto a la obra de Dostoievski como a la de Rabelais y a la que, como se ha estudiado ampliamente, tiende también la obra de Sergio Pitol.

La carnavalización literaria sería entonces la trasposición al lenguaje de la literatura del “lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles” (*Problemas* 178) que el carnaval generó a partir de sus dinámicas y concepciones específicas. En ese sentido, la doctora Z. Nelly Martínez, especialista en crítica literaria contemporánea, hace hincapié en el diálogo como elemento clave para la articulación de la literatura carnavalizada: “Puesto que en el mundo del carnaval todo entraña la perspectiva de su contradicción, la dinámica de la transformación carnavalesca debe entenderse, esencialmente, como la confrontación y ‘diálogo’ de entidades antitéticas y no excluyentes” (4). Y añade después: “(l)a literatura carnavalizada nace precisamente de la transferencia de la dinámica dialógica del hecho carnavalesco al espacio del discurso; desde el signo verbal que lo informa, éste recrea el mundo fluído [*sic*] y mutante del carnaval. En última instancia, el texto carnavalizado pone en evidencia la especificidad dialógica del pensar humano, de la vida misma” (4-5). Esta perspectiva será de suma importancia al revisar la polifonía bajtiniana, carácter que gradualmente configura Pitol en su narrativa y que resulta crucial para revisar la serie editorial Los Heterodoxos.

Una vez establecido aquello que se considera literatura carnavalizada y lo carnavalesco, es necesario revisar los rasgos y elementos que constituyen ese lenguaje literario creado a partir de la experiencia del carnaval.

La “cualidad principal” (*La cultura popular* 8) de lo carnavalesco —expresado en la obra de Rabelais— es su carácter popular. Al respecto Bajtín afirma: “Es también este carácter popular el que explica ‘el aspecto no literario’ de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido” (*La cultura popular* 8). La cultura carnavalesca dentro de la cual se inscribe la obra rabelaisiana, entonces, tiene como rasgo principal un raigambre popular que se opone a los preceptos estéticos y literarios, así como “a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (Bajtín, *La cultura popular* 10). La oposición del carnaval y demás ritos y espectáculos cómicos populares frente a la cultura oficial representaban una libertad irrestricta frente a los constreñidos “moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial)” (Bajtín, *La cultura popular* 13); aún más, el carnaval —como las demás expresiones de la cultura cómica popular de la Edad Media — es, en su base más elemental, una forma de vida radicalmente opuesta a la que rige en lo cotidiano. De ahí que Bajtín señale que todos estos ritos:

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. (*La cultura popular* 11)

Es esencial para esta investigación tener en consideración que el carnaval y la literatura carnavalesca surgen a contrapelo de la cultura oficial. El carnaval es, ante todo, una forma de vida opuesta a la que regían las instituciones oficiales (en el caso de Rabelais se trataría de la Iglesia y el sistema feudal) y que, como todas las fiestas, tiene una relación profunda con el tiempo y está

ligado a periodos de crisis en las sociedades y entornos humanos (*La cultura popular* 14). En capítulos posteriores de este estudio, se verá también cómo ese mismo principio anti-oficial orquesta una paulatina transformación en la obra pitoliana —tanto narrativa como editorial— que conducirá desde decisiones formales aparentemente sutiles, hacia expresiones claramente marcadas por el realismo grotesco que sostiene la estética carnavalesca. Partiendo de ese principio del carnaval como “vida opuesta a la oficial” es que se ha de revisar a continuación ese sistema de imágenes por medio del cual se articula esa “segunda vida” del pueblo y los rasgos que la caracterizan.

Al hablar de realismo grotesco, Bajtín se refiere al sistema de imágenes de la cultura cómica popular a partir del cual se manifiesta el principio material y corporal “bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor” (*La cultura popular* 23). En esta cosmovisión, el cuerpo no está separado de la tierra, sino que conforman una entidad compleja representada por el pueblo. Señala Bajtín: “la cultura cómica de la Edad Media era en gran parte el *drama de la vida corporal* [...], pero no del cuerpo individual ni de la vida material privada, sino del *gran cuerpo popular de la especie*, para quien el nacimiento y la muerte no eran ni el comienzo ni el fin absolutos, sino sólo las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidas” (*La cultura popular* 84). En ese ciclo indisoluble, entonces, lo alto y lo bajo permanecen ligados. Desde los orbes celestes y la tierra en el plano cósmico, hasta la cabeza y los genitales en lo corpóreo, pasando por lo social, donde el rey representa lo más elevado y el bufón lo inferior, la relación entre ambos extremos es inquebrantable y la caída o muerte de uno significa el acenso de otro. “[E]l carnaval,” menciona el pensador ruso, “era el triunfo de una especie de

liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (*La cultura popular* 15). Por ello, en el carnaval se vive un mundo al revés en el que se invierten las jerarquías y se invita al exceso. Es el tiempo en el que las reglas del sistema feudal, la seriedad y austeridad proclamadas por la Iglesia y todo el funcionamiento oficial en general queda provisionalmente abolido; el peso de nociones como “eterno” y “absoluto,” por tanto, se vuelve despreciable.

La degradación, por tanto, es celebrada en tanto mecanismo clave para la inversión de jerarquías y porque auspicia el surgimiento de lo nuevo. De ahí que Bajtín ubique, en la secuencia coronación-destronamiento, la “acción carnavalesca principal” y en seguida mencione: “En la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo” (*Problemas* 181). Desde lo inferior habrá de surgir lo nuevo; de la destrucción, surge la renovación. El mundo es ambivalente, la realidad relativa. Esto resulta pertinente no sólo en términos simbólicos, sino que es representado de múltiples formas desde lo corporal material. Los episodios de palizas, los cuerpos fragmentados, la vejez, las injurias, maldiciones, excrescencias y otras secreciones corporales representan y aluden a la degradación física y social, así como a la muerte. Del mismo modo, el énfasis en los banquetes, en las fiestas, la hipérbole, el derramamiento de líquidos responde a la representación de la abundancia asociada a la fertilidad, a la vida y al nacimiento. Es común, sin embargo, que todos estos elementos mencionados aparezcan yuxtapuestos, de manera casi simultánea, lo cual da lugar al carácter contradictorio y ambivalente que prevalece durante el

carnaval, aspecto que será de suma importancia al revisar la obra de Sergio Pitól, pues entonces podrá verse cómo la yuxtaposición y la simultaneidad de recursos y elementos diferentes conforman un rasgo esencial del proyecto creativo del escritor veracruzano. Ahora bien, en la imagen grotesca propia del carnaval, la contradicción y la ambivalencia se generan por una yuxtaposición particular. Los cuerpos tienden a representarse abiertos, en el punto en que se unen con el mundo, el momento en que la vida da paso a la muerte y viceversa. Por eso son recurrentes los partos, las heridas y defecaciones, entre muchas otras formas en que se muestra un cuerpo abierto, inacabado e imperfecto. Estos rasgos diferencian la imagen grotesca de los cuerpos cerrados, perfectos y depurados que dominaron los modelos de representación posteriores. Así, el realismo grotesco resulta esencialmente anticanónico, entendido el canon como “tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo” (*La cultura popular* 33).<sup>8</sup> Al estudiar este aspecto en relación con la obra de Sergio Pitól se verá que, aunque en las novelas del tríptico de carnaval es posible identificar imágenes corporales de marcada cercanía a las del realismo grotesco, en su obra más temprana, así como en el proyecto de *Los Heterodoxos*, todavía no aparecen imágenes corporales evidentemente carnavalescas. Lo que hay es una aproximación a lo corporal a partir de lo material del arte —tanto de la literatura como de otras formas de creación— en las que ya aparece la intención anti-oficial de la que se habló antes la cual, en determinadas ocasiones, adquiere también un carácter anticanónico.

---

<sup>8</sup> Al hablar de la imagen grotesca, Mijail Bajtín distingue la noción de canon en un sentido amplio de lo que considera el sentido estrecho del término: un “conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas y aplicadas a la representación del cuerpo humano” (*La cultura popular* 33). Este último, señala, podría ajustarse a la idea del canon clásico, pero no a la imagen grotesca del cuerpo cuya “naturaleza misma es anticanónica” (Bajtín, *La cultura popular* 33).

Antes de abordar el tema de la risa —otro tema clave para el estudio de *Los Heterodoxos* y su lugar en el proyecto general de Pitol, así como para la caracterización de lo carnavalesco— habría que subrayar, como hace Bajtín una y otra vez, que la degradación y la muerte, desde la visión integral del mundo del realismo grotesco, significa siempre la muerte de lo viejo y el nacimiento de lo nuevo por tanto no posee un valor negativo. Se trata de una perspectiva alegre y positiva que festeja la renovación y comprende que, para conseguirla, requiere dejar en el camino lo que ya no es fecundo. En esa concepción del universo, la noción del tiempo es también una noción cíclica. Al respecto señala Bajtín: “El sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca los fenómenos sociales e históricos [...] las imágenes grotescas, con su ambivalencia y su actitud fundamental respecto a la sucesión de las estaciones, se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y sus contingencias” (*La cultura popular* 29). Es decir que el tono cómico de las representaciones carnavalescas no excluye la posibilidad de abordar temas serios. Precisamente en la expresión contradictoria y ambivalente del mundo, en la ridiculización de ciertas circunstancias, se genera un espacio para pensar lo nuevo. El realismo grotesco, en tanto cambiante y flexible, tiene la posibilidad de aludir a realidades complejas de un modo que no siempre consiguen captar los llamados realismos posteriores, en donde la imagen se petrifica y lo alto y lo bajo se separan en dos polos que se alejan hasta oponerse (Bajtín, *La cultura popular* 52-53). Al estudiar el contexto de Sergio Pitol, se hará manifiesta la necesidad del escritor por escapar de las formas monolíticas de representación y por los modelos preestablecidos, lo cual lo conduce hacia formas de representación de la realidad más flexibles y abiertas. *Los Heterodoxos*, en ese sentido, es un ejercicio temprano del trabajo con múltiples voces provenientes de diversas regiones, épocas y

registros que abordan la realidad desde diversas disciplinas, haciéndola más compleja y heterogénea.

Se ha dicho que las imágenes abiertas, contradictorias e imperfectas permiten al realismo grotesco retratar la complejidad del mundo. Pues bien, un elemento esencial que subyace a dicho sistema de imágenes es la risa la cual, en tanto regeneradora y creadora, consigue abrir espacios nuevos —impensables desde la oficialidad— y vencer los miedos e imposiciones de los poderes dominantes.

El carácter no oficial de la risa otorgó al carnaval y a su sistema de imágenes una libertad y una lucidez incomparable a partir de la cual era posible representar un futuro mejor. Así, en el espectáculo cómico popular

el rostro oficial, religioso, miraba hacia el pasado y servía para sancionar y consagrar el régimen existente, mientras que el rostro popular *miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente*. Este rostro se oponía al estatismo del régimen, a las concepciones establecidas, ponía énfasis en la *sucesión* y la *renovación*, incluso en el plano social e histórico. (Bajtín, *La cultura popular* 78)

La risa funcionó como válvula de escape de la seriedad de la cultura oficial de la época, de la solemnidad del culto y la cosmovisión cristianas y al hacerlo, el tiempo del carnaval y de las fiestas populares en general se volvió un momento anhelado como parte de la sucesión necesaria de estaciones, como renovación. Gradualmente, las fiestas y la risa festiva que las caracteriza adquirieron “un sentido más amplio y profundo: concreta[n] la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación” (Bajtín, *La cultura popular* 77-78). La degradación alegre de la que antes se habló permitía concebir la inversión de

jerarquías: la figura del rey era degradada a bufón y se llevaba a cabo una coronación del “rey de la risa” al tiempo que la figura de doctos y sacerdotes era ridiculizada. La universalidad de la risa permite abordar todo tipo de temas y, de hecho, apunta generalmente hacia lo considerado superior, para parodiarlo, burlarse y ridiculizarlo, aunque, como se ha dicho antes, esto no es exclusivamente negativo, es un ritual positivo en tanto transformador y creador de posibilidades nuevas. Diría Bajtín: “la verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa” (*La cultura popular* 112). Si la seriedad oficial y autoritaria que castiga y sanciona infunde temor, la risa “por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad. El hombre medieval percibía con agudeza la *victoria sobre el miedo* a través de la risa” (Bajtín, *La cultura popular* 86). La risa entonces libera al pueblo de la opresión cotidiana y del miedo al poder — divino y humano— que traía consigo muerte, penitencias y castigos; a través de la risa, los miedos y las causas de estos eran también degradados, ridiculizados; se evidenciaba la mentira, la adulación y la hipocresía y se abría la posibilidad de vislumbrar una realidad distinta y mejor. “La concepción cómica,” señala Bajtín, “destruyó el poder a través de la boca del bufón” (*La cultura popular* 87).

Con la risa carnavalesca se encuentra también la parodia, recurso cada vez más presente en la obra de Pitol. De hecho, en el estudio dedicado a Dostoievski, Bajtín es muy contundente en cuanto al lugar de la parodia dentro del carnaval y de la literatura carnavalizada:

La parodia, como ya lo hemos dicho, es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados. La parodia es orgánicamente ajena a los géneros “puros” (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de

los géneros carnavalizados. En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significa crear un doble destronador, un “mundo al revés”. Por eso la parodia es ambivalente. (*Problemas* 185-186)

El universo creado por la parodia es, por tanto, un universo anti-oficial. En la construcción del doble destronador, la parodia extrae la normalidad de la vida cotidiana —con su lógica ordenadora y sus jerarquías— y expone la realidad ambivalente, imperfecta y grotesca que forma parte también de su composición. Vale la pena, sin embargo, hacer una distinción importante entre la parodia medieval y la exclusivamente satírica de épocas posteriores. En la parodia satírica, señala Bajtín, se emplea el humor negativo. El parodista se sitúa fuera de aquello a lo que alude y desde esa distancia acude a juicios morales para denostar al objeto de su escarnio. En la parodia medieval, en cambio “[e]l pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte” (Bajtín, *La cultura popular* 17). La parodia medieval, basada en la concepción grotesca del cuerpo, pretende no sólo degradar lo elevado, sino trasladar todo el universo (la historia, la sociedad, la concepción del mundo) al registro de lo cómico: “Es el *aspecto festivo del mundo* en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa. || Convierte en juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes” (Bajtín, *La cultura popular* 80-81). Así, existían parodias de escenas de la liturgia sagrada, sobre las leyes jurídicas, coronaciones en donde lo cómico y la perspectiva alegre instauraban un nuevo orden distinto al de la seriedad y la solemnidad que regían el sistema feudal y la religión católica y que, una vez más, desterraba el temor que aquello infundía.

En este nuevo mundo anti-oficial que instaura la parodia, en la creación de ese “doble destronador” y dada la contradicción implícita en la concepción ambivalente del mundo en el carnaval, parece también natural que se haya desarrollado la novela polifónica. No hay lugar, en esta estructura alterna al orden oficial, para la novela monológica en la que “el héroe aparece cerrado y sus fronteras semánticas están trazadas nítidamente” (Bajtín, *Problemas* 80) debido a “una estable posición desde fuera, un fijo horizonte del autor” (Bajtín, *Problemas* 80). La concepción carnavalesca comprende las contradicciones del mundo, la ambigüedad de la realidad, por lo tanto, su representación debe dar cuenta de ello, mostrar entidades flexibles y que, en la interacción y diálogo con otras, se ajustan, mutan o mueren. En esta evolución hacia lo dialógico, la expresión última para Bajtín sería la novela polifónica, en la cual interactúan una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (*Problemas* 15) a tal punto que “[e]l discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor” (*Problemas* 15).

Es necesario precisar que lo esencial de la novela polifónica no es únicamente, como sugeriría la etimología de la palabra, la sola existencia de varias voces simultáneamente; se trata de que cada una de esas voces permanezca independiente dentro de ese sistema de interacción más amplio y complejo que es la realidad del texto, la novela polifónica. Así lo sostiene también Z. Nelly Martínez, quien señala que “el texto cabalmente polifónico —el de las novelas de Dostoevsky [*sic*]— es altamente autocrítico y aun subversivo en tanto transgrede el rígido monologismo de toda verdad institucionalizada” (7). Estas características serán esenciales para revisar la forma en que Pitol avanza hacia la carnavalización de su obra, incluyendo, por supuesto, la configuración de *Los Heterodoxos*.

Otro rasgo característico del carnaval y de la cultura cómica popular es el vocabulario. Al ser relegado al territorio de lo no-oficial, el carnaval suele encontrar en la plaza pública un territorio propio, extraoficial que permite dejar de lado ceremonias y fórmulas de cortesía. Señala Bajtín: “llegaban a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes” (*La cultura popular* 139). En el ambiente familiar y relajado de la plaza pública y de las calles, entonces, es posible hablar con franqueza. Las maldiciones, injurias y todas las expresiones degradantes —incluidas las alusiones a la satisfacción de las necesidades, los tundas— se vuelven entonces, más que ataques, expresiones enfáticas que apelan a lo material corporal y que, como las imágenes grotescas, están orientadas a señalar la ambivalencia del mundo y el ciclo de la vida, la muerte y el nacimiento. Aunque degradantes, el lenguaje del carnaval y las figuras relacionadas están “desprovistas de cinismo y grosería en el sentido que nosotros atribuimos a estos términos” (*La cultura popular* 135); es decir, no constituyen una agresión llana contra el agraviado, sino que forman parte de un conjunto más complejo en el que, así como se injuria, se elogia. Se trata, pues, de mantener la ambivalencia y el ciclo de la vida en constante movimiento a través de un lenguaje que permite acceder, sin tapujos, a cualquiera de los eventos y situaciones de la realidad. Este aspecto resulta de especial relevancia al considerar lo carnavalesco en Pítol, pues él mismo menciona que al trabajar seis años como embajador en Praga y expresarse en un “lenguaje oficial y estratificado que pretendía ser suntuoso” (*El arte de la fuga en Escritos autobiográficos* 144) su siguiente novela se le impuso como una parodia donde “[t]odo aquello que tuviera aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad, el escarnio” (*El arte de*

*la fuga* en *Escritos autobiográficos* 145). La relación que Pitol identifica entre su mundo cotidiano y la necesidad de romper con él en su escritura no sólo advierte del manejo y relevancia del lenguaje oficial frente al carnavalesco, sino que alerta acerca de la estrecha relación que el autor establece entre su entorno y su obra, lo cual será estudiado con mayor profundidad cuando se analicen sus textos.

Por último, habría que subrayar las palabras de Bajtín cuando menciona que la risa —ya sea que ésta fuera detonada por imágenes grotescas, por parodias o por el lenguaje carnavalesco— “no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y a formularla interiormente [...] Sus privilegios exteriores son en cierto modo el reconocimiento exterior de sus derechos interiores. Por eso fue que la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo” (*La cultura popular* 89). Siendo el carnaval un fenómeno complejo donde mejor se conservaron las expresiones de la cultura cómica popular de la Edad Media, cabe extender las cualidades de la risa que señala el pensador ruso al carnaval mismo y considerarlo entonces una forma de liberación popular que actualiza y modifica las estructuras y jerarquías impuestas por las figuras de poder.

A modo de conclusión, podría decirse entonces que el carácter popular y extraoficial del carnaval constituye una forma de vida opuesta a la cultura oficial y que se rige por una concepción estética específica: la del realismo grotesco. Este considera la realidad ambivalente o contradictoria, universal e integral pues en ella se lleva a cabo el drama cómico de la vida, que consiste en un ciclo interminable que va del nacimiento a la muerte, por ello los cuerpos se representan abiertos y en sus fases imperfectas, pues es ahí donde la vida y la muerte se encuentran.

La expresión de ese ciclo tiene lugar en la constante intermitencia de elogios e injurias, de elevaciones y degradaciones. Todo lo anterior, se encuentra bajo una óptica cómica, opuesta a las instituciones oficiales, por lo que la risa, la parodia y el vocabulario familiar son elementos esenciales del carnaval y de la cultura cómica popular en la que este se enmarca. Podría decirse entonces que lo carnavalesco es en esencia una manifestación particular de una cosmovisión relativista y anticanónica. Esta, como se verá en capítulos posteriores, coincide con una concepción de la realidad que va adquiriendo cada vez mayor relevancia en la narrativa pitoliana, de modo que estudiar lo carnavalesco en la obra de Sergio Pitol permitirá identificar ciertos “vasos comunicantes” que atraviesan toda la obra de dicho autor: desde las primeras narraciones hasta las novelas que conforman el *Tríptico del carnaval* incluyendo, por supuesto, la obra editorial de Los Heterodoxos. Para objetos de esta investigación, lo carnavalesco permite demostrar cómo la obra editorial de Los Heterodoxos y la obra narrativa del autor, si bien acuden a plataformas distintas de expresión, forman parte de un discurso integral, al que, en estudios posteriores, habrían de agregarse las memorias y traducciones del autor.

Pitol encuentra en lo carnavalesco una estructura que le permite aproximarse a la realidad desde perspectivas distintas a las que impone la cultura oficial. Para conocer en qué consiste esa cultura oficial a la que busca oponerse es necesario revisar los contextos en los que el autor se vio inmerso.

### **La cara oficial y el arte de La Ruptura**

Sergio Pitol se formó como escritor en un entorno marcado por complejas intrigas políticas y movimientos sociales. Tras la Revolución Mexicana tuvo lugar un largo periodo de crisis en el que

una nueva cultura oficial, aparentemente progresista, buscó estabilizar la situación política, económica y social del país. Los dobles discursos de las clases políticas, el arribismo de ciertos grupos de intelectuales y artistas y la tensión de aquellos años fueron sin duda factores que marcaron la obra del autor veracruzano que, una vez en Europa —lejos de las tendencias y los grupos literarios que el gremio literario mexicano imponía— y orientado por sus múltiples lecturas, aprovechó la distancia para dar un giro esencial a su narrativa que cada vez tendería más hacia la parodia y el humor.

La relevancia de estudiar los contextos particulares de la obra de Sergio Pitol radica en que fueron el hartazgo frente a las dinámicas del poder imperante y las fórmulas oficiales de expresión lo que condujo al escritor veracruzano a buscar formas heterodoxas de aproximarse a la realidad. Esas formas y convenciones oficiales a las que Pitol se opone permitirán identificar, en la parodia que el autor construye, la totalidad de sentido que conforman faz y envés de la realidad retratada. Lo anterior es crucial para comprender la relación entre *Los Heterodoxos* y el resto de la obra pitoliana y demostrar que la obra editorial de Pitol forma parte del mismo discurso que el autor construye gradualmente a lo largo de toda su producción artística. Por ello, se mostrarán, a continuación, las circunstancias sociales y políticas que condujeron al autor mexicano a buscar formas heterodoxas en su obra desde las cuales aproximarse a la realidad y, posteriormente, se hará una recapitulación de las discusiones y propuestas alrededor del objeto libro que Pitol conoció antes de llevar a cabo su labor editorial y cómo estas confluyeron con su necesidad de nuevas perspectivas y formas de narrar.

Estos antecedentes darán lugar, en capítulos posteriores, al análisis de la evolución de esas formas paródicas hacia una literatura de marcado tono carnavalesco y, en lo que concierne a *Los*

Heterodoxos, a la comprensión de dicha serie como fase temprana de lo carnavalesco en la obra de Sergio Pitol.

### **Panorama político y social**

El escenario político y social que Sergio Pitol vivió en México antes de viajar a España a mediados de 1969 era extremadamente complicado. Por un lado, revolucionarios y no revolucionarios, la llamada izquierda y la derecha, no eran fácilmente identificables en un contexto en el que la corrupción y la impunidad —como sucede hasta la fecha— imperaban en casi cualquier ámbito de la política. Por otro lado, los artistas e intelectuales disidentes fueron fuertemente reprimidos, por lo que se hizo necesario buscar alternativas de denuncia distintas a las del discurso crítico directo. A continuación, se verán las razones y circunstancias que conducen a Sergio Pitol al humor y a la parodia como vía de acción frente a aquella asfixiante realidad mexicana.

Alrededor de 1920, una vez que la Revolución Mexicana fue dada por terminada, comenzó una voraz lucha por el poder y la configuración de lo que Paul Garner llama una “mitología revolucionaria.”<sup>9</sup> Esta consistía en una interpretación ortodoxa de la Revolución que el gobierno postrevolucionario perpetuó y a partir de la cual se hacía responsable a Porfirio Díaz de la magnitud de la revolución popular y las movilizaciones que sucedieron a partir de 1910. Bajo esa

---

<sup>9</sup> Paul Garner utiliza el término de mitología en el sentido que le da Roland Barthes, es decir: “myth does not deny things, on the contrary, its function is to talk about them... purify them, make them innocent, give them a natural and external justification... It abolishes the complexity of human acts... it does away with all dialectics... it establishes a blissful clarity... myth is constituted by the loss of the historical quality of things.” (Barthes *apud* Garner 15)

perspectiva, la muerte de Porfirio Díaz implicaba el triunfo de la Revolución y la muestra de ello, decían los nuevos gobernantes, era la institucionalización de la Revolución en el llamado Partido Nacional Revolucionario, hoy Partido Revolucionario Institucional (PRI). Ahora bien, como señala Garner:

While this pervasive revolutionary mythology has made an important contribution to Mexican political stability in the twentieth century — for example, by promoting Mexico’s identity as *mestizo* nation and by linking post-Revolutionary nationalism to the nineteenth-century liberal state-building project — this has been achieved at the cost of distorting the analysis of Mexican history. (1)

El PNR y sus partidarios, pese a pasar por alto las organizaciones y necesidades sociales que dieron lugar a la Revolución, se presentaban como legítimos representantes de la Revolución y difundieron la idea de que se trataba de un gobierno revolucionario, con lo cual corrompieron incluso el término “revolución.”

La situación que Pitol experimenta a fines de los cincuenta, durante sus años de formación como escritor, forma parte de un primer momento de la toma de conciencia de que tal mitología entrañaba una distorsión de la historia de México:

Ha habido sacudidas que han hecho reaccionar al aparato gubernamental y a sus instituciones; se han suscitado movimientos sociales inesperados, surgieron líderes obreros que cuestionaron a los viejos carcamales que inmovilizan el organismo social. En muchas partes se denunció la corrupción. Hubo marchas de protesta y huelgas de alcance nacional. [...] La respuesta no se dejó esperar: una represión desmedida. De 1958 a 1960 los granaderos parecieron apoderarse de la ciudad, asombrados, tal vez, por la tozudez de

trabajadores y estudiantes, a quienes a pesar de los golpes, las detenciones y la tortura siguieron manifestando su descontento, repartiendo volantes, marchando por las calles, cantando canciones subversivas, haciendo chunga del gobierno. (*Escritos autobiográficos* 69)

Más tarde, en 1962, tras un primer viaje por Europa, Pitol vuelve a México y encuentra un clima político distinto. Por un lado, los empresarios, viendo amenazados sus intereses ante la declaración del presidente López Mateos de sostener un gobierno de izquierda —de la izquierda de los supuestos revolucionarios del PNR, ya entonces PRI— habían radicalizado su rechazo ante ciertas iniciativas como la nacionalización de la industria eléctrica o el libro de texto gratuito, así como su repudio por el protestantismo y el comunismo. Por otro lado, un grupo de intelectuales disidentes y antidogmáticos —entre los cuales se encontraban Carlos Fuentes, Luis Villoro y Jaime García Terrés, entre otros— comenzaron a difundir sus ideas a través de la revista *El Espectador* (Pitol, *Escritos autobiográficos* 70-71). El resultado de tal polarización parece ser, en un principio y según explica el escritor veracruzano, el surgimiento de “un espíritu de jubiloso carnaval, de vacilación libertario. México comienza a convertirse en una fiesta” (*Escritos autobiográficos* 71). La relación entre los distintos movimientos sociales, los antecedentes históricos y esta apreciación jubilosa por parte de Pitol, queda sintetizada en una conversación de aquellos años con su gran amigo, el escritor Carlos Monsiváis, quien le explicaría que:

[1]la lucha contra la solemnidad que ha emprendido, me dice, no es un mero entretenimiento, ni un puro acto de diversión, aunque mucho tenga de eso. [...] Todo está congelado: la legislación; el culto a los héroes, convertidos en estatuas de concreto o en fuente de citas insensatas puesto que no aluden a nada real; los ritos oficiales de la revolución, tan vacuos

como todo lo demás. La mentalidad de los políticos se ha vuelto parte de esa misma estructura pétreo. Hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario [...] Es necesario que todo el mundo aprenda a reírse de esos monigotes ridículos y siniestros que se dirigen a la nación como si por su boca se expresara la historia, no la viva, eso nunca, sino la que ellos han embalsamado. (*Escritos autobiográficos* 75)

Es decir que, ante el inquebrantable cinismo de los políticos, la solidez de la corrupción y los sistemas de impunidad, resultaba inútil tratar de establecer debates intelectuales o guiados por la argumentación legal. Lo más efectivo era, llegado el caso, exponer las contradicciones constantes, lo hilarante de la situación y la fragilidad de los principios sobre los que se erguían las figuras de autoridad susceptibles todas al destronamiento. Es decir, acudir a la risa y a la fiesta con el sentido con que Bajtín identifica en el carnaval medieval: como liberadoras, como opuestas al “estatismo del régimen, a las concepciones establecidas” (*La cultura popular* 78) de modo que sea posible imaginar o visualizar una sucesión o renovación social, histórica.

Este ingenioso revés identificado por Monsiváis, sin duda significó para Pitol una importante vuelta de tuerca para aproximarse a la política y a la sociedad mexicanas de aquellos años —aun cuando el tono generalizado de carnaval del que habla Pitol haya sido pronto acallado por numerosas formas de distracción y represión<sup>10</sup>—, a la dictadura franquista durante su estancia en España —como se verá al estudiar la serie de *Los Heterodoxos*— y, en general, a las estructuras oficiales y autoritarias y sus métodos de intimidación y miedo.

---

<sup>10</sup> La prensa mexicana cubrió la noticia de la ejecución a manos de los militares del recientemente absuelto Rubén Jaramillo, último caudillo de la Revolución, “como si se tratara de una bestia peligrosa [...] Todo lo visto en los últimos días se convierte en fachada. El México bronco se encarga de hacerla añicos” (Pitol, *Escritos autobiográficos* 77). La represión más evidente y violenta sucedería en 1968.

Ante el panorama mencionado, Pitol comienza a buscar opciones de trabajo fuera de México y consigue viajar como traductor de inglés a español en una editorial a Pekín. Casi un año después, obtiene una beca para estudiar en Varsovia, donde reside de 1963 a 1966. Este último año vuelve a México y se instala en Jalapa, Veracruz para dejar el país nuevamente al ser nombrado agregado cultural de México en Belgrado. Es entonces 1968. En México, la tensión ha seguido aumentando, y distintas formas de represión han tenido lugar como reacción ante la creciente movilización social. Finalmente, el 2 de octubre, tiene lugar una brutal represión por parte del gobierno a una manifestación pacífica convocada por estudiantes que se llevaba a cabo en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Esa tarde, grupos paramilitares ejecutaron a quemarropa a centenares de jóvenes. Por cuestiones de espacio y por tratarse de un tema que requiere en sí mismo una extensa investigación, no profundizaré en las consecuencias sociales de dicho acontecimiento —aún impune y evadido por los distintos jefes de gobierno en turno—. Sin embargo, vale señalar que dicho suceso, el flagrante autoritarismo y la corrupción del Estado propició una revisión distinta de la historia de México a partir de 1968. Así lo señala Garner al decir que, a partir de entonces, los historiadores buscaron, en los orígenes de la Revolución, las raíces de su propia desilusión por la traición de los ideales revolucionarios (197). Según el historiador inglés, la confrontación a las interpretaciones tradicionales y ortodoxas que entonces surgieron provenían de la consideración de que si el estado post-revolucionario (el PRI) había traicionado las aspiraciones de los campesinos y los trabajadores, también la Revolución misma podría haber implicado un acto semejante. El enfoque revisionista, explica Garner, suele entender, por tanto, las luchas de poder al interior de la Revolución como un reflejo de las tretas y corrupción entre políticos y caudillos que luego de 1910 adoptaron la retórica revolucionaria, pero la usaron para beneficio propio

(Garner 197). Caída la máscara del discurso “revolucionario,” no sólo los historiadores comenzaron a visitar episodios que se daban por sentados y a buscar nuevas formas de aproximarse a la realidad mexicana, también la educación, las costumbres y las artes fueron sacudidas por el despliegue de violencia.

Por su parte, Sergio Pitól inicia también un proceso revisionista que lo lleva, en primer lugar, a salir de México una vez más y, en segundo, a buscar una vía distinta tanto de lo oficial como de las formas de disidencia que fueron acalladas brutalmente. Así, luego de renunciar a su cargo diplomático en repudio de los sucesos en Tlatelolco y tras un breve periodo de vuelta en México —suficiente apenas para idear su próximo destino y para detectar una “atmósfera irrespirable” (Pitol, *El arte de la fuga en Escritos autobiográficos* 99)—, Pitól cruza nuevamente el océano Atlántico. Habiendo escrito varios libros de relatos, llega a Barcelona el 20 de junio de 1969. En sus memorias, el autor menciona: “Mi estancia en esa ciudad [...] constituyó un diario ejercicio de libertad” (*El arte de la fuga en Escritos autobiográficos* 99).

Esta distancia física que anteriormente le habría servido para leer libremente<sup>11</sup> se volvería parte fundamental de su experiencia y punto de quiebre para su escritura. En su ensayo “Soñar la realidad,” incluido en *El mago de Viena*, Pitól menciona que, de haber permanecido en casa, su obra “habría sido otra. El viaje como actividad continuo, las frecuentes sorpresas, la coexistencia con lenguas, costumbres, imaginarios y mitologías diferentes, las diversas opciones de lectura, la ignorancia de las modas, la indiferencia ante las metrópolis, sus reclamos y presiones, los buenos

---

<sup>11</sup> Señala en *El arte de la fuga*: “Durante mi estancia en Varsovia era dueño de mi tiempo, de mi cuerpo y de mi pluma [...] Libre del peso de las modas, de las capillas, de cualquier urgencia de información, leer se convertía en un acto de hedonismo puro” (Pitol, *Escritos autobiográficos* 49).

y malos encuentros” (*El mago de Viena* 238). Ese nuevo entorno flexible, abierto y universal al que lo confrontó su larga estancia fuera de México le permitió también distanciarse de los preceptos estéticos del entorno literario en el que se desarrolló de joven y retomar la idea de Monsiváis de acudir a la risa como herramienta de quiebre, como forma para incidir en las estructuras monolíticas de la política y las instituciones mexicanas.

Probablemente fue en España, en el contexto de la dictadura franquista, que Pitol sintió la necesidad de ejercer esa libertad de la que se habló antes. Fue entonces, a partir de las posibilidades que le ofrecía el trabajo editorial que llevó a cabo en Los Heterodoxos y en paralelo con la escritura de su primera novela, *El tañido de una flauta*, que comenzó de manera más consciente el camino hacia el tono cómico aunque, según el autor, fue en Praga cuando dio el giro de manera radical: “Allí salté de lleno, como compensación al árido mundo protocolario en que me movía, a la parodia, la irrisión, al esperpento, componentes que oralmente había disfrutado con intensidad toda la vida, pero que hasta entonces había rehusado integrar en mis relatos” (*El arte de la fuga en Escritos autobiográficos* 240). Pitol carnavaliza su literatura buscando, precisamente, aquello que la carnavalización aporta a la literatura europea, según señala Bajtín: “En el desarrollo posterior de la literatura europea la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.; eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido. En esto consiste la gran función de la carnavalización literaria” (*Problemas* 196). Se entiende así que la rigidez de las instituciones y la política mexicana, las imposiciones e intimidaciones de la dictadura franquista, así como la solemnidad del lenguaje oficial al que estuvo expuesto en su faceta de diplomático fueron determinantes en la transformación de la obra de Pitol, que transitó hacia el modelo del

realismo grotesco asociado al carnaval, como se estudiará más adelante en el capítulo dedicado a revisar la narrativa pitoliana.

### **Panorama editorial**

Se ha mencionado hasta ahora que lo carnavalesco aparece en la obra de Pitol como forma heterodoxa de aproximación a la realidad ante el rigor de sistemas políticos y sociales. Sin embargo, es indispensable tener en cuenta también que Pitol fue testigo de un cambio de paradigma en las artes en México que pasó del muralismo postrevolucionario a expresiones más íntimas y abstractas. A partir de la segunda mitad del siglo XX en México, esta nueva línea estética llegó hasta el ámbito editorial, que fue considerada una plataforma artística de experimentación, un medio novedoso y poco tradicional para la expresión creativa. Dado que Pitol publicó sus primeras obras en dicho contexto, las discusiones y propuestas de aquellos años alrededor de la edición de libros sin duda fueron parte de su formación previa a desempeñarse en dicho ámbito. Por lo anterior, se hace necesario revisar brevemente el contexto de las artes y del mundo editorial en México y algunas de las principales iniciativas.

Desde que en 1944 David Alfaro Siqueiros publicó en la revista *Hoy* su famosa expresión “no hay más ruta que la nuestra” en relación con las posibilidades del arte mexicano, comenzaron a hacerse evidentes los problemas que el monopolio de los “tres grandes”<sup>12</sup> y las escuelas de arte que ellos dirigían planteaba (Feria y Lince Campillo 97). Además, los temas nacionalistas y revolucionarios por los que recibían importantes incentivos por parte del gobierno se habían

---

<sup>12</sup> Se les conoce así a los artistas José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

convertido en una mera corriente oficialista sostenida por el supuesto bien del arte nacional. Es decir que el muralismo, que inicialmente denunciaba la desigualdad y respaldaba una revolución política, económica y social, pasó a ser un instrumento de propaganda del gobierno y una representación pintoresca poco respetuosa de la realidad; es decir: el arte oficial de la época. Así, cuando en 1951 Octavio Paz publicó “Tamayo en la pintura,” evidenciando inconsistencias entre los llamados artistas de la Revolución y convocando al reconocimiento de Rufino Tamayo y otros artistas que no compartían la posición ni los privilegios de los muralistas, comenzó a congregarse un grupo de jóvenes que hasta entonces habían sido ignorados: los después llamados artistas de “La Ruptura,” entre los cuales estaban “Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Günther Gerzo, Belkin, Carlos Mérida, Francisco Icaza, Cordelia Urueta, Vlady, Remedios Varo, Mathias Goeritz, Roger von Gunten, Francisco Zúñiga, Gironella, Vicente Rojo, Juan Soriano y Francisco Toledo” (Feria y Lince Campillo 97). Sus propuestas principales consistían en reacciones opuestas a las imposiciones de los muralistas, como por ejemplo formatos pequeños o al menos no colosales, temas cosmopolitas, abstractos y experimentales. Es decir que, ante lo monumental y pretendidamente absoluto —a juzgar por las declaraciones de Siqueiros— del arte oficial, los jóvenes artistas mexicanos optaron por formas flexibles, abiertas a la interpretación y de carácter universal. Estas características — que como se revisó anteriormente responden también a rasgos esenciales del realismo grotesco que subyace al carnaval según Bajtín— en conjunción con el movimiento generado por la poesía concreta y visual a mediados del siglo XX sentaron las bases para acceder a una práctica interdisciplinaria de las artes que alcanzó al ámbito editorial, donde literatura y artes visuales se traslapan para ofrecer y sugerir nuevas formas de discurso e interpretación del mundo. Esta

yuxtaposición de elementos —también crucial en la conformación del sistema de imágenes del carnaval— será, junto con la necesidad de oponerse a la cultura oficial, uno de los primeros rasgos carnavalescos que aparecerán en la obra pitoliana y que estará presente ya en su trabajo editorial en *Los Heterodoxos*.

Además de las tendencias de ruptura e innovación de las artes mexicanas, para poder estudiar la obra editorial de Pitol, sus referencias y el trabajo que realizará en *Los Heterodoxos*, es necesario considerar al menos brevemente el contexto editorial que el veracruzano conoció en México.

El eje alrededor del cual orbita la renovación visual y la experimentación editorial de aquellos años es Vicente Rojo (Barcelona, 1932) cuya obra podría decirse que “se convirtió en el sello visual de un sistema cultural” (Medina y de la Garza 15). Vicente Rojo se encargó de innumerables portadas y diseños de libros; de la imagen de la revista *Artes de México* (1953-1963), el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades* (1956-1961), hasta el diseño de la revista *Plural* (1971) en colaboración con Kazuya Sakai— y colecciones editoriales como gran parte de las portadas de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica (1959-1964), la Serie del Volador de la editorial Joaquín Mortiz (1963) —en la que Sergio Pitol publicaría *Los climas*— y la Editorial Era, por mencionar sólo algunos de sus trabajos. De ésta última fue cofundador, en 1960, junto con Neus Espresate —pilar de la tradición editorial del siglo XX en México— y sus hermanos Jordi y Francisco, y José Azorín, y fue ahí mismo donde Pitol publicó tiempo después *No hay tal lugar* y *El tañido de una flauta*.

Otro referente no menos importante de aquellos tiempos que da cuenta de la magnitud de la reflexión alrededor de los libros y que está, por supuesto, relacionado con la yuxtaposición de la literatura y las artes visuales, es Ulises Carrión —figura injustamente olvidada luego de su muerte

hasta hace pocos años— cuya búsqueda consistió en “desmontar el libro como sistema y estructura” (Medina y De la Garza 24). Al igual que Pitol, Carrión publicó algunos relatos en Joaquín Mortiz y Editorial Era, sin embargo, cuando éstos aparecieron en librerías, Carrión ya estaba fuera del país y había abandonado la narrativa para dar lugar a otro tipo de exploraciones estéticas. En su texto “El arte nuevo de hacer libros,” publicado originalmente en la revista *Plural* en 1975, estableció las bases teóricas para desarrollar el resto de su obra. En él decretaba “qué es un libro”:

En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros.

En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero.

(39)

Como se ha visto hasta ahora, la exploración de Carrión, así como la de Rojo y la de toda una generación de editores y tipógrafos, implicaba una concepción de la labor editorial que rebasaba la mera práctica intelectual y que, en ocasiones, consideraba el libro como arte en sí mismo. Aunque por el momento de publicación de “El arte nuevo de hacer libros” es imposible que Sergio Pitol haya conocido las ideas de Carrión relativas al libro mientras trabajaba en Los Heterodoxos, su necesaria relación con el gremio editorial —particularmente con las editoriales Joaquín Mortiz y Era— y con el trabajo editorial de algunos de sus propios amigos, sin duda le permitió respirar la atmósfera de renovación que consideraba el libro como objeto de arte y no sólo como “estuche de palabras” (Carrión 37). Así, podrá estudiarse más adelante cómo la apertura hacia la interdisciplinariedad y la yuxtaposición de técnicas y planos que proponen Carrión y otros editores-

artistas es parte fundamental de la obra de Sergio Pitol, tanto en sus textos, en los que el autor echa mano de recursos propios del teatro, de la pintura, de la música o de la cinematografía para lograr impresiones vívidas de una realidad posible, como en *Los Heterodoxos*, en donde busca una amplia variedad de voces, temas y disciplinas a partir de las cuales establecer las bases del universo del pensamiento no oficial. Es decir que, al llegar a España, Pitol tenía plena conciencia de que la labor editorial que estaba por emprender constituía, en sí misma, un lenguaje artístico heterodoxo en el que confluían varias disciplinas artísticas y discursos.<sup>13</sup> Pitol hizo explícito ese rasgo en *Los Heterodoxos* no sólo haciendo uso del libro como objeto artístico, sino haciendo de la colección una pieza plateada de lujo —capaz de contrastar el gris opaco de la cultura oficial— que sentó las pautas para el desarrollo de una estética grotesca en la que lo carnavalesco predomina sobre el realismo clásico al que acudía durante sus primeros años creativos. Para poder demostrar que lo carnavalesco atraviesa toda la obra pitoliana desde la narrativa hasta su trabajo editorial, resulta imperativo revisar algunos de los textos representativos de su escritura. Así, posteriormente será posible analizarla cómo esa misma estética carnavalesca se resignifica y explota *Los Heterodoxos*.

## **Hacia el realismo grotesco**

Una de las características más reconocidas actualmente en la narrativa que dejó Sergio Pitol es el rasgo festivo y paródico de sus novelas. Sin embargo, la revisión de su obra completa permite reconocer que el autor recorrió un largo camino explorando los modos de representación de la

---

<sup>13</sup> Parte de la investigación acerca de *Los Heterodoxos* aparece en una forma previa en Negri, “Sergio Pitol, un editor heterodoxo.”

realidad a través de la creación, lo cual lo condujo hacia la agudeza cómica que presenta en sus obras de madurez. Seguir el trayecto que conduce al escritor veracruzano de la estética que primó en sus relatos más tempranos hacia una narrativa que responde a la concepción del realismo grotesco es relevante tanto para la aproximación de la obra de Pitol en general, como para el estudio de *Los Heterodoxos* en particular. En relación con la totalidad de la obra del autor veracruzano, seguir el rastro de lo carnavalesco en sus textos permite comprender el modo en que el escritor fue creando una estética compleja acorde a sus necesidades e inquietudes. En cuanto al lugar de la obra editorial que interesa a este estudio, habrá que considerar que ésta se trata de un proyecto de juventud y que, por tanto, actúa todavía casi a modo de laboratorio, como parte de la exploración estética de la actividad creativa del autor. Así, al estudiar la evolución de lo carnavalesco en la narrativa de Pitol será posible identificar aquellos elementos que la serie editorial aporta al desarrollo de la estética carnavalesca que consagrará a Pitol como escritor paródico.

Para poder identificar los puntos de encuentro entre la narrativa de Pitol y *Los Heterodoxos* es necesario estudiar los modos en que la obra de Pitol evoluciona hacia el realismo grotesco, sistema de imágenes que, como se revisó anteriormente, es propio del carnaval. Para ello, se llevará a cabo un recorrido por ciertas obras de la narrativa pitoliana a través del cual se observa el avance en su tendencia a “degradar, corporizar y vulgarizar,”<sup>14</sup> cualidad que, según señala Bajtín, es “esencial de este realismo y que lo separa de las demás formas ‘nobles’ de la literatura y el arte medieval” (*La cultura popular* 25). Se estudiará también la posición de los textos frente a las instancias oficiales a través del argumento, el manejo de la forma como elemento central para la

---

<sup>14</sup> En el sentido ambivalente que se revisó anteriormente, en donde lo inferior es siempre celebrado como un paso más hacia un nuevo comienzo.

organización de un universo de límites difusos en donde distintos planos terminan traslapándose en una realidad abierta, ambivalente y universal y, finalmente, el uso del vocabulario como marca que distingue lo oficial de lo popular. Todo ello permitirá comprender cómo la aproximación a la realidad y la forma de percibir su propio contexto abreva de lo carnavalesco por encontrar allí formas más cercanas a sus preocupaciones sociales y a sus propuestas estéticas. Este proceso será estudiado en tres textos que corresponden a diversos momentos de la trayectoria de Pitol, mismos que permiten analizar los diversos modos en que el escritor abordaba la realidad desde la escritura.

Con el fin de lograr un planteamiento que exponga la gradual transformación de la obra de Sergio Pitol, se ha previsto un esquema que va desde la obra temprana del autor hacia el periodo de madurez. Debido a las limitaciones de tiempo y espacio de esta investigación, se ha decidido enmarcar este estudio únicamente en los textos que suelen ser considerados de ficción, de ahí que se considere las novelas del *Tríptico* como su obra más tardía. Sin embargo, lo anterior no ignora que el último periodo de la escritura de Pitol está constituido principalmente por textos autobiográficos y algunos ensayos.<sup>15</sup> Así, el capítulo abre con una introducción a la obra de Pitol para situar los textos que se estudiarán en la totalidad de la obra del autor. En seguida, se hará un breve análisis de dos relatos clave de la obra del autor —“Cuerpo presente” y “Del encuentro nupcial”— y una revisión general de los volúmenes en que éstos aparecieron. En el primer texto se verá cómo Pitol abandona el tono nostálgico precedente y, en el segundo, los primeros ensayos del autor alrededor de la forma y su alcance como herramienta narrativa. A partir de este estudio

---

<sup>15</sup> Se toma en cuenta la división ficción-no ficción por la necesidad de acotar de alguna manera el objeto de estudio, pero no se soslaya el hecho de que se trata de una división artificial en la literatura y que en autores como Pitol —o como Piglia— la frontera entre ficción y no ficción está constantemente siendo desdibujada o incluso dinamitada.

será posible observar las transición de las primeras formas de la escritura pitoliana a otras más cercanas al realismo grotesco, así como la evolución entre los relatos y la relevancia que adquiere la forma en relación con el texto, la cual será de gran relevancia para la evolución de la narrativa pitoliana hacia lo carnavalesco y la configuración de Los Heterodoxos. El siguiente texto que se estudiará será *El tañido de una flauta*, texto esencial para esta investigación por haber sido escrito entre 1968 y 1971, es decir, paralelamente al trabajo del autor con Los Heterodoxos. En esta, que además es la primera novela de Sergio Pitol, no sólo se exponen los múltiples intereses e hipocresías que habitan las complejas relaciones entre intelectuales y artistas a través del argumento, sino que puede observarse un profundo trabajo con la forma que será también elemento importante para dar cuenta de la latente orientación hacia lo carnavalesco que prevalece tanto en la obra editorial como en las novelas de la última etapa de la obra de Sergio Pitol. El último texto que se habrá de analizar será *Domar a la divina garza* (1988), novela que explícitamente acude a Bajtín como referencia y que forma parte del después llamado *Tríptico de carnaval*. En ella podrán verse expresados, de manera contundente, los rasgos que poco a poco se fueron desarrollando a partir de la creación artística, tanto narrativa como editorial. Así, la estructura, la polifonía, la inversión de jerarquías y presupuestos a través de la parodia, así como los distintos usos del lenguaje popular aparecen representados, entre otros elementos propios del carnaval, como parte esencial de dicha novela. Finalmente, se hará una recapitulación para exponer de manera sintética los rasgos de la transformación carnavalesca en la obra de Pitol y así poder, en el siguiente capítulo, estudiar la presencia de dichos rasgos en Los Heterodoxos y la forma en que dicha colección abonó a la configuración de la escritura pitoliana.

## La obra de Pitol

En *El mago de Viena* (2005), un libro a un tiempo ensayístico y autobiográfico, Sergio Pitol explica la organización de su obra en tres etapas. Sobre la primera señala: “mi escritura tendía a la severidad. Los personajes de esas historias muestran permanentemente un rictus trágico. Era un mundo carente de luz” (272). De la segunda etapa, la que concierne a la escritura de *El tañido de la flauta* y *Juegos florales* —así como a la creación de Los Heterodoxos— Pitol dirá que se trató de una etapa de mucha vitalidad en la que “Gozaba de una libertad absoluta, delirante. Me sentía el buen salvaje y el mal salvaje al mismo tiempo. Yo era el único que dictaba mis reglas y me imponía los retos” (273-274). Por último el escritor mexicano reconoce que la tercera etapa, durante la cual escribió las novelas del *Tríptico*, “está marcad[a] por la parodia, la caricatura, el relajo y por una repentina y jubilosa ferocidad” (274-275).

Esta aparición del elemento cómico y paródico en la obra de Sergio Pitol, según el autor, aparece ya avanzada su trayectoria narrativa. Sin embargo, él mismo reconoce que resulta extraño que tales rasgos hayan aparecido tan tarde en su narrativa, “sobre todo,” señala, “porque si algo abunda en mi lista de autores preferidos son los creadores de una literatura paródica, excéntrica, desacralizadora, donde el humor desempeña un papel decisivo, mejor todavía si el humor es delirante” (*El mago de Viena* 275). Esta sorpresa ante la tardía aparición de lo jocoso y disparatado en su escritura permite sostener, como se ha planteado anteriormente, que en realidad esta irrupción de la veta cómica y paródica sucede como resultado de un largo desarrollo de formas y estructuras que, desde sus primeros textos, buscaron plantear la realidad de la manera que mejor le correspondía a cada asunto. Al respecto de su propia obra, Sergio Pitol señaló: “He tratado de

manejar una realidad siempre visible, pero cada vez más dúctil y más enmascarada; la parodia me ha permitido dinamitar los muros más recios” (“Prólogo” en *Cuentos y relatos* 15).

Si se insiste tanto en que lo carnavalesco en la obra pitoliana aparece de manera gradual es porque la creación que concierne a esta investigación, es decir, la serie editorial Los Heterodoxos, forma parte del periodo que corresponde a la segunda etapa de la narrativa pitoliana, por lo que puede considerarse parte de su obra de juventud. El tiempo de “libertad absoluta” al que pertenece no es todavía el momento en el que lo carnavalesco puede identificarse de forma evidente y en múltiples niveles. Sin embargo, no debe menospreciarse el hecho de que Bajtín considere el carnaval como “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (*La cultura popular* 15). *El tañido de una flauta*, entonces, representa un punto de quiebre en el que todavía pueden percibirse ciertos remanentes de la seriedad que marca los primeros trabajos de Pitol, pero en donde ya se percibe la libertad que ofrece lo inacabado, lo abierto y mutable. Esta nueva posibilidad será clave para el desarrollo del tono carnavalesco al que llegará Pitol en su madurez creativa, que en este estudio será estudiado a partir de *Domar a la divina garza*. Con estos antecedentes presentes, se puede dar inicio al análisis de los textos.

### **Análisis de las obras**

El objeto de esta sección consiste en identificar ciertos elementos carnavalescos en la escritura de Pitol para poder, en un capítulo posterior, establecer los vínculos entre la narrativa y la obra

editorial de Los Heterodoxos. Para ello, será necesario rastrear la evolución del tono cómico y los rasgos carnavalescos en la obra del escritor veracruzano. Esto permitirá comprender los antecedentes narrativos que condujeron a Pitol a desarrollar el proyecto editorial de Los Heterodoxos, por un lado y, por otro, identificar las posibilidades que Los Heterodoxos abrió para Pitol como elemento de esa constante búsqueda suya por las formas de representación de la realidad propia de cada texto que desembocaría en sus novelas del carnaval.

Son varios los elementos presentes desde el comienzo de la escritura de Pitol que permiten la evolución hacia lo carnavalesco. Aunque en principio estos rasgos puedan parecer poco relevantes o muy tímidamente esbozados, se verá en el análisis de los textos cómo gradualmente se intensifican o derivan en versiones más complejas que, en expresiones posteriores de la escritura de Pitol, resultan fundamentales de la estructura carnavalesca.

Un rasgo que ha de considerarse al abordar la narrativa de Sergio Pitol es la intrincada relación que establece entre su vida, sus lecturas y su escritura: “aquello que da unidad a mi existencia,” ha repetido Pitol en varias ocasiones, “es la literatura; todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado está contenido en ella” (*El mago de Viena* 237-238). Desde el principio de su trayectoria, Sergio Pitol deja claro —y lo mantendrá en distintas ocasiones— que para él existe una relación indisociable entre la vida y la lectura:

Soy consciente de que mi escritura no surge sólo de la imaginación, si hay algo de ella su dimensión es minúscula. En buena parte la imaginación deriva de mis experiencias reales, pero también de los muchos libros que he transitado. Sí, soy hijo de todo lo visto y lo soñado, de lo que amo y aborrezco, pero aún más ampliamente de lo que he leído, de lo más prestigioso a lo más deleznable. (Pitol, “Prólogo” en *Cuentos y relatos* 12)

Si se destaca este aspecto, aparentemente desvinculado del asunto que compete a esta investigación, es porque en ese gesto inicial de traslape entre vida y literatura radica la posibilidad inicial de acceder a lo carnavalesco y funde, desde un principio, la persona Sergio Pitol (esa que se desempeñará eventualmente como editor o como traductor) con la figura del autor y la de lector. Con ello, no sólo comienza un ejercicio de simultaneidad y yuxtaposición de planos que coincide con los principios del realismo grotesco y que desarrollará cada vez de manera más evidente y precisa a lo largo de su obra, sino que da un paso al frente en la exposición de sí mismo como objeto de escarnio y elogio donde su historia personal deja de serlo —al menos exclusivamente— para convertirse (también) en la ficción de su historia. Esto que en principio parece una declaración un tanto obvia sobre la escritura es el punto de apoyo sobre el que se basa no sólo la gradual construcción de sí mismo como personaje —que culminará con una serie de escritos autobiográficos que cuestionan el límite entre los géneros por su cercanía con la construcción novelística—, sino también de la falta de fiabilidad de esa voz narrativa susceptible de ser personaje, autor o voz omnisciente. Este rasgo forma parte esencial de la cosmovisión carnavalesca en la que el narrador es objeto de burla y escarnio dado que la parodia que se lleva a cabo opera para todos por igual; el pueblo, entidad compleja que constituye el cuerpo de la cosmovisión carnavalesca, “no se excluye a sí mismo del mundo en evolución” (Bajtín, *La cultura popular* 17).

Ahora bien, Pitol no sólo establece, a partir de su escritura, una red que conecta vida, escritura y literatura; establece también lazos—“vasos comunicantes,” según palabras del propio

escritor— entre sus propios textos.<sup>16</sup> Es frecuente encontrar episodios en una novela de Pitol que después se verán reescritos en un ensayo como anécdota o reflexión y viceversa. En varias ocasiones introduce sus propias lecturas en las novelas o ensayos como parte de la ficción en la que se discute sobre arte, literatura o teoría y, se verá más adelante, Los Heterodoxos no quedan excluidos de esas mismas relaciones.<sup>17</sup> Estos vasos comunicantes permiten considerar la base de la estructura narrativa pitoliana como una estructura abierta, simultánea y contradictoria, lo cual es ya parte fundamental del realismo grotesco que está en la base de la estructura del carnaval. Podría considerarse también parte de estos vasos comunicantes, la forma en que Pitol vinculó sus libros de relatos unos con otros y que dan pie para revisar un último rasgo temprano de su escritura que apunta hacia lo carnavalesco: la edición que Pitol hace de sí mismo.

Previo a su trabajo como director editorial de Los Heterodoxos, Sergio Pitol había publicado varios libros de relatos, tal es el caso de *Tiempo cercado* (1959), *Infierno de todos* (1964), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967) y *Del encuentro nupcial* (1970). Entre cada una de estas publicaciones, Pitol entreteje vínculos que permiten establecer cierta continuidad entre los textos. Es decir, algunos relatos que aparecen en un volumen pueden reaparecer en otro orden en el

---

<sup>16</sup> En una entrevista del año 2000, Pitol explica: “Procuró tejer vasos comunicantes entre géneros y disciplinas. Por ejemplo: la música, la literatura, la vida social, la lectura, lo político, la sociedad con los amigos y con el entorno. Siempre he sentido que hacer una novela o un cuento perfectamente claro, en el que ya empezara yo desde el principio y terminara citando varias etapas importantes de una manera cronológica, es algo que no me interesa” (Pitol, “Vivimos en un mundo dislocado”).

<sup>17</sup> Al respecto de los cruces al interior de su propia obra señaló Sergio Pitol: “Esto responde al concepto de que toda mi obra está entrelazada, de que es difícil separarla en lugares estancos, por eso es que surge un libro de otro [...] Hay un diálogo entre ellos. De repente una idea, un tema que está en un libro se vuelve a desarrollar en otro. Es una obra abierta. Es una obra que está en formación” (Pitol, “Semana Santa en Tepoztlán”).

siguiente libro o incluso en uno aún posterior, rodeado de nuevos textos. Lo anterior puede comprenderse mejor si se revisa la siguiente tabla.

	En familia	Semejante a los dioses	Los Ferri	La palabra en el viento	Victorio Ferri cuenta un cuento	Un tiempo para la noche	Amelia Otero	Tiempo cercado	La casa del abuelo	Pequeña crónica de 1943	Cuerpo presente	La noche	Hora de Nápoles	Hacia Varsovia	Los nombres no olvidados	Un hilo entre los hombres	Vía Milán	La pantera	¿En qué lugar ha quedado mi nombre?	Una mano en la nuca	Hacia occidente	La pareja	El regreso	Del encuentro nupcial	
Tiempo cercado	1	2	3	4	5	6	7																		
Infierno de todos	2	3	7		1			4	5	6	8														
Los climas											7	1	2	3	4	5	6								
No hay tal lugar							1											2	3	4	5	6	7		
Del encuentro nupcial														1					3	2				4	

Tabla 1. Relación entre los libros y los relatos incluidos. Los números ordinarios hacen alusión al lugar en el que están organizados los relatos al interior del volumen que los contiene.

En ella se observa cómo cada nueva compilación mantiene al menos un relato como nexo con alguno de los volúmenes anteriores, aunque muy probablemente este sea corregido, aumentado o simplemente modificado. De este modo, no sólo su escritura e inquietudes se modifican en cada libro, sino también el relato del pasado que considera relevante. Por otro lado, en ediciones posteriores de un mismo libro es posible encontrar también nuevos ajustes. Esta constante revisión habla de una lectura minuciosa y de la conciencia de las distintas necesidades que un texto adquiere en relación con el tiempo, con los lectores y con el mismo libro que lo contiene. Al mismo tiempo, al modificar sus textos y reorganizarlos, Pitol recrea su obra a partir de sí misma: “Una obra se potencia o se descarga según las que estén a su lado” (*El desfile del amor* 148), dice uno de los personajes de la novela de Sergio Pitol. Así, una colección de relatos, por más semejantes que puedan parecer entre sí, adquieren formas muy distintas —como en una obra cubista— dependiendo de la perspectiva desde la que se oriente la mirada del lector y de la forma de la obra.

Esto hace evidente no sólo la atenta mirada editorial del escritor que sabe cuán comprometido está un texto ante la revisión, configuración y selección que todo proceso editorial implica, sino que habla también de una concepción de la obra como entidad abierta, mutable e imperfecta. Rasgos todos afines a la estética del carnaval y que se pondrán en juego en la configuración de textos que conforman Los Heterodoxos.

Esta breve introducción a la obra de Sergio Pitol baste por ahora para señalar que existe, desde el inicio, una aproximación idónea al quehacer literario para el desarrollo de lo carnavalesco, misma que será esencial para la configuración de los rasgos de apertura y yuxtaposición en la serie editorial de Los Heterodoxos. El acercamiento a los primeros relatos de Pitol permitirá identificar preocupaciones e inquietudes iniciales, pero sobre todo, pone en evidencia las bases que permitieron a su escritura avanzar hacia lo carnavalesco y, en el camino, desarrollar un proyecto como el de Los Heterodoxos.

### **Algunos relatos clave**

Como se ha dicho, la revisión de esta etapa inicial de la escritura de Pitol será estudiada aquí a partir de dos relatos: “Cuerpo presente” y “Del encuentro nupcial.” Este primero forma parte de dos volúmenes de cuentos muy distintos entre sí, conectados por el puente que traza dicho texto. Aparece tanto en *Infierno de todos* de 1964 como en *Los climas* de 1966. De tal suerte que su análisis da pie a la revisión, de manera general, de uno y otro volumen, los cuales, aunque relativamente cercanos a juzgar por la fecha de publicación resultan proyectos distantes, en función de los asuntos que plantean y las estrategias narrativas a las que el autor acude.

En *Infierno de todos*, como puede verse en la tabla antes presentada, Pitol retoma varios de los relatos que habían aparecido previamente en su primer libro y añade otros tantos. En ese sentido, hace uso de la edición de sus propias compilaciones para construir un artefacto que da cuenta tanto de sus más tempranas publicaciones, como de la dirección en la que se orientaron sus siguientes relatos. Así, los primeros textos narran la vida provinciana de Los Ferri y tienen, como telón de fondo, la Revolución Mexicana o, más precisamente, la desolación que imperó a su término. Los modos de representación utilizados allí responden en gran medida al realismo aprendido y aprehendido de la narrativa faulkneriana, asunto trabajado ampliamente por la maestra y editora Marina Cuéllar Martínez. Según explica el propio Pitol al hablar sobre sus textos de juventud: “Cuando a mediado [*sic*] de los años cincuenta comencé a esbozar mis primeros cuentos dos lenguajes ejercieron poder sobre mi incipiente visión literaria: el de Borges y el de Faulkner” (*El mago de Viena* 214) y añade después: “He leído y releído los cuentos, la poesía, los ensayos literarios y filosóficos de este hombre genial [Borges], pero jamás lo concebí como una influencia permanente en mi obra, como lo fue Faulkner” (*El mago de Viena* 215). En esos primeros relatos, Pitol recupera historias familiares e historias oídas durante la infancia en los que destacan temas faulknerianos como “el entorno caciquil, el conflicto de la tierra, la profunda enfermedad de las grandes *sagas* y su poder descomunal frente a los ‘otros’, junto con la terrible maldad que se inyecta ferozmente en los personajes” (Cuéllar Martínez 242-243) a partir de los cuales enfatiza la soledad y la desolación del México rural de principios del siglo XX. Se trata de una visión nostálgica del pasado a partir de la cual Pitol da inicio a su proyecto escritural. Es decir, esta vuelta al pasado, de alguna manera le funciona como impulso para establecer sus antecedentes, para ubicar el lugar desde el cual parte su escritura y desde ahí desplazarse hacia un proyecto distinto.

Los cuentos que Pitol añade en este volumen trazan precisamente el desplazamiento hacia el nuevo proyecto. No sólo los textos narran un momento de transición —ya sea la pérdida de la inocencia infantil o bien el trayecto de América a Europa— sino que constituyen, en sí mismos, un momento de transición en la escritura de Pitol. Incorporan a la narrativa los viajes, la cultura y el cosmopolitismo que forman parte crucial de su propia experiencia de vida. Así, si desde un principio vida y literatura resultaban intrínsecamente vinculadas, en estos nuevos textos se verá cómo Pitol explora con mayor ahínco en situaciones actuales y problemas contemporáneos que abonan a la yuxtaposición de esos dos terrenos —vida y literatura— en constante aproximación y distanciamiento. Este rasgo, en tanto plantea una realidad en la que vida y literatura se mezclan y confunden, resulta plenamente carnavalesco.

De igual modo, no es raro que al profundizar en la característica de la yuxtaposición haya desarrollado otro rasgo igualmente carnavalesco, la universalidad. La protagonista de uno de los nuevos relatos que incorpora en *Infierno de todos* lo expresa con claridad: “Vencer localismos, crear un arte que en sí mismo fuera Revolución, descubrir un estilo nuevo,” empresa que no será conseguida sin llevar a cabo ciertas batallas personales: “preocupada por encontrar una técnica de vanguardia las formas se le ahogaban. [... T]ratando de fijar un instante, como lo aprendiera de Engels, en que todo fuera y a la vez ya no fuera; un lapso en el tiempo que al fluir dejara no sólo de ser lo que era en el momento anterior, sino que se hubiese ya convertido en su contrario” (*Infierno de todos* 62-63). Esta voluntad de universalidad, que coincide con la concepción carnavalesca de un universo integral, se verá desplegada poco después en *Los Heterodoxos* no sólo por el carácter cosmopolita de la colección, sino también por la intención de congregarlos alrededor del motivo de la heterodoxia, forma todavía sutil, aunque ya encaminada, de los modos

más revolucionarios —por aludir al término que utiliza el personaje— que Pitol adoptaría en sus novelas de carnaval.

A la luz de la cita mencionada, adquieren mayor relevancia la recuperación de relatos anteriores en nuevas selecciones y la modificación de algunos textos al ser publicados nuevamente —la edición de sí mismo, según se mencionó antes—, pues gradualmente desembocarán en una concepción amplia del quehacer literario en la cual la elaboración del discurso narrativo rebasa la narrativa misma para constituirse también por escritos previos, por actitudes frente a lo literario y por la intención de transgredir el tiempo llano del texto. En otras palabras, la literatura será para Pitol no sólo el texto, sino también su lectura, su reflexión y su hacer, lo cual atraviesa al libro, al autor y al mundo en el que se desenvuelven. Simultaneidad, universalidad y apertura serán rasgos tempranos de la narrativa pitoliana que más adelante se observarán también en su trabajo con *Los Heterodoxos*, trabajo editorial que, ya desde esta primera revisión de la narrativa, se percibe esencial para un proyecto literario que tiene una visión integral de la literatura y del arte en general.

Al final del *Infierno de todos* aparece “Cuerpo presente.” En él, explica el autor: “traté de acercar la historia a mi tiempo y mis circunstancias y descubrí un lenguaje diferente. A partir de ese relato, y durante muchos años, mi concepción del cuento se fue diversificando” (Pitol, “Prólogo” en *Cuentos y relatos* 15). En efecto, “Cuerpo presente” se ubica en la época contemporánea, en el presente del autor y quizá por ese sólo movimiento, se abandona el tono nostálgico y, en cambio, aparece por primera vez la ironía, aunque en boca del personaje. Daniel Guarneros, el burócrata que protagoniza el texto, decide, en su afán de poder, traicionar a los suyos y a sus propios ideales para sumarse a las filas de un Estado represor. El texto se sitúa tiempo después de aquel episodio decisivo, cuando Guarneros cavila sobre su pasado. Es en este relato

que Pitol presenta por primera vez una crítica a la hipocresía de la sociedad mexicana contemporánea y con ello, “Cuerpo presente” por un lado clausura los temas previos a *Infierno de todos* y, por otro, marca el inicio de una aproximación distinta a la realidad que anticipa —y casi obliga— un nuevo libro: *Los climas*.<sup>18</sup>

*Los climas* es un libro de carácter contemporáneo y cosmopolita. La universalidad, en ese sentido, es evidente desde su más superficial acepción —la relativa a lo internacional— aunque también busca el modo de tocar temas que competen a seres humanos de variadas procedencias y clases. Los textos que en dicho volumen se reúnen están ubicados en diversos puntos del planeta lo cual da pie a toda una nueva gama de preocupaciones y posibilidades. El punto de referencia, sin embargo, es siempre la de un mexicano que —esté o no en el extranjero— se extraña de su condición. Esta figura, que en adelante será una constante en la obra de Pitol, será abordada cada vez con mayor ironía, permitiendo parodiar no sólo el carácter aspiracional de cierta clase media mexicana, sino también algunos círculos de intelectuales. El mismo Pitol señalará: “los personajes de mis primeras cosas son seres poco libres, pertenecen casi todos ellos a una burguesía más o menos ilustrada que nunca terminan por entender cabalmente sus circunstancias” (Pitol, “Conversación” 57). Cabe indicar que, tal vez, la libertad de la que carecen los personajes de los que habla el autor no sólo se refiere a la anécdota, sino también a cierta falta de libertad al momento de estructurar el texto, limitando su posibilidad de despliegue. Es decir: los primeros relatos de Pitol están sujetos todavía a las formas y protocolos de la cultura oficial. A partir de *Los climas*,

---

<sup>18</sup> En la edición original de 1966, “Cuerpo presente” está al final de *Los climas*; en la edición de 1972, dentro de la colección Nueva Narrativa Hispánica de Seix Barral, se añaden otros dos relatos después de “Cuerpo presente”: “Cuatro horas perdidas” y “Los oficios de tía Clara.” Para este estudio se considera la primera edición.

sin embargo, aparece una preocupación por la “atmósfera” que irá transformándose gradualmente en lo que más adelante será una explícita preocupación por la forma, misma que, como se verá al analizar obras posteriores, regirá el texto exigiendo sus propios mecanismos, modos y estructuras.

En cada uno de los cuentos de *Los climas*, Pitol busca responder a la idea del protagonista de “El regreso”<sup>19</sup> en relación a la literatura y a la vida: “que los hechos puedan ensamblarse, fundirse a tal grado que se neutralicen, que se diluyan en una especie de fluido en que ninguna de las partes pueda valer por sí misma sino por el todo, el cual, a la postre, no debe ser sino un clima, una determinada atmósfera” (Pitol, *No hay tal lugar* 99). Esta búsqueda de simultaneidad, de yuxtaposición, es una inquietud que le permitirá acercarse a los principios del realismo grotesco que regirán las novelas con las que años después el autor veracruzano cautivaría a sus lectores.

Puede decirse entonces que entre *Infierno de todos* y *Los climas* tiene lugar una transformación crucial de la obra pitoliana que lo acerca a lo carnavalesco y lo aleja de la idea tradicional de la cultura oficial que presenta una realidad que transcurre linealmente de acuerdo con las leyes de causa y efecto. Pitol explora formas de enfatizar elementos como la universalidad y la yuxtaposición en su escritura, mismos que aparecerán cada vez más complejizados en el resto de sus escritos, lo mismo que en *Los Heterodoxos*. En “Cuerpo presente,” el texto que comparten uno y otro volumen, puede estudiarse el modo en que operan tales elementos.

El relato desarrolla la terrible insatisfacción de Daniel Guarneros frente a su vida. Para dar cuenta de cómo es que el personaje llegó a la situación en la que se encuentra, el autor veracruzano acude a una narración de focalización interna fija en Guarneros. Es así como el lector se entera del

---

<sup>19</sup> Relato escrito el año de publicación de *Los climas* (1966), pero incluido en *No hay tal lugar* (1967).

pasado del personaje principal, de las decisiones que tomó, las traiciones que efectuó y el amor y las amistades que perdió. La introspección del personaje principal, inusualmente activa a pesar del alcohol —según se menciona en el texto—, lo lleva a repasar episodios del pasado que poco a poco lo hundan en la insatisfacción y en la aflicción. El relato pone en marcha una forma narrativa no lineal que salta de una época a otra al tiempo que ensaya modos distintos de dar cuenta de una verdad subjetiva, no por ello menos real: “En alguna parte dentro de nosotros —le pareció oír— todo, siempre, es aquí y ahora. No fluye lo pasado, se estanca, se detiene y fija con perfiles clarísimos y en el momento preciso [...] surge para salvar o condenar a la persona dentro de la cual se alberga” (Pitol, “Cuerpo presente” 102).<sup>20</sup> Esta primicia, que funge a un tiempo como sustento filosófico y recurso narrativo, establece por un lado el enorme peso que ejerce el pasado sobre Guarneros y, por otro, hace concurrir en la narración pasado y presente dentro de un mismo tejido narrativo.<sup>21</sup>

A través de esta experimentación narrativa, puede observarse cómo Pitol se aleja del realismo de principios del siglo XX —donde una pretendida objetividad encubre un cómodo conformismo que en realidad no pretende cambiar las cosas—<sup>22</sup> para mostrar la terrible insistencia del pasado en la realidad presente. Guarneros traicionó sus propios principios, a sus compañeros de juventud junto a los que luchaba contra las imposiciones e intereses del gobierno al mando y a

---

<sup>20</sup> Todas las referencias a este relato provienen de la versión de *Los climas*.

<sup>21</sup> Al analizar *El tañido de una flauta*, se verá cómo ese “siempre aquí y ahora” se transforma en la idea de que “todo está en todo,” abriendo aún más el campo del realismo grotesco y de lo carnavalesco, haciendo extensiva la premisa no sólo al tiempo sino a todas las cosas, incluidas, por supuesto, las creaciones artísticas en tanto participan de su realidad y la transforman.

<sup>22</sup> Sara Sefchovich, escritora y doctora en Historia de México, señala cómo el realismo mexicano de fines del siglo XIX y principios del XX está profundamente asociado al positivismo porfiriano a partir de la idea positivista de: “cambiar y no cambiar, que es siempre la idea conservadora a la que se califica de ‘realismo contra utopismo’” (24).

su primera esposa por ambiciones banales. De ello el lector se va enterando a medida que se relatan los episodios que llegan a la mente del personaje y a través de las explicaciones bajo las cuales Guarneros pretende justificar su bajeza: “Los tiempos eran otros: allí residía el meollo de la cuestión que Eloísa y sus vagabundos, alocados compañeros, se negaban a comprender; la época de ninguna manera era la misma; México debía industrializarse, avanzar, desarrollarse, crear capital” (Pitol, “Cuerpo presente” 111). Pitol confronta a la cultura oficial a partir de establecer lo oficial como una máscara que esconde la bajeza y la corrupción de Guarneros.<sup>23</sup> Sobre la máscara Bajtín señala: “expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único [...] es una expresión de las transferencias, de la metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres” (*La cultura popular* 41-42). Pitol otorga a la máscara, en estos primeros relatos, una función muy distinta a la máscara carnavalesca de Bajtín. El protagonista de “Cuerpo presente” es un ser ruin al que no cabe idealizar ni honrar de manera alguna. Por el contrario, lo poco que el personaje deja entrever detrás de las excusas y explicaciones que profiere es la podredumbre que se oculta tras la oficialidad de su cargo. La máscara de lo oficial, por tanto, si bien no deja de ser “una relación entre la realidad y la imagen individual” (Bajtín, *La cultura popular* 42), funge como mampara que esconde al sujeto que la porta y no como expresión del cambio ni de lo relativo. La máscara, al ser asimilada con lo oficial, adquiere una función de filtro, casi de sensor, a través del cual sólo puede colarse aquello que coincida con el discurso que éste profiere.

---

<sup>23</sup> En el carnaval, la máscara tiene una función muy distinta a la que Pitol le otorga en esta primera época. Según explica Bajtín, la máscara “expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único” (*La cultura popular* 41-42). Más adelante, en las novelas de Pitol identificadas con el carnaval, se verá cómo las máscaras adquieren esta significación carnavalesca.

En cuanto a la versión del cuento entre un volumen y otro, habrá que decir que los cambios, aunque no modifican de manera contundente el relato, apuntan a enfatizar la sensación de extrañeza del personaje, a desvincularlo de sus decisiones y del rapto de memoria que lo toma durante la noche en que tiene lugar el episodio narrado. Anteriormente se planteó que la constante edición y revisión de sus textos permite a Pitol mantener el vínculo con el pasado a través de lo que escribió: recuperar tonos, matices, elementos o inquietudes antes apenas vislumbradas y enfatizarlos en proyectos posteriores.<sup>24</sup> Sin embargo es también un método que promueve la actualización de textos anteriores. Así, en la versión de “Cuerpo presente” que aparece en *Los climas*, Pitol prioriza las formas impersonales que abonan a la distancia entre el personaje y sus acciones, enfatizando así la falta de autocrítica de Guarneros.<sup>25</sup> También aprovecha Pitol, como haría cualquier escritor y más uno con inquietudes editoriales, para depurar o eliminar expresiones poco naturales o información innecesaria aún presente en *Infierno de todos*. De este modo, Pitol actualiza la relación entre pasado y presente de su escritura en un tejido no lineal complejo que se expande rizomáticamente y que abre las puertas a la reescritura, a la autoedición y a la autocrítica bajo el entendido de que toda obra permanece abierta y se conecta con otras a medida que estas se multiplican, lo cual participa plenamente de la concepción grotesca de la realidad. Esta característica, que más adelante le permitirá adaptar y reorganizar los ejemplares de *Los Heterodoxos* en una serie inevitablemente sujeta al dictado de la censura, resultará también parte

---

<sup>24</sup> Este procedimiento sucede en distintas escalas: tanto en un mismo relato editado —tal es el caso de “Cuerpo presente”— como en textos que funcionan como germen de otras obras —como se verá más adelante en el caso de *El tañido de una flauta*, que se originó a partir de un relato que se extendió.

<sup>25</sup> Mencionar ejemplo de los cambios en las versiones.

esencial del proceso de escritura al hablar del siguiente relato seleccionado: “Del encuentro nupcial.”

En 1970, cuando Pitol ya trabajaba en la conformación de Los Heterodoxos, salió publicado en Cuadernos Ínfimos —la misma colección donde aparecería la serie de Los Heterodoxos—, un nuevo volumen de cuentos: *Del encuentro nupcial*. El libro incluyó tres relatos publicados en volúmenes anteriores y uno último inédito que dio título al libro. “Del encuentro nupcial” consolidó el trabajo que Pitol había ido desarrollando desde “Cuerpo presente” en términos de complejidad discursiva e interesa particularmente a este estudio por cuanto expone acerca de las diferentes perspectivas desde donde Sergio Pitol aborda la creación artística y en tanto funciona como antecedente de la estructura que presentará en *Domar a la divina garza*.

El protagonista de “Del encuentro nupcial” es un escritor varado en Ibiza debido a una tormenta que decide revisar dos de sus proyectos de relatos. El narrador expone los comentarios y decisiones estilísticas que toma el escritor a partir de las notas de éste y así, uno de los textos cobra cada vez mayor importancia. El narrador relata a un tiempo el proceso del escritor y el proyecto del cuento el cual, una vez desarrollada su trama por completo en la voz del narrador y expuestos sus conflictos centrales, no será escrito. De este modo, Pitol encuentra el modo de narrar un cuento de manera muy poco convencional: el cuento queda escrito por su proyecto, el cual funge a su vez como núcleo de una serie de ficciones que, a modo de cajas chinas, conforman un cuerpo a la vez autónomo y dependiente: el proyecto de cuento que realiza el escritor, de cuyo proceso da señas el narrador, cuya voz le es dada por el escritor Sergio Pitol. La complejidad de esta estructura y la forma en que los planos se traslapan son ya muestras de un realismo grotesco en desarrollo. Si en “Cuerpo presente” la simultaneidad estaba dada por la coincidencia de pasado y presente en un

mismo espacio narrativo, en “Del encuentro nupcial” ésta se trata de la confluencia de múltiples ficciones en un cuerpo narrativo abierto a la manera de esas figuras del grotesco en que una anciana da a luz o los comensales de un banquete vomitan a un costado de la mesa.

Ahora bien, en la contraportada de *Del encuentro nupcial* se indica: “Pitol manipula sus propios textos de un libro a otro, los modifica y enriquece según la evolución de su experiencia vital y literaria. Poco queda pues en los tres cuentos ya publicados de su estructura inicial” (Pitol, *Del encuentro nupcial*). Con esta advertencia metatextual, a los varios niveles de complejidad que presenta “Del encuentro nupcial” se suma el nivel de la materialidad del texto. El trabajo de manipulación del texto constituye una capa más —quizá la más externa— de complejidad narrativa. A la cadena de realidades que se ha trazado antes en relación con “Del encuentro nupcial” habría que agregar un nivel más en el que Sergio Pitol editor revisa y manipula los textos de Sergio Pitol escritor. Así, el recorrido que va desde los personajes que protagonizan el proyecto de cuento del escritor del relato hasta la edición que lleva a cabo Sergio Pitol difumina los límites entre realidad y ficción en un tejido narrativo que entrelaza los distintos niveles de manera tan sutil, que expone la dificultad —estratégicamente soslayada por la industria editorial— de distinguir entre ficción y no ficción, entre dentro y fuera de la literatura. La consciencia de la materialidad del texto le otorga a Sergio Pitol varias posibilidades creativas. Por un lado, le permite hacer de la edición parte intrínseca a la creación y explorar diversos planos de ficción; por otro lado, abrirá la posibilidad de incorporar a sus obras elementos de otras disciplinas artísticas como la pintura, el cine y la música, como se verá al analizar *El tañido de una flauta*. Por último, habría que señalar que esta operación resulta plenamente carnavalesca pues en ella se establece una continuidad de los cuerpos que conforman lo literario que pone en jaque las estructuras y conceptos

prescritos de lo que se considera la literatura. Sergio Pitol, a su modo, apunta hacia la degradación —entendida de modo carnavalesco— de la literatura: del texto idealizado, cerrado y perfecto que prescribe la cultura oficial, al texto que es materia, búsqueda, posibilidad, reescritura y edición. Se trata de un “hacer con la lectura” que en este caso se materializa en un texto y, en el caso de Los Heterodoxos, será una serie de libros.

Se mencionó antes que *Del encuentro nupcial* fue publicado en el periodo durante el cual dirigió la serie Los Heterodoxos. Pues bien, también *El tañido de una flauta* es producto de esa etapa. Mientras que en “Del encuentro nupcial” trabaja con mayor ahínco la complejidad de planos y ficciones que se yuxtaponen, en *El tañido de una flauta*, se verá a continuación, son las diferentes perspectivas las que adquieren preponderancia. Revisar esta primera novela arrojará nuevos elementos para demostrar que la serie de Los Heterodoxos y la narrativa de Pitol forman parte de una misma obra integral que tiene como núcleo una concepción carnavalesca del mundo.

### ***El tañido de una flauta***

Una vez agotado el espacio del cuento en relación con su exploración de las estructuras y las formas, Pitol se abre a la novela. Escrita entre 1968 y 1971, parte del periodo durante el cual Pitol llevaba a cabo su labor editorial para Los Heterodoxos, esta obra permite identificar ciertos elementos carnavalescos que comparten el trabajo narrativo de Pitol y la serie editorial; a saber: una forma abierta o mutable y la simultaneidad de disciplinas y perspectivas.

Al respecto de la novela, Sergio Pitol señala en *El arte de la fuga*:

La novela, por el mero hecho de existir, es la representación de la libertad; todo en ella es posible siempre y cuando esos elementos se presenten: un lenguaje vivo y la intuición de una forma. La novela es el género polifónico por excelencia, sólo reconoce los límites que esos dos componentes le exigen: palabra y forma, pero les añade otro: el tiempo específicamente novelesco. Y otro más aún: la cercanía de la sociedad, sus registros: la ronda interminable: la comedia humana: la feria de las vanidades, todo eso. (*Escritos autobiográficos* 96)

La novela se revela para el escritor como la posibilidad de integrarlo todo en un texto y su primera aproximación al género da cuenta de ello. En *El tañido de una flauta*, Pitol trabajará la creación como asunto principal:

El tema central de *El tañido...* es la creación. La literatura, la pintura y el cine son los protagonistas centrales. El terror de crear un híbrido entre el relato y el tratado me impulsó a intensificar los elementos narrativos. En la novela se agitan varias tramas en torno a la línea narrativa central, tramas secundarias, terciarias, algunas positivamente mínimas, meras larvas de tramas, necesarias para revestir y atenuar las largas disquisiciones sobre arte en que se enzarzan los personajes. (*El mago de Viena* 240)

Así, el cruce de disciplinas artísticas que intervienen en la novela no es una curiosidad intelectual o un capricho estético, sino parte del andamiaje que sostiene la obra en su totalidad. El título de la novela proviene, de hecho, del título de la película que va a ver uno de los protagonistas, el cineasta, y que desencadena su parte de la historia. En *El tañido de una flauta* de Yukio Hagashi, el cineasta encuentra desarrollada la historia de Carlos Ibarra, un amigo suyo que estaba escribiendo una novela —“un eterno *work-in-progress*”— y cuyo fin desconocía. Es además el

mismo Carlos quien, según el cineasta, declamaba “infinitad de veces” las líneas de una representación de *Hamlet* de Redgrave en la que preguntaba “¿Piensas acaso que soy más fácil de tañer que una flauta?” (*El tañido* 33). Entremezcladas con las anécdotas y los recuerdos del cineasta con Carlos y sus reflexiones sobre la película de Higashi, se cuentan también las ideas y memorias del pintor Ángel Rodríguez, vinculado a Paz Naranjo, la amante de Carlos a quien también conoció. La novela de Pitol, por lo tanto, es el resultado de múltiples creaciones artísticas previas que convergen en una suerte de topología imposible en donde el adentro y el afuera de cada una de las realidades construidas es casi indiferenciables. Se trata de un cuerpo abierto, al mejor estilo carnavalesco, que integra distintas creaciones para dar forma a un universo integral que por esas mismas características, se opone a los cánones tradicionales de representación en donde la realidad parece bien delimitada, acabada y cerrada. Lo anterior quedará más claro al analizar cada uno de los principales rasgos carnavalescos de *El tañido de una flauta*.

En relación con la forma en esta primera novela del autor veracruzano, se debe atender a las palabras del propio escritor: “al escribirla establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma” (“Las primeras novelas” 17). Lo anterior no significa que Pitol haya dejado al azar el asunto de la forma, todo lo contrario: reconoce la forma como parte constitutiva del texto, si no la primordial. Pitol coincide también en este aspecto con Bajtín, quien señala que “la forma literaria correctamente comprendida no abarca un contenido ya preparado y encontrado, sino que permite por primera vez encontrar y ver este contenido” (*Problemas* 71). En la forma que adquiere un texto, entonces, se construye la realidad que pretende

representarse. Lo anterior queda confirmado a partir de la siguiente reflexión del autor veracruzano:

Desde siempre, desde el inicio, lo que había hecho era desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corría por el papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subordinarlas o servir las, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaba en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y oscuros fulgores. Eso era mi escritura o, al menos, el ideal de mi escritura. (*Escritos autobiográficos* 112-113)

Si bien los primeros puntos son acomodados de manera azarosa, son las mismas fuerzas del texto, sus necesidades y exigencias las que permiten que la criatura textual extienda sus tentáculos y adquiera vida en su escritura. La forma en la escritura de Pitol responde a los modos de representación de una realidad que se considera integral, abierta y mutable y que, en *El tañido de una flauta*, comienza a plasmarse de manera más evidente. Ha de considerarse también que, como se mencionó anteriormente, Pitol alcanzó a presenciar una importante revolución en el entorno cultural mexicano vinculado principalmente a las artes visuales, de modo que no ha de sorprender que sus inquietudes y explicaciones hayan incorporado elementos que corresponden más al ámbito de las artes plásticas o visuales. Al respecto podría tomarse en cuenta la reflexión del personaje de Paz Naranjo sobre la pintura: “No debía entender por dibujo el mero trazo de líneas sobre una tela o un muro, sino la intención ordenadora total a la que se supeditaban el color, la materia, el tema,

etc.” (*El tañido de una flauta* 103). La amplia concepción que se plantea en la novela acerca de la creación artística permite trasladar lo dicho de la pintura a la escritura y entender por dibujo, forma, y aventurar que, “color,” “materia” y “tema” son análogos a “tono,” “sintaxis,” “trama” o algún otro elemento narrativo. Así, esa “intención ordenadora total” que es la forma en la novela de Pitol se aleja radicalmente de la narración lineal, aproximándose a “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial” (Bajtín, *La cultura popular* 11).

Al elemento de la forma se añade la multiplicidad de puntos de vista que se plantean en la novela a través de la incorporación de asuntos que conciernen a distintas disciplinas y obras artísticas. Ello da como resultado una complejidad temática en la que dialogan no sólo los personajes que habitan la novela, sino también los lenguajes artísticos de cada disciplina, como se observó en el ejemplo del dibujo en la mirada de Paz Naranjo. Aunque en principio esto podría sugerir que se trata de una novela polifónica, el constante uso del estilo indirecto libre, como bien apunta Bubnova,<sup>26</sup> da cuenta de un constante diálogo del autor consigo mismo a través de sus personajes, de modo que éstos no alcanzan la independencia requerida para una verdadera novela polifónica. *El tañido de una flauta*, sin embargo, avanza en la evolución dialogística que verá, en

---

<sup>26</sup> En su artículo dedicado al estudio de la complejidad temático-estructural de *El tañido de una flauta*, Bubnova identifica la recurrencia del estilo indirecto libre en la novela (*Los recursos* 460-462) e identifica en ello la corta distancia que el autor guarda con sus personajes. Por último, afirma: “El personaje, en cuanto construcción lingüística y puente hacia el ser, en esta perspectiva es un otro para el autor, un otro con el cual dialoga, al cual cuestiona; mediante este cuestionamiento, cuyo elemento inalienable es la alteridad, el autor se interroga y cuestiona a sí mismo y a su relación (en nuestro caso, sobre todo la relación lingüística) con el mundo. Es decir, la relación del sujeto creador con el ente creado por él en cuanto *otro*, es congénitamente autorreferencial” (*Los recursos* 462).

Los Heterodoxos, otra importante aproximación y culminará más tarde en la polifonía de novelas posteriores, como sucede en *Domar a la divina garza*.

Así, esta primera novela de Pitol se aproxima vertiginosamente al sistema de imágenes del realismo grotesco al construir un cuerpo textual que se transforma y adapta a las necesidades del texto, que integra múltiples disciplinas y perspectivas simultáneamente y avanza en las dinámicas dialógicas que se establece en el texto; se trata de una realidad compleja, abierta y en transformación en cuya representación el autor ha buscado respetar tales características. En palabras de Bajtín, se diría que “lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible” (*La cultura popular* 23) que, sin embargo, en esta primera novela todavía no conforma un “conjunto alegre y bienhechor,” pues pesa todavía más el tono solemne de la escritura que le precede.

Existe, sin embargo, un guiño hacia el registro cómico que ha sido señalado en numerosos estudios críticos: la aparición, en esta primera novela de Pitol, de la Falsa Tortuga. Este personaje, una funcionaria mexicana que forma parte de la comitiva del cineasta durante el festival y cuya motivación es destacarse como tal, augura la posibilidad de un personaje burlesco. La Falsa Tortuga, de quien nunca se conoce otro nombre más que el de los seres de su especie,<sup>27</sup> concentra la hipocresía y gran parte de la mezquindad del sistema cultural oficial mexicano habituado al “*namedropping*” (81) y cuya principal intención es “demostrar la posesión de una cultura” (82).

---

<sup>27</sup> En cierto punto de la novela, el narrador habla de “las falsas tortugas” como una fórmula generalizada de referirse despectivamente a sujetos específicos: “No podía dejar de sentir ese cierto afecto que las falsas tortugas despiertan entre quienes las han conocido de pequeñas, cuando el caparazón no se ha vuelto aún el muro blindado que paulatinamente logra encorsetarlas” (*El tañido* 81). El personaje, que forma parte del departamento cinematográfico de la Secretaría de Educación Pública de México, aparece siempre bajo esa fórmula oficializada en nombre propio.

Este personaje, si bien comparte elementos de su entorno y la experiencia en el funcionamiento de instituciones mexicanas que podrían recordar a Daniel Guarneros de “Cuerpo presente,” posee rasgos aún más llamativos que permiten que, antes que evocar a Guarneros y la sordidez de su historia, se le considere antecedente del licenciado Dante C. de la Estrella, el protagonista de *Domar a la divina garza*:

Su figura, aun de lejos, resultaba vagamente grotesca [...] al aproximarse, se acentuó el carácter de marioneta bufa. Todo en ella parecía suspendido de hilos invisibles, ajustados a las muñecas, los codos, los párpados, las comisuras de la boca. Cada vez que terminaba una frase los hilos se levantaban, se alzaban los brazos del quelonio, giraban las pequeñas manos regordetas con los dedos abiertos, los ojos le crecían desorbitadamente y la boca formaba un pliegue que le llegaba a las orejas. (*El tañido* 82)

No sólo la descripción resonará después al leer descripciones de Dante frente a su auditorio, sino que la excesiva corporalidad y la vocación para el descalabro, el cuerpo grotesco de la Falsa Tortuga, la colocan antes en la esfera del realismo grotesco que en la solemnidad de aquel personaje de “Cuerpo presente” y permite vislumbrar una veta que tiende a la risa y la parodia.

Por último, en relación con *El tañido de una flauta* vale la pena señalar que participa también de las relaciones y vínculos que establecen los vasos comunicantes mencionados en relación con los cuentos. De hecho, esta novela es el resultado de un cuento escrito previamente por el autor, que creció hasta convertirse en dicha obra:

[...] escribí casi inmediatamente un cuento que se llama Ícaro. Pero en los meses siguientes me volvía el tema de Ícaro, de la muerte de un poeta, y entonces tomé notas alrededor de ese cuento y ese personaje. Me parecía que estaba muy expuesto todo y que podía hacer un

cuento largo o una novela corta, y empecé a escribir pensando una novela en donde Ícaro, el personaje, se desplaza por muchos lugares y en un lapso de tiempo más amplio. En dos años terminé mi primera novela, *El tañido de una flauta*. Después, ya no tenía ideas para hacer cuentos, me interesó la escritura de novelas. (Pitol, “Sentí”)

El texto, que en principio nació como nacieron los cuentos anteriores, adquiere gradualmente las dimensiones de una novela. Al tema abordado anteriormente sobre la forma y de la diversidad de artes y disciplinas —que no son sino distintas miradas del mundo— se suma el elemento de los vasos comunicantes que se mencionó al trabajar los primeros relatos de Pitol. Se expande así el alcance del texto y se da un paso más hacia la difuminación de límites entre adentro y afuera, literatura y realidad, texto ideal y material. Este rasgo integrador, profundamente carnavalesco, responde perfectamente a la idea que sostienen

algunos de los personajes [de la novela que] tienen la concepción de que todo está en todo. Para mí también, en la pintura, en la escritura, en todo lo que digo, lo que leo, lo que observo, lo que oigo —como la música— forman parte de algunos elementos que algunas veces se ven muy distantes entre sí, pero que se me integran en el texto. Los elementos cinematográficos y los elementos pictóricos corresponden, además, a una necesidad de visualización que tengo que [*sic*] hacer que la novela sea visual (Pitol, “Semana Santa en Tepoztlán”).

Todos los sentidos interfieren en la creación al tiempo que la obra creada queda compuesta por palabras, imágenes —por aquello de la necesidad de visualización— y, en un siguiente paso, un cuerpo materializado a través del libro. Se establece así una concepción integral del mundo y de la creación que responde a la concepción carnavalesca en tanto abarca lo alto y lo bajo, la filosofía,

la historia, las letras, el teatro, etcétera. Esta misma concepción será esencial para conformar la serie editorial de Los Heterodoxos, que a pesar de tener por hilo conductor la heterodoxia, encuentra cohesión en la posibilidad de crear un sistema abierto que lo integre todo, porque “todo está en todo.” En Los Heterodoxos, se verá después, no sólo se contempla el diseño de cada volumen con el cuidado de quien aborda el libro como pieza artística, sino que la diversidad de perspectivas que ofrecen los textos seleccionados considera muy distintas teorías, inquietudes y artes, lo cual es esencial para una serie que busca ofrecer vías no oficiales (heterodoxas) para aproximarse al mundo.

En obras posteriores de Sergio Pitol se verá cómo esos mismos rasgos que ya pueden identificarse tanto en los relatos como en *El tañido de una flauta*, dan lugar a un cuerpo narrativo explícitamente carnavalesco, como sucede en *Domar a la divina garza*.

### ***Domar a la divina garza***

Como es de esperarse, lo carnavalesco abunda en la etapa de las novelas identificadas dentro del *Tríptico de carnaval* —dentro de la cual se encuentra *Domar a la divina garza*—, por lo que un análisis profundo al respecto implicaría una investigación aparte que considerara la vasta bibliografía ya existente y trabajara cada uno de los aspectos carnavalescos a consciencia. Dado que el objeto de esta investigación es el trabajo editorial y su relación con la obra narrativa de los escritores/editores (particularmente de Sergio Pitol en esta primera parte), únicamente se revisará la obra de manera general, haciendo énfasis en los elementos en los que es posible identificar una evolución de los rasgos planteados anteriormente y que guardan semejanzas con propuestas presentes en el proyecto creativo de Los Heterodoxos. Así, se observará el manejo de la forma

como estructura que da lugar a la polifonía y a la parodia. Esta última, al partir de la construcción de un mundo opuesto,<sup>28</sup> pone en marcha el ciclo de coronación-destronamiento que mantendrá en constante actualización la “alegre ambivalencia” de la concepción carnavalesca. Así se establece la simultaneidad, la contradicción y el carácter universal que dominan los acontecimientos relatados y plantean una realidad integral y contradictoria opuesta a las premisas de unidad y consecuencia que priman en la cultura oficial. Lo anterior permitirá ofrecer una muestra de cómo Pitol busca representar una realidad carnavalesca que recupera elementos trabajados en sus textos anteriores, muchos de los cuales —se verá en el siguiente apartado— estaban ya prefigurados en el proyecto editorial de Los Heterodoxos.

*Domar a la divina garza* significa una apuesta radical ya no sólo en términos de estructura, sino desde su posicionamiento frente a la literatura oficial. Se trata de un distanciamiento radical de las formas y temas más aceptados de la cultura oficial donde tanto los cuerpos como las unidades narrativas aparecen cerrados, acabados e individuales. Así lo confirma la declaración de Pitol al respecto de las novelas del carnaval que escribió tras un largo periodo desempeñando cargos diplomáticos en Praga: “salté de lleno, como compensación al árido mundo protocolario en que me movía, a la parodia, a la irrisión, al esperpento, componentes que oralmente había disfrutado con intensidad toda la vida, pero que hasta entonces había rehusado integrar en mis relatos” (*El mago de Viena* 240). Si bien es cierto que en sus novelas del carnaval tales elementos irrumpen de manera evidente, se ha visto cómo en las obras previas existían rasgos que apuntaban hacia dicho “salto.” Así, mientras la primera novela y la creación de Los Heterodoxos tienen lugar

---

<sup>28</sup> Se mencionó antes lo señalado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*: “Parodiar significa crear un doble destronador, un ‘mundo al revés. Por eso la parodia es ambivalente” (186).

durante un periodo en que el autor llevó a cabo “un diario ejercicio de libertad” (*Escritos autobiográficos* 99),” el exceso de oficialidad parece haberlo impulsado con fuerza en dirección opuesta, hacia el realismo grotesco, llevándolo a profundizar aún más en la carnavalización de su obra.

Publicada en 1988, *Domar a la divina garza* presenta casi de inmediato la complejidad formal que la constituye. A la indicación del número de capítulo, replicando una costumbre que data de los albores de la novela,<sup>29</sup> la acompaña una breve descripción de los hechos que habrán de leerse en seguida y en donde queda expuesto el argumento del capítulo: “Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela” (*Domar* 9). Efectivamente, el capítulo I presenta un narrador omnisciente que describe los conflictos y premisas del “viejo escritor” ante su nuevo proyecto de novela. Se observa así al viejo escritor reflexionando sobre sus obras anteriores, en lo que constituye una parodia de sí mismo por parte de Pitol,<sup>30</sup> y buscando nuevas estrategias de abordar su próxima creación. Ello lo conduce a establecer tres referencias esenciales para su

---

<sup>29</sup> *Don Quijote de la Mancha* es, para Bajtín, “una de las magnas y al mismo tiempo más carnavalizada novela de la literatura universal” (*Problemas* 187). No sorprende entonces que en el horizonte de lo bajtiniano y carnavalesco, Sergio Pitol ofrezca también un guiño a grandes novelas paródicas como *Don Quijote* o, como hace en la descripción del capítulo II, a la picaresca, particularmente a *El Buscón* de Quevedo, como señala Tatiana Bubnova en “Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*” (76).

<sup>30</sup> El viejo escritor repasa los comentarios de un crítico literario acerca de su obra y trata de superar las deficiencias de sus creaciones anteriores. En esa revisión, cuyas valoraciones negativas son muy cuestionables, se exponen varias semejanzas con la obra de Sergio Pitol. Acerca de los personajes que el viejo escritor crea, por ejemplo, el crítico establece sólo dos formas en que éstos acceden a la ficción: “O están de regreso de una rica experiencia vital, inexplicablemente fracturada, que los obliga a recluirse en algún pueblo de Morelos o en una pequeña ciudad veracruzana, donde, tristes, marchitos, agobiados por el resentimiento, van poco a poco desangrándose [... o bien...] Deambulan por el mundo, olvidados por todos y de todo” (*Domar* 11 y 12).

siguiente novela: “A) ¡El libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a principios del Renacimiento! [...], B) ¡Gogol! Bajtín percibe el aliento carnavalesco como un sostén fundamental del complejo organismo verbal gogoliano” (14) y, por último, Pepe Brozas, un antiguo compañero de la facultad de Derecho, “un patán en estado puro” (16) que conoció en su juventud y que pese a todas las características de su insoportable personalidad tenía una particular fascinación por Dante. Estos tres ejes serán los que estructuren la nueva novela del viejo escritor la cual coloca al licenciado Dante C. de la Estrella —personaje moldeado a partir del recuerdo de Pepe Brozas e inspirado en Chíchikov, de *Las almas muertas*— en casa de los Millares, en Tepoztlán, atrapado por una tormenta tropical. Establecido este escenario al inicio del segundo capítulo —“*Donde se narran las aventuras variadas de Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul*” (20)—, el narrador omnisciente desaparece detrás del viejo escritor que también prácticamente desaparece dando lugar a que Dante cuente a la familia —un auditorio más bien reacio a escucharlo— la historia de su viaje a Estambul. Allí conocerá a Marietta Karapetiz, masajista y académica especialista en literatura eslava, quien lo conducirá, por un lado, al más elevado hallazgo intelectual a partir de la obra de Gogol y, por otro lado, será artífice de su más traumática experiencia. Así, un narrador omnisciente narra cómo un viejo escritor construye una novela, la cual este narra, también como omnisciente, tras la voz del personaje mezquino y pretencioso — Dante C. de la Estrella, basado en Chíchifov— que ha construido. Cada una de las voces, por tanto, adquiere independencia y dialoga consigo mismo y con los otros libremente. De modo similar, aunque con ciertas diferencias que se destacarán más adelante, cada uno de los textos contenidos en *Los Heterodoxos*, posee autonomía para interactuar como libros independientes.

Esta compleja estructura, semejante a una cinta de Moebius narrativa, dispone la novela, desde el inicio, para la polifonía, pues es precisamente la independencia de cada una de las voces la que genera el desvanecimiento de los límites entre lo externo y lo interno a cada nivel de ficción. La voz de ese héroe —anticanónico en tanto contrario al sujeto ejemplar— no deja de confrontarse a sí mismo a medida que desarrolla su historia y a partir de los cuestionamientos que recibe de parte de los Millares. Se trata por tanto de una consciencia autónoma que se mueve, reacciona y expone; en palabras de Bajtín podría decirse que su “palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional de sí mismo” (*Problemas* 98). De este modo, la forma que Pitol ha encontrado en *Domar a la divina garza* potencia la autonomía de cada una de las voces y establece, al mismo tiempo, el sustrato para la enorme parodia que se irá gestando a lo largo de la novela.

La novela abre con un gesto paródico de grandes proporciones pues transgrede las convenciones canónicas que pretenden mantener la ficción bajo el velo de la ilusión de realidad. Pitol confronta semejante pretensión al hacer lo inverso, exponiendo la novela como laboratorio de un autor —también personaje—, que será quien cree al héroe anticanónico de la novela. Semejante gesto evoca irremediablemente al Quijote y, al hacerlo, establece un guiño intertextual que confirma la parodia del propio género novelístico que lleva a cabo el autor veracruzano. Esta autoparodia del género, siguiendo la lógica bajtiniana,<sup>31</sup> forma ya parte del ciclo de destrucción-renovación, coronación-destronamiento propio de la concepción carnavalesca en la literatura que se presenta una y otra vez en la novela y que se vislumbra también, aunque más tímidamente, en *Los Heterodoxos*, como se estudiará más adelante.

---

<sup>31</sup> Bajtín identificaba la autoparodia de la sátira menipea como la clave para la sobrevivencia del género (*Problemas* 207).

Dante C. de la Estrella, “un mercachifle inescrupuloso, una auténtica mierda” (Pitol, *Domar* 22), comienza su relato sin que nadie se lo solicite. En su exposición no falta el lenguaje carnavalesco, así como la degradación —generalmente a partir de la animalización o lo excrementicio— o los elogios excesivos a otros sujetos de su anécdota: “Rodrigo Vives era extremadamente ambicioso, y yo alentaba esas ambiciones, lo envolvía en elogios desmesurados, sin que advirtiera mi juego. De haber tenido él cinco gramos de cerebro me habría cagado cinco veces al día. ¡Perdón! ¡Juro que será la última vez que desdore mi lenguaje!” (36). La promesa de Dante no se cumple, por el contrario. A medida que avanza en su relación, se despoja cada vez más de formalidades y protocolos, al punto de terminar impregnado en su propio excremento. Este uso del vocabulario carnavalesco, si se sigue la lógica de Bajtín sobre la plaza pública y el lenguaje familiar, es también una forma de mostrar que, pese a lo despreciable del licenciado Dante C. de la Estrella, su discurso es honesto; y lo es cada vez más a medida que revive la experiencia traumática que lo llevó, como se verá enseguida, a experimentar un “viaje al fondo de sí mismo” (59).

Dante se inviste él mismo del poder de la palabra y, “[c]on exaltación de orate” (27), da rienda suelta a su anécdota, ignorando la nula disposición de los Millares para escucharlo. Así tiene lugar lo que podría considerarse la autocoronación, frente a los Millares, de ese bufón que tiene para consigo mismo tan alta consideración y que trabaja con petulancia constante para enaltecer su imagen. Así, por ejemplo, señala que, en aquel entonces, en el tiempo de los eventos que relatará, se encontraba en Roma “terminando un doctorado” (28), aunque más tarde confiesa, al calor de su narración, que nunca lo completó. Ya avanzada su narración, el licenciado relata en estilo directo cómo la misma Marietta Karapetiz —no sin ironía— lo coronó en aquel viaje:

“Adivino en usted, hermoso joven, virtudes exquisitas. Usted, amigo mío, es un hombre marcado por la luz. No se abandone, se lo suplico. Sería un crimen contra usted mismo y contra quienes hemos vislumbrado la existencia de sus prestigios potenciales.” Sentí que una corriente tonificante recorría mi cuerpo al volverme a repetir esas palabritas. ¿Díganme ahora si aquel mareo no era explicable? Yo era un muchacho inexperto. Nadie me había dicho cosas semejantes. La gente más bien tendía a considerar mi intelecto con desprecio, a tratarme como un perdulario que se iba abriendo paso en el mundo con malos recursos y un poco de suerte. (142)

Esta coronación tan inesperada para Dante sucede como consecuencia a un comentario acerca de la gente del restaurante en el que se encuentran. Al no ser tomado en cuenta en la conversación por Marietta y en un acto de desesperación, Dante hace un comentario soez sobre las prácticas sexuales de los comensales vinculado al sexo anal, lo cual llama positivamente la atención de Marietta. Así tiene lugar un abrupto y eufórico asenso del licenciado que posibilita el vertiginoso destronamiento que tendrá lugar al día siguiente, cuando Dante huya del ritual excrementicio en el que se ve involucrado en casa de Marietta Karapetiz y termine “en cuatro patas como un puerco, enfangado en una materia resbaladiza y repugnante” (201). A dicho destronamiento, el relatado por Dante, le sucede uno nuevo frente a los Millares cuando, al finalizar el relato, el efecto de actualización de aquel ritual carnavalesco tiene efecto: “Boqueaba como un pez a punto de ahogarse. Arqueó el cuerpo y quedó en un estado de rigidez poco natural. Empezó a desprender un hedor repelente. Los Millares se alejaron en silencio de aquel objeto putrefacto” (202-203). Este segundo destronamiento marcado por lo excrementicio, en la lógica del realismo grotesco que se construye a lo largo de toda la obra, no puede sino indicar una renovación, un resurgimiento

que, en el caso de estas novela dentro de otra novela, sugiere la posibilidad de una nueva creación artística posterior.

Al revisar los textos seleccionados de la narrativa de Sergio Pitól se señalaron distintas maneras en que el autor, a través de lo carnavalesco, modificó la forma de representar la realidad a través de su escritura, proceso que implicó distintos modos de confrontación con la cultura oficial. En “Cuerpo presente,” el autor configuró un personaje que habita en el tiempo presente de la escritura: un burócrata despreciable ligado a las estructuras de un gobierno represor. El argumento expone lo oficial como una máscara que todavía no corresponde a la máscara en el sentido que se le da en el carnaval, sino que funciona para encubrir las bajezas y la falta de principios del sujeto en cuestión. Es principalmente en el argumento del relato donde Pitól establece una confrontación a la cultura oficial, aunque inicia una exploración formal, a través del uso de los tiempos narrativos, que perfeccionará cada vez más y que lo conducirá hacia la yuxtaposición de planos que consigue en “Del encuentro nupcial.” En dicho relato, Pitól confronta los límites entre literatura y realidad a partir de la superposición de distintos niveles de ficción, con lo cual plantea una realidad inaprensible, abierta y en donde el carácter material de la literatura es puesto en juego por primera vez a través de esta misma estructura compleja. El mismo procedimiento se observó al estudiar *El tañido de una flauta*. Allí donde la creación adquiere preeminencia como tema, se vuelve esencial que la forma de la obra sea capaz de sostener el entrecruzamiento de planos y situaciones que se traslapan. Cada creación es producto de otra creación previa que las engloba y que compromete, incluso, la novela del propio Pitól, al nivel de la enunciación. La forma, como se ha visto también al estudiar esta primera novela de Pitól, adquiere un lugar sustancial en tanto promueve el diálogo entre las voces de los personajes y las

perspectivas artísticas que sostienen y, sobre todo —retomando la propuesta de Tatiana Bubnova—, del autor consigo mismo mediante sus personajes. Es así como Pitol se acerca a la representación de una realidad que se pretende abierta, mutable e integral; se acerca a la idea de que “todo está en todo,” expuesta en esta primera novela y que, sin embargo, sólo alcanza su culminación más tarde, con las novelas del *Tríptico de carnaval* —de las cuales *Domar a la divina garza* es la segunda—. En esta obra se observó cómo Pitol logra configurar un entorno plenamente carnavalesco en el que cada uno de los elementos está entrelazado al otro y permite cuestionar los prejuicios, los preceptos y exponer lo relativo de la realidad en tanto la perspectiva cambia, en tanto lo alto y lo bajo —identificados con la coronación y el destronamiento— alternan con suma facilidad. La parodia que Pitol lleva a cabo confronta no sólo las pretensiones intelectuales o de clase, lo cuestionable de las formalidades, sino también los preceptos acerca de la literatura, específicamente de la novela.

En este punto es posible observar que la evolución hacia el realismo grotesco se manifiesta desde temprano en las obras estudiadas de Pitol y que, si bien su más explícita representación se encuentra en *Domar a la divina garza*, elementos como la forma y la yuxtaposición colaboran desde el principio al desarrollo posterior de la configuración carnavalesca. Dicha tendencia, como se revisó al desarrollar las propuestas de Bajtín acerca del carnaval, está irremediamente ligada a la confrontación de la oficialidad que, en Sergio Pitol, además de política, aparece representada en la cultura y las instituciones oficiales. Con este antecedente en mente será posible analizar cómo *Los Heterodoxos* participa de esa misma confrontación a la oficialidad, pero desde la materialidad de la literatura. A continuación, se verá cómo, a pesar de que el cambio de plataformas y de códigos obligue a ciertas diferencias, algunos de estos rasgos asociados al realismo grotesco pueden

identificarse también en Los Heterodoxos, haciendo de la colección no sólo un laboratorio literario, sino también una temprana aproximación a las formas y gestos carnavalescos.

### **Los Heterodoxos: un carnaval literario**

En 1970 Sergio Pitol vio publicado el primer título de Los Heterodoxos, la serie editorial que dirigiría para Tusquets hasta 1976. En ella reunió textos poco conocidos —si no es que desconocidos del todo— de pensadores, escritores y artistas del siglo XIX y principios del XX (a excepción de Jonathan Swift), cuyos escritos diferían en género literario, temas y perspectivas. Así, en medio de la dictadura de Franco, Pitol puso en las estanterías discusiones poco conocidas, voces poco atendidas y perspectivas inesperadas en un posible esfuerzo por generar un carnaval literario contra la ortodoxia y la censura; una realidad opuesta a la de la dictadura en la que se perpetuara el tono festivo del carnaval. Tras haber revisado las situaciones y antecedentes narrativos de la obra de Pitol, a continuación se verá cómo la labor editorial le permite a Pitol experimentar y elaborar ideas (particularmente vinculadas con el carnaval y la parodia) que más adelante darían lugar a sus obras narrativas más reconocidas, aquellas que conformaron el *Tríptico de carnaval*. En este capítulo se estudiará cómo es que el autor veracruzano explora algunos de los elementos identificados por Bajtín en relación con la cultura popular y el carnaval para ofrecer, en la serie editorial, una realidad diferente a la que buscaba imponer el poder militar y las instituciones oficiales.

Para probar lo anterior, se presentará en primer lugar el contexto y los antecedentes de la serie: las condiciones en que se gestó el proyecto y las implicaciones que ello tuvo en la planeación de la serie. En seguida se plantearán las características generales de Los Heterodoxos, tomando en

cuenta las condiciones editoriales en las que se produjo la serie, las características de diseño y las demás decisiones que conciernen al universo común de todos los libros de la serie. Esto dará la pauta para exponer aquel ambiente festivo al que hace alusión Pitol al referirse a este periodo y apoyará la tesis de que Los Heterodoxos buscó configurar un carnaval literario desde la labor editorial. Por último, se revisarán ciertos títulos de la colección en los cuales puedan observarse claramente los rasgos carnalescos que lo rigen y que abonan al ambiente general que impera en la totalidad de la serie. De este modo quedará demostrado que, si bien Pitol trabaja lo carnalesco de manera más enfática tiempo después de haber dirigido Los Heterodoxos, ya en la serie se ponen en juego algunos elementos del realismo grotesco y paródicos que aportan a la serie un tono carnalesco, haciendo evidentes también las coincidencias que en este sentido guarda la obra editorial y narrativa del autor.

Entre 1969 y 1972, Sergio Pitol vivió en Barcelona. Acerca de dicho periodo —se ha mencionado anteriormente en esta investigación— Sergio Pitol señaló que se trató de “un diario ejercicio de libertad” (*Escritos autobiográficos* 99). Fue aquel un tiempo prolífico para el autor veracruzano: escribió el relato “Del encuentro nupcial,” su primera novela, trabajó como traductor para Seix-Barral, Anagrama y Tusquets y en esa misma editorial dirigió Los Heterodoxos, la serie que interesa a este estudio. Fue ese un momento crucial para el asentamiento de ciertas ideas que había empezado a animar en sus relatos anteriores y, sobre todo, un espacio apto para la prueba y el error, para la experimentación y el juego que aquella libertad referida le permitía. Así la propuesta estética asociada al realismo grotesco y al carnaval que más claramente explotará años después, durante su periodo en Praga, comienza a trabajarse no sólo desde sus escritos previos, como se observó antes, sino también en Los Heterodoxos. A partir de entonces, empieza a asomar

la parodia y el humor, rasgos que no abandonarán la obra de Pitol; por el contrario, seguirán siendo revisados y ajustados a partir de las distintas formas a las que lo conduzca el texto.

A continuación, se muestra cómo el autor opta, más de una vez, por un tono festivo frente a los escuetos logros editoriales que la censura del gobierno de Franco le permite alcanzar; en otras palabras: cómo “el rostro oficial, religioso, miraba hacia el pasado y servía para sancionar y consagrar el régimen existente, mientras que el rostro popular *miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente*” (Bajtín, *La cultura popular* 78). En la risa, el humor y el ambiente festivo que identifica Pitol se percibe la esperanza de la caída del régimen y se apuesta por aires nuevos, por voces heterodoxas.

Al llegar a España, en junio de 1969, durante lo que se conoce actualmente como el tardofranquismo, Sergio Pitol encontró una situación social difícil de entender a simple vista. Por un lado, la pretendida estabilidad y paz que perseguían la mayoría de los españoles había llegado a cierta normalización de la dictadura de Franco; es decir que era posible llevar a cabo una rutina, obtener ciertos beneficios y cierta estabilidad laboral, aunque se mantenía coartada la libertad de expresión. Por otro lado, las nuevas generaciones, aquellas que no habían vivido directamente la guerra y que, por tanto, no compartían la traumática experiencia que sus antecesores, habían comenzado a sentir la necesidad de expresarse, difundir ideas y formarse con libertad (Hernández Burgos y Fuentes Muñoz).

Al poco tiempo de vivir en Barcelona, Pitol comenzó a insertarse en el ámbito de las editoriales. En primer lugar, como traductor y lector para Seix-Barral y pronto como director editorial de una serie de libros para la incipiente casa Tusquets Editores, según lo relata el autor:

Pasaron Félix y Virginia a recogerme para cenar en casa de Beatriz y Óscar Tusquets. Están a punto de fundar una nueva editorial. Me encantó conocerlos, hablar con ellos. Me invitaron a colaborar en su empresa. Después de conversar ampliamente discutimos y desecharos varios proyectos, al fin coincidimos en crear una nueva colección: Los Heterodoxos, para autores y textos ídem. Me ofrecieron la dirección, y como primer paso en esta colaboración me encomendaron hacer una selección de cartas de Malcolm Lowry y traducirlas. (*Escritos autobiográficos* 108-109)

No es de extrañar que Pitol haya visto en estos próximos colegas el potencial necesario para llevar a cabo con ellos un proyecto creativo del mismo orden del que había atestiguado en México, cuando las editoriales comenzaron a ser vistas como plataformas poco explotadas de una revolución artística opuesta al arte oficial. Aquel encuentro, por tanto, significó el inicio de un proyecto entrañable pero también, indudablemente, entrar en contacto con una cuestión muy intrincada de la política franquista: la censura. En relación con ese tema, la situación era poco inteligible. En 1966, la Ley de Prensa de 1938 —inspirada en modelos fascistas y en donde se consideraba que la prensa debía estar al servicio del Estado— fue reemplazada por otra. La nueva ley de 1966, o *Ley Fraga*, simulaba un Estado de Derecho libre de censura, sin embargo, existía toda una serie de “procedimientos paralegales, escollos administrativos e impedimentos burocráticos” (Cisquella et al. 16) que interferían con la libre labor editorial. Así, como se menciona en *La represión cultural en el franquismo*, mientras el artículo 1º de la Ley de Prensa de 1966 aceptaba la libertad de imprenta, el segundo establecía las condiciones bajo las cuales dicha libertad podía ejercerse; a saber:

[...] el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar. (Ley 14/1966 *apud* Cisquella et al. 30)

Al amparo de la ambigüedad de las condiciones mencionadas, se llevaron a cabo todo tipo de impedimentos, retrasos, e incluso sanciones como el secuestro de libros o, en casos extremos, la cancelación del número de registro de la editorial, sin el cual no era permitido publicar ningún título. Por otro lado, mientras la misma ley prohibía la censura previa y la consulta obligatoria, se instauró la “consulta voluntaria.” Mediante dicha figura, se establecía: “La Administración podrá ser consultada tenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta” (Ley 14/1966). Si bien ningún libro que pasara por consulta voluntaria podía ser censurado, lo cierto es que existía la posibilidad de que se “desaconsejara” su publicación; si el editor hacía caso omiso de tal dictamen, se arriesgaba a que el libro fuera secuestrado, lo cual significaba, además de un desperdicio de tiempo y trabajo, una pérdida importante en términos económicos. En ese sentido, menciona Pitol:

Recuerdo con placer las sesiones de trabajo con Beatriz de Moura y otros amigos para hablar con intenso entusiasmo de nuestros proyectos. ¡En una época donde la atmósfera política era decididamente ortodoxa! De cada tres o cuatro títulos la censura nos permitía

publicar acaso uno. Vivíamos y trabajábamos haciendo caso omiso de la dictadura. Cuando un Heterodoxo salía a la luz lo celebrábamos con unción. (*Escritos autobiográficos* 142)

No llama la atención la reacción festiva de Pitol, pues ante un régimen como el que se ha venido refiriendo, es de esperar que se reciba con alegría la circulación de cada nuevo título, sobre todo si se considera que “[l]as obras que a través de los siglos y hasta el presente han materializado el discurso carnavalizado —dialógico y polifónico— entrañan siempre una subversión” (Martínez 3). Lo que asombra del comentario de Pitol es lo mismo que parece sorprender al veracruzano, y es que haya podido mantenerse una serie de libros como *Los Heterodoxos*, en la cual, ya desde el nombre de la colección, se hacía manifiesta la oposición contra la llamada “cultura del Gobierno homogéneo.”

Cabe mencionar que, ante las disposiciones oficiales en relación con la censura, la mayoría de las editoriales siguieron haciendo pasar por consulta voluntaria todos los libros como venían haciendo desde 1938. Más tarde, dada la arbitrariedad con la que eran juzgados los libros por los “lectores” del organismo responsable (el Ministerio de Información y Turismo), algunas editoriales, como señalan Cisquela et al., cambiaron de estrategia:

El director literario de estas editoriales, en constante relación con la censura, llegaba a construirse su propio código de autocensura [...] Si un libro, a su juicio, no tenía objeto censurable —se decía—, no merecía la pena presentarlo a consulta. Y si creía que podía tener problemas, el mismo hecho de presentarlo sería ya motivo de suspicacias y recelos por parte del censor. Por tanto, mejor no consultar o hacerlo sólo esporádicamente para sondear el estado de la coyuntura. (56-57)

En 1969, poco antes de que Pitol se embarcara en la aventura editorial, se había implantado un nuevo estado de excepción en España que duraría desde el 24 de enero al 24 de marzo, lo cual, en el terreno editorial, significó una vuelta al sistema previo a la ley de 1966 en donde cabía la censura previa y la consulta de cualquier libro que se fuera a publicar era obligatoria. Se prohibieron numerosos títulos, principalmente aquellos relacionados con el pensamiento marxista, anticlerical o comunista y se les confiscó el número de registro a algunas editoriales como Halcón y ZYX. Tras dicho estado de excepción, la represión cultural de la Ley de Prensa, una vez reestablecido el “estado de derecho” se radicalizó al punto de generar la solidarización de editoriales extranjeras contra la “cultura del Gobierno homogéneo” (Ver Cisquella et al. 78-85).

A pesar de que con la Ley de Prensa de 1966 pudieron difundirse algunos títulos que anteriormente no hubieran podido circular libremente, hubo ciertos temas que fueron siempre perseguidos por la censura. La historia de España, el marxismo, el anarquismo, el comunismo (o cualquier otro pensamiento opuesto al del régimen franquista), las religiones no católicas o que sugirieran una práctica progresista del catolicismo, la sexualidad y los hábitos y costumbres poco recatados eran todos asuntos que la censura trató de eliminar a fin de acotar las conductas e ideologías de los españoles a su conveniencia. Así, se negaba a los españoles la posibilidad de revisar su propia historia, de criticar acciones pasadas y presentes, de hacerse una idea crítica de la situación en la que se encontraban y de plantear futuros distintos; se negaba también la posibilidad de comparar o reflexionar acerca de formas de pensamiento distintas a la del régimen, limitando los valores e ideologías a aquellas afines al franquismo; la sexualidad se reprimió al punto de negarse cualquier palabra que pudiera evocar no ya cierto erotismo, sino también la

existencia de los órganos sexuales. Así, la censura no sólo buscaba ejercer un control sobre las ideas, sino también sobre los cuerpos, a los que se les amputaba la posibilidad de sentir placer.

Esta situación hace aún más sorprendente que, dentro de este contexto, hayan podido circular los libros de Los Heterodoxos, entre los cuales pueden encontrarse aproximaciones y discusiones alrededor de todos los temas antes mencionados. Textos absurdos de pensadores considerados contestatarios, ensayos y relatos profundamente irónicos que involucran una mordaz crítica social, textos que en apariencia coincidían con las ideas del franquismo y obras que discurrían seriamente sobre asuntos supuestamente absurdos o viceversa. A pesar de no contar con registros y testimonios suficientes para descifrar cómo es que tantos ejemplares de una serie de estas características consiguieron evadir la censura y el control dictatorial, lo cierto es que la confrontación pitoliana, su ímpetu de subversión, cada vez más se fue vistiendo de fiesta contra el temor que pretendía sostener el gobierno en turno. En medio de la progresiva aproximación a lo cómico y dadas las circunstancias sociales de su lugar de publicación, Los Heterodoxos consiguió, hasta cierto punto, ser un carnaval literario, “una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, *La cultura popular* 15).

En 1969, a pesar del estado de excepción, Beatriz de Moura y su esposo, Óscar Tusquets, fundaron Tusquets Editores. Las colecciones con las que inauguraron la hoy consagrada editorial española fueron Cuadernos Ínfimos (1969-1988) y Cuadernos Marginales (1969-2001). En ambos casos, se trata, en palabras de De Moura, de “textos breves [...], textos que nadie quería publicar en forma de libro [...], libros básicamente de ochenta páginas. Eran textos insólitos” (De Moura 184). Así, frente al empobrecimiento cultural que tuvo lugar durante los primeros años del

franquismo debido, entre otras cosas, al cierre de instituciones de educación y cultura, a la apropiación de los medios de difusión y al exilio de numerosos artistas e intelectuales, se había hecho necesario, como señala la fundadora de Tusquets, “aportar elementos para un debate vivo, activo, en el terreno de la cultura, de las ideas, mediante textos refractarios a las ortodoxias vigentes y que suscitaran polémica” (De Moura 187). Mientras De Moura alude a la necesidad de confrontar el régimen desde la editorial, Pitol hace hincapié en la atmósfera de expectativa y casi júbilo de aquellos años: “La Barcelona que viví entre 1969 y 1972 era una de las ciudades más vivas de Europa. Se preveía ya, se sentía en el aire, que la fortaleza totalitaria estaba minada, que faltaba poco tiempo para explotar y desquebrajarse. Había corrientes libertarias de distintos calibres y la vida cultural era un reflejo de esas circunstancias” (“Las primeras novelas” 17). Esta percepción de aquellos años en Barcelona se asemeja notablemente a dos atmósferas en México que se revisaron previamente: por un lado, al espíritu de renovación de las artes visuales que Pitol alcanzó a presenciar, coyuntura que permitió también una aproximación distinta a la edición. Por otro lado, recuerda aquel momento a principios de los años sesenta en que, en México, le parecía a Pitol, se sentía un “espíritu de jubiloso carnaval” (*Escritos autobiográficos* 71), mismo momento en que Monsiváis le comenta que “hay que empezar a reírse de todo” (*Escritos autobiográficos* 75). Así, la experiencia vivida previamente por Pitol permite suponer que, dada la oportunidad que se le presentaba con Tusquets, haya asociado con cierta naturalidad la necesidad de sostener un ambiente festivo que diera vuelta el orden impuesto, con las posibilidades de la creación editorial. En cualquier caso, incluso si la idea no surgió a partir de aquella asociación, lo cierto es que las circunstancias sin duda lo llevaron a ella. El sólo título de la serie, aunque no alcanza para hablar de la coronación del bufón, sí advierte el revés que la serie supone frente a la realidad y la ortodoxia

impuesta. Los procesos editoriales también tuvieron un lugar importante en el establecimiento del tono de la serie pues incluso la distribución de la colección dependía de esa mezcla de jubilosa anticipación y rebeldía.

En un principio, la editorial Lumen de Esther Tusquets distribuía estos libros entre los de su propio catálogo. Al año siguiente, con el fin de solventar el problema de distribución de los libros de bolsillo, algunas editoriales fundaron la cooperativa Distribuciones de Enlace, a saber: “Anagrama, Barral Editores, Estela (a partir de 1972, Laia), Fontanella, La Gaya Ciencia, Lumen, Tusquets y Península (o su matriz, Edicions 62). A estos se les unirá en seguida la madrileña Edicusa, y, más tarde, Guadarrama y Labor (ésta pasó a ser, a partir de 1975, el socio mayoritario)” (Pasamar 51). En entrevista con Joan Barril, Jorge Herralde, fundador y director de Editorial Anagrama, explica:

[...] la mayoría éramos amigos y todos como de vanguardia cultural y progresistas [...] era una cosa también muy estimulante, es decir, el equipo de ventas era como vendedores guerrilleros que iban a portar la buena nueva por todas las ciudades y librerías de España, librerías que en aquella época también tuvieron serios incidentes porque una de las características es que los fachas, los guerrilleros de Fuerza Nueva, asaltaban las librerías declaradamente rojas, les tiraban bombas. El atentado más fuerte fue, precisamente, buscando la matriz: la sede de distribuidores de Enlace, que es donde estaban los fondos de todas estas editoriales incómodas y provocaron un incendio considerable. (218-9)

Probablemente todas estas cuestiones —libros pequeños, textos insólitos, una distribución siempre colectiva— llevaron a Tusquets Editores a buscar una forma de hacer sus libros más atractivos que los demás y para hacerlo, dedicaron especial énfasis al diseño. Esta estrategia, además de revelar

un agudo talento para la mercadotecnia, da cuenta de la concepción del libro como potencial objeto artístico e incluso —a juzgar por los colores elegidos para ambas colecciones—, de lujo.

El diseño de dichas colecciones, a cargo del mismo Óscar Tusquets y del hoy reconocido arquitecto catalán Lluís Clotet, se distinguía por la cubierta de cartulina plateada —en el caso de los Ínfimos— y dorada —para los Marginales— con la que estaban hechos cada uno de estos pequeños libros (18 centímetros de largo por 11 de ancho). Acerca de su colaboración y la de Clotet en Cuadernos Ínfimos, Óscar Tusquets señala: “limitados por unos medios precarios y un escaso conocimiento gráfico, pero llevados por cierta osadía juvenil, arriesgamos varios experimentos; desde títulos que debían leerse en un espejo, cubiertas móviles o la cubierta troquelada de Groucho y yo donde podía verse a ‘Groucho’ en la cubierta y al ‘autor’ en la portadilla [*sic*]”<sup>32</sup> (Tusquets Blanca).

La serie editorial dirigida por Sergio Pitol, Los Heterodoxos, formó parte de Cuadernos Ínfimos, y fue precisamente el troquelado de la cubierta lo que los identificaba del resto de los libros de la colección. En cada uno de Los Heterodoxos aparece una pequeña X amarilla en la cubierta, formada por dos filas de cinco orificios redondos que se intersectan en el tercer punto. El color de la X se debe a que se colocó una guarda amarilla que se observa a través de cada perforación de la cubierta (ver imagen 1). Después de la guarda, en la portadilla, se lee la siguiente inscripción: “Serie los heterodoXos dirigida por Sergio Pitol.” Recién en ese momento, la X se convierte en una letra, pues hasta entonces no había sido sino un tache, ¿tal vez aludiendo a las

---

<sup>32</sup> Se refiere a la guarda.



Imagen 1. Todos Los Heterodoxos.

marcas de la censura y enfatizando la rebeldía que implicaba la publicación de cada libro? En cualquier caso, lo cierto es que, desde la distribución y el minucioso diseño de la serie, Los Heterodoxos se posiciona a favor de la experimentación y del juego; expone una preocupación estética que rebasa el nivel del texto y alcanza lo material, que proyecta una sensación de abundancia —por el color de los forros, por la cantidad de títulos, de autores, prologuistas— la cual, en aquellos días, era en sí un acto político contra las políticas de austeridad y rigor del régimen de Franco. La serie se perfiló, desde pronto en su concepción, como un enorme diálogo entre múltiples voces, desde múltiples sitios y tiempos.

Además del diseño general que caracteriza la serie, cada libro contó con un cuidado editorial específico. Pitol, en tanto director editorial de la serie, asignó un artista distinto para diseñar cada cubierta y para cada texto seleccionó un editor, un traductor y/o un prologuista según las afinidades con la obra en cuestión, aunque en ocasiones se trata de prólogos o traducciones existentes. La lista de los títulos que conforman la serie es la siguiente:

Los Heterodoxos	Ficha bibliográfica	1ª edición
1	Dostoievski, Fiodor. <i>El gran inquisidor</i> , Rafael Cansinos Assens (trad.), Barcelona: Tusquets.	1970
2	Joyce, James, <i>Giacomo Joyce</i> , Alfredo Matilla (trad.), Barcelona: Tusquets.	1970
3	Grotowski, Jerzy. <i>Teatro laboratorio</i> , Peter Brook (pról.), Barcelona: Tusquets. [Se trata de una selección de textos publicados originalmente en diversas revistas y reunidos en español por Tusquets previamente. La edición de Tusquets señala la traducción a cargo de Margo Glantz y aclara la participación de otros traductores para algunos textos específicos: Renzo Casali, Ángel Fernández Santos y José Monleón].	1970

4	Gombrowicz, Witold. <i>La virginidad</i> , Sergio Pitol (trad.) Barcelona: Tusquets.	1971
5	Marx, Karl. <i>Escorpión y Félix: Novela humorística</i> , Carlos Manzano (trad.) Barcelona: Tusquets.	1971
6	Artaud, Antonin. <i>Carta a la vidente</i> , Héctor Manjarrez (selec., pról. y trad.) Barcelona: Tusquets.	1971
7	Hsun, Lu. <i>Diario de un loco</i> , Sergio Pitol (trad.), Barcelona: Tusquets.	1971
8	Nietzsche, Friedrich. <i>El ocaso de los ídolos</i> , Roberto Echavarren (ed., pról., y trad.). Barcelona: Tusquets.	1972
9	Laing, Ronald D. y Morton Schatzman, <i>Esquizofrenia y presión social</i> , Isabel Vericat (ed. y trad.). Barcelona: Tusquets.	1972
10	Tzara, Tristan. <i>Siete manifiestos Dada</i> , Huberto Haltter (trad.). Barcelona: Tusquets.	1972
11	Swift, Jonathan. <i>Viaje al país de los houyhnhms</i> , Roberto Márquez (trad.). Barcelona: Tusquets.	1972
12	Roussel, Raymond. <i>Cómo escribí algunos libros míos</i> , Pedro Gimferrer (trad.), Michel Foucault (pról.), Barcelona: Tusquets.	1973
13	Fernández, Macedonio. <i>Manera de una psique sin cuerpo</i> , Tomás Guido Lavalle (ed. y pról.), Barcelona, Tusquets. [El libro sin duda pertenece a la serie, pero aunque todo el diseño corresponde a la serie, olvidaron la portadilla que señala el título de la serie.]	1973
14	Serra, Cristóbal. <i>Viaje a Cotiledonia</i> , Barcelona: Tusquets.	1973
15	Rimbaud, Arthur. <i>Cartas Abisinias: 1880-1891</i> , Francesc Parcerisas (ed., pról. y trad.), Barcelona: Tusquets.	1974
16	Musil, Robert. <i>Sobre la estupidez</i> , Aloisio Rendi (pról. y trad.), Barcelona: Tusquets.	1974
17	Wilde, Oscar. <i>El alma del hombre bajo el socialismo</i> , Julio Gómez de la Serna (trad.), Barcelona: Tusquets.	1975

18	Leiris, Michel. <i>La literatura considerada como una tauromaquia. Gran escape de nieve</i> , Ana M. Moix (trad.), Barcelona: Tusquets.	1975
19	Cioran, Emile M. <i>Contra la historia</i> , Esther Seligson (selec., pról. y trad.), Barcelona: Tusquets.	1976

Tabla 2. *Títulos publicados en Los Heterodoxos*. Fuente: Elaboración propia, con base en las páginas legales de cada libro de Los Heterodoxos.

Lo que destaca en un primer momento es lo heterogéneo del catálogo, la yuxtaposición de elementos que configuran un ambiente abierto a la diferencia y a la diversidad. La serie se trata de un ejercicio temprano, semejante al que Pitol lleva a cabo en *El tañido de una flauta*, del trabajo con múltiples voces provenientes de distintas regiones, épocas y registros que abordan la realidad desde varias disciplinas. Así, por ejemplo, la serie integra fragmentos de novelas, relatos, ensayos, tratados, correspondencias, conferencias y manifiestos que abordan temas diversos desde la literatura, la psicología, la filosofía, la dramaturgia, la historia... Todo ello es puesto en juego a través de la visión de autores que, aunque en la mayoría de los casos provienen de Europa —centro neurálgico del canon y la doxa occidental—, algunos forman parte de regiones incómodas y en constante tensión precisamente con los discursos imperantes del llamado viejo continente. Tal es el caso de la Irlanda de James Joyce o de Oscar Wilde, así como la España insular que vive Serra desde Palma de Mallorca. Además, la presencia en la colección de Macedonio Fernández o de Lu Hsun —incluso la de Dostoievski, dada la situación bicontinental de Rusia— amplía aún más la cartografía. Abona también a la diversidad de perspectivas las difíciles y muy particulares experiencias de vida por las que algunos de los heterodoxos pasaron: algunos fueron encarcelados —Dostoievski, Wilde, Rimbaud—, Gombrowicz y Marx fueron exiliados —tal vez podría contarse también el exilio autoimpuesto de Joyce—, Roussel y Artaud padecieron severas crisis mentales que, en el caso de este último, lo condujo a permanecer encerrado en distintos

“sanatorios” —también Ronald Laing vivió en casas comunitarias con esquizofrénicos, aunque él lo hacía como parte de su investigación psiquiátrica— y varios fueron atacados debido a sus preferencias sexuales o sufrieron problemas de adicción a lo largo de su vida o por periodos determinados. Toda esta diversidad de procedencias y experiencias es convocada en sólo diecinueve títulos, lo que hace de la serie un verdadero conjunto heterodoxo de voces.

La presencia de todos estos autores y la capacidad de dar cuenta —a través de la selección de obras provenientes de varias regiones del mundo y con miradas tan distintas— de las múltiples direcciones y perspectivas del pensamiento humano, hace muy evidente, sin embargo, la ausencia de obras escritas por mujeres y por afrodescendientes. En una serie que presume dar lugar a las ideas que se apartan de la doctrina reinante, se echa en falta la representación de una parte mayoritaria del pensamiento “heterodoxo.” Lo anterior llama aún más la atención si se toman en cuenta, por ejemplo, las múltiples referencias a la obra de Virginia Woolf que aparecen en la obra y memorias de Pitol. ¿Será que no la consideraba suficientemente “heterodoxa”? ¿Habría tenido alguna dificultad para tramitar los derechos de publicación de su obra? El mismo Pitol señaló que la censura limitó considerablemente las publicaciones de la serie: “de cada tres o cuatro títulos la censura nos permitía publicar acaso uno” (*Escritos autobiográficos* 142), escribió. Podría pensarse que la censura coartó la publicación precisamente de mujeres o afrodescendientes en la serie, pero en la lista de “Próximos Heterodoxos” que puede encontrarse en las últimas páginas de algunos libro de la serie —y que en ocasiones anuncia libros que nunca vieron la luz—,<sup>33</sup> ninguno de los

---

<sup>33</sup> Entre los títulos anunciados y nunca publicados están *Apomorfina*, de Williams Burroughs; *El calpulco* de Salvador Elizondo, y se promete un prólogo de Octavio Paz para *Viaje a Cotiledonia* que no está incluido en el libro. Además, Pitol señala que su primer trabajo para la serie sería la traducción de unas cartas de Malcolm Lowry, pero estas tampoco fueron publicadas dentro de Los Heterodoxos.

títulos enlistados pertenece a autores de tales sectores de la población. En cualquier caso, lo que resulta es, efectivamente, un catálogo imprescindible de cierto pensamiento heterodoxo que, a su vez, da cuenta de hasta dónde llegaba la apertura de una cierta élite intelectual por aquellos días.

Otro rasgo que destaca al estudiar los libros de la serie es el rasgo cómico, carnalesco, se puede empezar a decir. Es posible que Los Heterodoxos no sólo constituyan un catálogo de textos opuestos al pensamiento ortodoxo, sino también, una serie de obras que, de una u otra forma, acuden al humor para desarticular severos discursos totalitarios en menos de 160 octavillas. Pitol reunió, en Los Heterodoxos, una serie de escritores plenamente excéntricos, según su propia definición del término:

Yo adoro a los excéntricos. Los he detectado desde la adolescencia y desde entonces son mis compañeros. Hay algunas literaturas en donde abundan: la inglesa, la irlandesa, la rusa, la polaca, también la hispanoamericana. En sus novelas todos los protagonistas son excéntricos como lo son sus autores<sup>34</sup> [...] Hay autores que sin ser del todo “raros” enriquecieron su obra por la participación de un abundante elenco de personajes excéntricos: bufonescos o trágicos, demoniacos o angelicales, geniales o imbéciles, al fin y al cabo casi siempre todos “inocentes”. La visión del mundo es diferente a la de todos; la parodia es por lo general su forma de escritura. (*El mago de Viena* 302)

Estos sujetos afines a la parodia y capaces de crear sujetos de iguales características a las suyas poseen, además, según Pitol, varias características que los diferencian de los vanguardistas,

---

<sup>34</sup> Pitol ofrece una larga lista de excéntricos ejemplares: “Laurence Sterne, William Beckford, Jonathan Swift, Nicolai Gogol, Tomasso Landolfi, Cerlo Emilio Gadda, Witol Gombrowicz, Bruno Schulz, Stanislaw Witkiewicz, Franz Kafka, Ronald Firbank, Samuel Beckett, Ramón del Valle-Inclán, Virgilio Piñera, Thomas Bernhard, Augusto Monterroso, Flann O’Brien, Raymond Roussel, Marcel Schwob, Mario Bellatin, César Aira, Enrique Vila.Matas” (*El mago de Viena* 302).

principalmente que “la escritura de un excéntrico casi siempre está bendecida por el humor, aunque sea negro” (*El mago de Viena* 303). Siendo así, tanto Antonin Artaud, Raymond Roussel o Michel Leiris —vanguardistas todos incluidos en Los Heterodoxos— califican también como excéntricos: vanguardistas excéntricos, podría decirse de ellos. Tal vez sólo Tzara sea plenamente vanguardista, pero los manifiestos publicados en la serie poseen un gran sentido del humor que, efectivamente, coincide con la excentricidad reinante. Del resto de los autores de la serie puede decirse que son excéntricos si se considera que sus conferencias o tratados revelan que “su mundo es único, y de ahí que la forma y el tema sean diferentes” (*El mago de Viena* 303), como en el caso de Grotowski o Musil; si se toma en cuenta el predominio de la parodia en sus textos, como sucede en cualquiera de los textos recopilados en *Manera de una psique sin cuerpo* de Macedonio Fernández o *Giacomo Joyce*, por poner un ejemplo; también se pueden calificar de excéntricos muchos de los personajes creados por los autores de Los Heterodoxos, entre las cuales se encuentran los cotiledones de Serra, los invitados al festín de la condesa Kotlubaj de Gombrowicz o los houyhnhnms de Swift. Se diría entonces que Pitol convoca a estos sujetos “dispersos en el universo casi siempre sin siquiera conocerse” (*El mago de Viena* 303) bajo la firme convicción de que “la excentricidad era un camino a la libertad, que fueron las dictaduras las que produjeron un batallón de seres excéntricos” (Pitol “Sentí”). Reunidos así, configuran una suerte de defensa contra la uniformidad, la solemnidad e incluso contra el miedo, lo que hace de ellos no sólo un grupo de excéntricos, sino un frente heterodoxo contra la homogenización de las formas e ideas. Se trata, retomando las palabras de Bajtín, de “una pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (*La cultura popular* 15) dispuestas a contagiar la risa y a despertar la agudeza del lector en clave paródica para liberarlo de presupuestos y absolutos.

Considerando lo antes expuesto y que los títulos de la serie, como sucede con las colecciones editoriales en general, no pierden su autonomía por formar parte de ésta —aunque en la configuración de la serie estas obras “se potencia[n] o se descarga[n] según las que estén a su lado” (Pitol *El desfile* 139)— se podría decir que Los Heterodoxos conforma una suerte de polifonía editorial. En ella las entidades diversas, tal vez opuestas, entran en diálogo gracias al contexto heterodoxo que los congrega y al hacerlo se enriquece cada uno de los discursos y el de la serie en general. Este rasgo polifónico, unido a los antes mencionados —la subversión frente al régimen totalitario, la parodia, el humor— permite considerar la serie como un destronamiento carnavalesco desde el terreno editorial. A pesar de que la serie no alcanza los niveles de corporización y degradación que se espera de un carnaval o de un texto carnavalesco como *Domar a la divina garza*, sí lleva a cabo una inversión de las jerarquías dando voz a una serie de excéntricos que, además, aparecen en Los Heterodoxos no con las obras que les han permitido acceder al catálogo de la literatura universal —aunque sea de culto—, sino con textos nimios, extraños o experimentales que nadie leyó o que las grandes casas editoriales no se animaron a publicar.

### **Algunos heterodoxos**

Para exponer de manera más específica cómo es que los títulos de la serie participan del carnaval literario creado por Pitol, a continuación se estudiarán algunas de las obras incluidas en la serie: *El gran inquisidor* de Fiodor Dostoievski por ser el libro que da inicio a Los Heterodoxos, lo que supone que en él quedan expuestos los principios de la serie; *Escorpión y Félix*, de Karl Marx, por ser uno de los títulos más llamativos de la serie dada la situación de la censura y, finalmente, *Carta*

*a una vidente*, de Antonin Artaud, por mostrar de manera bastante explícita —aunque con humor negro y desde la parodia— esa constante lucha que se establece entre los representantes de la doxa y las mentes heterodoxas.

El libro que abre la serie, como suele procurarse con cualquier primer ejemplar de una colección editorial, establece una postura estética y ofrece un ejemplo que anticipa el carácter de los libros por venir. En ese sentido, la elección de *El gran inquisidor* —capítulo V del libro V, titulado “Pro y contra,” en la segunda parte de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski— como primer libro es mordaz.

Se trata del extracto de uno de los textos que sirve a Bajtín para mostrar la novela polifónica como la gran creación de Dostoievski y en donde, por otro lado, puede observarse una situación que se repite en algunos de los textos de Pitol: un escritor que narra, comenta o reflexiona sobre su propia obra.<sup>35</sup> En dicho episodio, Iván y Alíóscha conversan en una posada. Allí, Iván le relata a Alíóscha el poema que ha creado, el cual narra el encuentro en España, durante los tiempos de la Inquisición, entre un cardenal inquisidor mayor y Jesús, quien entonces había vuelto a la tierra. Al respecto señala Bajtín:

La palabra ideológica de Iván, su orientación personal y el cuestionamiento dialógico de su mismo objeto se revelan con una nitidez excepcional. No se trata de un juicio acerca del

---

<sup>35</sup> Bajtín es contundente al afirmar que “Dostoievski es el creador de una auténtica polifonía que no existió, desde luego, ni en el ‘diálogo socrático’ ni en la ‘sátira menipea clásica,’ ni en el misterio medieval, ni en Shakespeare o Cervantes, ni en Voltaire o Diderot, ni en Balzac o Hugo. Pero la polifonía fue substancialmente preparada dentro de esta línea de desarrollo de la literatura europea. Toda esta tradición, empezando desde el ‘diálogo socrático’ y la menipea, se regeneró y se renovó en Dostoievski en la forma irrepitiblemente original e innovadora de la novela polifónica” (*Problemas* 263).

mundo, sino de una no aceptación personal de este mundo, de su rechazo dirigido a Dios en tanto que responsable de la organización universal. Pero la palabra ideológica de Iván se desarrolla en un diálogo doble; al diálogo entre Iván y Alíóscha se intercala el diálogo (o más bien el monólogo dialogizado) del Gran Inquisidor con Cristo escrito por Iván. (*Problemas* 366)

Se construye así lo que Bajtín identificó, en otro momento de su estudio, como una magnífica sátira menipea (el diálogo entre los hermanos) que incluye a otra (el “diálogo” entre el Inquisidor y Jesús), aunque ambas están “sometidas a la tarea polifónica de la totalidad de la novela que las abarca, se determinan por ella y no pueden ser separadas nunca de ella” (229). En este primer número de *Los Heterodoxos*, sin embargo, se les separa. El rasgo polifónico, en ese sentido, dependería de si el lector cuenta o no con la lectura de *Los hermanos Karamazov*, en cuyo caso, la polifonía de la novela resonaría como un eco en la lectura de este ejemplar. De no ser así, sin embargo, el “monólogo dialogizado” del inquisidor a través de Iván aporta material suficiente para establecer un posicionamiento de la serie.

En el “monólogo dialogizado,” el inquisidor condena a Jesús por haberle dado a los hombres libertad en vez de pan y de guía: “Tú les prometiste el pan del cielo; pero, vuelvo a repetirlo, ¿puede ese pan compararse a los ojos de una raza de gentes débiles, eternamente viciosas y eternamente ingratas, con el de la Tierra?” (Dostoievski 21). A medida que recrimina una y otra vez las decisiones de Jesús, el inquisidor justifica las decisiones de la Iglesia: “Hemos justificado tu proeza y la hemos basado en el *milagro, el secreto y la autoridad*. Y las gentes alegráronse de verse nuevamente conducidas como un rebaño y de que les hubiesen quitado por fin de sobre el corazón un don tan tremendo que tantos tormentos les acarreará” (Dostoievski 29). La

conversación entre Iván y Alíóscha, una vez terminado el pasaje, hace aún más evidente la complejidad del poema: “Tú poema es un elogio de Jesús y no una blasfemia... como tú querías. [...] Esos son los peores católicos, los inquisidores, ¡los jesuitas!... Y además no puede haber un personaje tan fantástico como tu inquisidor” (Dostoievski 37). Al hacer énfasis en la contradicción en la que cae Iván, no sólo se expone la ideología de éste, sino que pone en crisis la base misma del cristianismo que en gran medida ha establecido la lógica del orden occidental. Se cuestiona, en última instancia, la autoridad de Dios.

Es probable que *El gran inquisidor* haya sorteado la censura gracias a una lectura superficial del texto que creyó encontrar, en la voz del inquisidor, una apología de los métodos de la Iglesia católica. Sin embargo, el texto expone la contradicción que sostiene a la institución, la cual, fundada a partir de la doctrina de Cristo, se coloca por encima de él y lo condena a morir en la hoguera del llamado Santo Oficio. Esos ojos poco avezados que permitieron la publicación de *El gran inquisidor* dejaron pasar también el hecho de que, como se indica en el texto de la contraportada del libro, la figura del inquisidor es mutable:

Su habilidad consiste en aparecer siempre con el traje apropiado para el momento. En nuestros días, por lo general, habla de técnica y emplea las cifras como argumento contundente. Su estilo es solemne. No admite ninguna clase de bromas. Considera una función sagrada la de exterminar a los ‘bufones’, para ello entorpecerá cualquier forma de pensamiento independiente, de expresión que no se ajuste a un canon establecido [...] Su ideal será transformar la vida en un vasto museo donde estén catalogadas todas las actitudes y posturas permisibles. (Contraportada de Dostoievski)

Leída desde esta perspectiva y dada la coincidencia temporal entre el inquisidor y la fiesta del carnaval, la figura del inquisidor se asemeja a aquella seriedad “oficial y autoritaria y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones” (Bajtín, *La cultura popular* 85-86). Así, la constante lucha entre la censura y Los Heterodoxos parece representar la misma batalla que el poema de Iván Karamazov: la censura como el inquisidor de pensamiento solemne, de cifras y categorías, y Los Heterodoxos como formas de pensamiento independiente disfrazadas de bufones. Puede entonces considerarse este primer ejemplar de Los Heterodoxos como una parodia del régimen totalitario y una apuesta por aquello que se le opone: el pensamiento libre, los bufones y, sobre todo, la ambigüedad que permite la coincidencia de unos y otros en una realidad compleja y cambiante.

Uno de los textos que más llama la atención dentro de la serie editorial, considerando el estado de la censura en España en aquellos días, es *Escorpión y Félix. Novela humorística* de Karl Marx. Este texto constituye una muestra de la producción literaria de juventud del que más tarde sería uno de los economistas, políticos e historiadores más reconocidos y cuyas ideas fueron tajantemente prohibidas en el régimen franquista y otros estados totalitarios. El valor de *Escorpión y Félix*, por tanto, tiene que ver con el destronamiento de uno de los más *serios* pensadores del mundo occidental. En la contraportada del libro se hace hincapié en ello: “desembarazar ese pensamiento [el de Marx] de los dogmatismos tenazmente empeñados en paralizarlo” en una “imagen monolítica, severa y admonitoria de un Marx sesudo y solemnemente tronitonaante” (Contraportada de Marx). Esta novela disparatada, supuestamente inacabada, comienza por abandonar la idea de un posible argumento lógico. Sus primeras líneas son las siguientes: “Como prometimos en el capítulo anterior, en este capítulo sigue la demostración de que dicha suma de

25 tálers pertenece personalmente a Dios” (Marx 9). En seguida, comienza a discurrir a través de derivaciones léxicas, de juegos de palabras, mitología griega y superposición de imágenes que, de una u otra forma —sin duda invisibles para los lectores del MIT—, siguen siendo disquisiciones sobre lo divino. A través del malentendido y de la ironía, Marx ofrece reflexiones que comprueban que el humor es cosa seria. Así sucede cuando repara:

A quien desee adquirir una idea intuitiva y no abstracta de la misma [de la existencia de la Santísima Trinidad] [...] *no* puedo aconsejarle nada mejor que no soñar *nada*, hasta que no se haya dormido, sino velar en el Señor y examinar este párrafo, pues los conceptos claros son inherentes a él. Alcémonos hasta su altura (alejada unos peldaños del punto en que nos encontramos), altura que flota en lo alto como una nube, y se nos presentará el gigantesco ‘*no*’; acerquémonos a su mitad y nos espantaremos con el gigantesco ‘*nada*’, y si descendemos en su profundidad, ambos se conciliarían armoniosamente de nuevo en el ‘*no*’ que se detiene ante nosotros como una escritura resplandeciente erecta y audaz. [...] ‘*No*’ — ‘*Nada*’ — ‘*No*’ éste es el concepto intuitivo de la Trinidad. (Marx 32)

A episodios como este le suceden momentos del orden de lo cotidiano aparentemente inconexas, pero en casi todas ellas hay guiños que retoman la discusión sobre lo divino. Así, el final del libro recupera de forma contundente, aunque casi inadvertida, el asunto de la santidad que se había planteado en páginas anteriores. En las últimas líneas, ante la eminente muerte por estreñimiento de Bonifacio, el perro, el narrador lamenta: “¡Pobre Bonifacio! ¡Tus pensamientos y meditaciones te obstruyen desde el momento en que no puedes exteriorizarlos en forma de palabras y de escritos! ¡Oh, admirable víctima de la profundidad de ideas, oh santa obstrucción!” (Marx 38). Imposible

hacer ojos ciegos a semejante guiño carnavalesco y a la contundencia de lo bajo excrementicio como detonador de risas y, por tanto, liberador de miedos y prejuicios.

La publicación de este libro en *Los Heterodoxos* puede considerarse un claro ejemplo del tono cómico y carnavalesco de los libros de la serie, así como una muestra del estupendo camuflaje que significaron, para estos textos la ironía, la parodia y la risa frente a la censura.

Aunque los dos libros que se han considerado en estos ejemplos reflexionan sobre el tema del catolicismo, no es un tema presente en todos los textos de la serie. *Los Heterodoxos* abordan otros temas igualmente proscritos del catálogo de libre circulación de la censura (las buenas costumbres, las relaciones sexuales, la historia) así como técnicas actorales, la locura y asuntos literarios, estéticos o filosóficos. *Carta a una vidente*, por ejemplo, consiste en una selección de textos de Artaud que orientan la discusión hacia los límites entre el arte y la vida.

En la primera parte del libro se encuentra el intercambio epistolar que sostienen Antonin Artaud y Jacques Rivière, entonces director de la *Nouvelle Revue Française* y reconocida figura intelectual de la época. En dicha correspondencia el lector atestigua la profunda dificultad de Rivière para comprender el valor de la obra de Artaud, a pesar incluso de que el mismo Artaud trata de abrirle las puertas a una escala distinta de valores.

Artaud le ofrece, por medio de cartas, descripciones precisas —aunque en sus términos— de sus búsquedas en la escritura, de su condición, y de las batallas que libra entre la escritura y el pensamiento: “Quisiera que usted comprendiera bien que no se trata de ese más o menos de existencia que resulta de lo que solemos llamar la inspiración, sino de una ausencia total, de un verdadero desperdicio” (Artaud 16), pero Rivière insiste: “usted no llega en general a una unidad suficiente de impresión,” le dice al poeta acerca de sus poemas (Artaud 17). El desencuentro entre

ambos responde a que las expectativas del director de la revista están en función de preceptos tradicionales de la poesía, lo literario y sus respectivas formas. Jean-Louis Brau, en su biografía de Artaud, resume el intercambio de la siguiente manera: “el diálogo sostenido es un diálogo de sordos. En varios aspectos Rivière asemeja a esos grandes burgueses del Segundo Imperio que iban a fortalecerse a los mataderos de La Villette bebiendo sangre caliente, preocupadísimos por no ensuciarse rozando los esqueletos despellejados” (43). Si bien Rivière no consigue entender aquello que el poeta pretende compartirle acerca de sus poemas, si es suficientemente inteligente como para darse cuenta de la claridad expresiva del poeta en sus cartas. Así es como llega a la idea de publicar estas últimas, pero —y ese “pero” da cuenta de que aún no ha sido capaz de comprender el intento del poeta marsellés por abrir su mundo a los demás— cambiando los nombres, modificando algunas respuestas e insertando fragmentos para crear una “pequeña novela por cartas” (Artaud 27). La respuesta de Artaud es contundente:

¿Para qué mentir, para que situar en el plano literario algo que es el grito mismo de la vida, para qué dar apariencias de ficción a lo que está hecho de la sustancia que no puede desarraigarse del alma, que es como la queja de la realidad? [...] Tenemos derecho a mentir pero no sobre la esencia de la cosa. Yo no insisto en firmar con mi nombre las cartas. Pero el lector tiene que pensar que tiene en las manos los elementos de una novela vivida.  
(Artaud 27)

Las cartas, finalmente, son publicadas del modo en que Artaud lo solicita con el título *Une correspondance*, pero mientras la firma de Artaud aparece completa, Rivière firma sólo con sus iniciales (Brau 43). En cualquier caso, tales cartas ofrecen la posibilidad —y casi la guía— para acercarse un poco más a una percepción distinta de la poesía.

Una vez tendidos los puentes hacia la obra de Artaud en la primera parte del libro a través de las cartas del poeta al editor de la *Nouvelle Revue*, la segunda parte ofrece un muestrario de esa misma obra que Rivière calificó como carente de “unidad suficiente de impresión”. Los textos, leídos a la luz de las explicaciones del mismo Artaud, no sólo construyen un universo de sentido y sensaciones único, sino que dan cuenta de una profunda desesperación frente a la incomprensión generalizada: “Sois brutos, del inteligente al nimio, del penetrante al indurado, sois brutos, quiero decir que sois unos perros, quiero decir que ladráis para afuera, que os empeñáis en no entender. Yo me conozco, y eso me basta, y eso debe ser suficiente, me conozco porque me asisto, asisto a Antonin Artaud” (56) y aún más: “Toda la escritura es una cochinada. Los que salen del espacio vacío para tratar de precisar lo que sea de lo que sucede en su pensamiento, son unos cochinos. Toda la raza literaria es cochina, y especialmente la de estos tiempos” (80). Esta degradación que opera por animalización constituye la inversión del orden oficial que considera el pensamiento lógico como pensamiento elevado y único. Artaud sume semejantes nociones en el fango, las vuelve una cochinada y así da lugar a la elevación de un pensamiento distinto al de la razón, distinto al de la lógica. Esta crítica que alcanza a los intelectuales —grupo dentro del cual se halla también Pitol— se asemeja notablemente al ejercicio que pone en marcha Pitol en varios de sus textos, pero que queda más claramente plasmado en el personaje de Dante C. de la Estrella y su incomprensión frente a los desplantes carnavalescos de Marietta Karapetiz. Artaud rompe las estructuras preconcebidas del mundo y obliga a una conceptualización nueva que se percibe imposible para quienes no estén abiertos a la experimentación y a “acabar con la Mente como con la literatura” (Artaud 37).

Así, si en la primera parte del libro se establece un debate entre dos formas muy distintas de comprender la creación y la vida, en la segunda ya sólo considera aquella que cuestiona los sistemas preestablecidos no sólo de manera explícita, sino también creando, desde la escritura, constructos capaces de acercar lenguaje y pensamiento; expresión y experiencia.

Se han mencionado hasta ahora algunas características específicas comunes entre los libros de Los Heterodoxos que dan pie a considerar la serie como un proyecto editorial que comparte, con la narrativa pitoliana, la estética carnavalesca. En resumen: el carácter insubordinado que se encuentra no sólo en cada uno de los textos contenidos en la serie sino desde la gestación del proyecto, lo que se trasluce en el mismo título de la serie; la parodia como forma de inversión del orden preestablecido; el humor como detonador de la risa liberadora frente al miedo, a las imposiciones de cualquier índole e incluso al castigo o a la censura; la polifonía que permite el diálogo y el desarrollo de cada una de las entidades involucradas —sean estos personajes, libros o incluso autores cuyas propuestas se enriquecen en la configuración dialógica con otros— y que evita las formas unívocas e inflexibles y, por último, el carácter excéntrico no sólo de los personajes, sino de los mismos autores y —vale la pena no dejarlo al sobreentendido— del editor mismo. Todas estas características permiten considerar que Los Heterodoxos es parte de ese largo trayecto creativo que condujo a Pitol hacia la risa y lo carnavalesco como elementos clave para liberarse de la opresión de formas y cánones establecidos y de las fórmulas y discursos de instituciones oficiales.

Siendo la forma un elemento crucial del desarrollo de su narrativa hacia lo cómico y paródico, no ha de sorprender que diera el salto hacia lo material y trabajara también con el soporte

de los textos, con su cuerpo físico. Así, si el autor pudo explorar temas, formas y personajes desde la narrativa, desde la labor editorial se acercó a la materialidad de la literatura, a la particular incidencia de esta en un entorno oprimido —como fue el de la dictadura franquista— y a la segunda vida del pueblo que el carnaval (literario) otorga —aunque sea por un breve periodo—. En ese sentido, y como énfasis en la relevancia de lo material en este proyecto, cabe señalar que, al poner la serie en marcha, Pitol queda atrapado por esa estructura de cajas chinas tan frecuente en su literatura. Los autores heterodoxos de la serie crean a su vez personajes heterodoxos lo cual, inevitablemente, levanta una sospecha en retrospectiva por el carácter heterodoxo del editor que dio vida a semejante estructura. Podría decirse entonces que, en *Los Heterodoxos*, Pitol dio cuerpo a sus inquietudes y propuestas estéticas y comprobó que, desde la parodia y lo cómico que posibilita lo carnavalesco, se puede sortear la censura y vivir una realidad distinta a la que se impone desde el autoritarismo y la fuerza.

Dado lo expuesto previamente y considerando las palabras de Bajtín cuando dice que el carnaval no es “la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, *La cultura popular* 12). Entonces es posible concluir que, pese a lo que el mismo Pitol expresó en repetidas ocasiones, su primer salto a la parodia y al carnaval no sucedió a mediados de los años ochenta, sino más de diez años antes, con *Los Heterodoxos*.

# RICARDO PIGLIA: LA CENTRALIDAD DE LA HISTORIA EN LA FICCIÓN Y LA EDICIÓN

## **Introducción**

En 2012, como parte de la colección Tierra Firme de la editorial del Fondo de Cultura Económica, salió a la luz el primer libro de la serie editorial dirigida por Ricardo Piglia: la Serie del Recienvenido. Ésta —que continuó publicando nuevos ejemplares hasta 2015— se compone de obras narrativas, de escritores y escritoras argentinos, que fueron publicadas originalmente durante la segunda mitad del siglo XX pero que, luego de su primera publicación y por causas de distinta índole, desaparecieron de los círculos de lectores y críticos.<sup>36</sup> La Serie del Recienvenido cuestiona la historia [literaria] argentina, y lo hace a partir de grandes obras que abordan los temas que son caros a Piglia. Es decir que la serie bien puede revisarse como otra forma creativa del discurso pigliano contra el statu quo de las versiones oficiales de la historia y del canon europeizante de la narrativa argentina.

Como puede verse en la Serie del Recienvenido, las diversas formas de contar la historia es una de las principales preocupaciones de la obra de Ricardo Piglia. En sus novelas, conversaciones y memorias, dicho tema no sólo suele ser el eje sobre el que se estructura la trama, sino que, muchas veces, resulta ser también el motor que desencadena una búsqueda o que alimenta el relato. Lo mismo puede decirse de su trabajo como director editorial. Piglia procuró siempre ofrecer al público obras o compendios de textos literariamente cuidados que permitieran al lector cuestionar

---

<sup>36</sup> Distintos elementos de la investigación acerca de la labor editorial de Piglia fueron revisados previamente en las siguientes publicaciones: Negri, “Ricardo Piglia y la Serie del Recienvenido” y Negri Villamil, “Ricardo Piglia, editor.”

o ampliar los criterios acerca de la literatura, las versiones dadas por las historias oficiales, las perspectivas posibles de un texto ya conocido. Por un frente y por otro —a partir de la escritura o del mercado editorial— el trabajo de Piglia consistió en confrontar el relato de la realidad que se tomaba por único —o único cualificado, en el caso de cuestionamientos al canon— y dar a conocer algo de lo que había permanecido a la sombra.

Con la Serie del Recienvenido, Ricardo Piglia pone en marcha dos operaciones que pretenden incidir en la forma de comprender la literatura y la historia argentina en particular, pero que auguran posibles repercusiones en otros territorios del resto del mundo. Por un lado, rescata obras de autores y autoras argentinos que el canon de su tiempo no valoró y permitió que se perdieran en bibliotecas de culto, archivos, etcétera. De esta forma obliga a revisar y amplía lo que ese mismo canon consideró “narrativa argentina.” Por otro lado, Piglia retoma textos que dialogan con sus preocupaciones más esenciales y, en ese sentido, recupera interlocutores que añaden, abrevan o confrontan temas esenciales de la obra pigliana, asegurando así la perpetuación de ciertas líneas de crítica, reflexión y, principalmente, una forma sui generis de hacer historia.

La relación entre la Serie del Recienvenido y la obra creativa de Ricardo Piglia queda así establecida a partir de la preocupación por la historia y las diversas formas en que esta puede ser contada. De modo que, para demostrar que la Serie del Recienvenido forma parte de la obra creativa de Ricardo Piglia, es necesario comprender el modo en que el autor confronta la narración que se ha hecho de la historia argentina desde el trabajo editorial. Para ello ha de tenerse presente, en primer término, la forma en que Piglia trabaja con la historia en su narrativa puesto que es ahí donde el intelectual argentino expone más claramente sus inquietudes, sus estrategias y herramientas principales. Es también ahí donde se hace más evidente la forma en que Piglia

concede la historia la cual, como se verá más adelante, coincide en gran medida con las propuestas que Walter Benjamin formula en relación con el quehacer del historiador. Así, en “Contar historias para recuperar la historia: la obra de Piglia” —primer capítulo de esta parte dedicada a Ricardo Piglia— se revisarán, en primer lugar, las propuestas esenciales de Benjamin en relación con la historia, mismas que guiarán no sólo el estudio de la forma de hacer historia desde la escritura en la obra de Piglia, sino también posteriormente, las propuestas editoriales que planteó el autor y las premisas presentes en la Serie del Recienvenido. En segundo lugar y tras haber establecido las líneas principales del pensamiento benjaminiano que guiarán este estudio, se analizarán algunas obras clave de la narrativa pigliana. A partir del estudio de la aproximación a la historia de las obras literarias de Piglia será posible rastrear las preocupaciones del autor y sus planteos principales, lo cual permitirá exponer, en un capítulo posterior, los puntos de encuentro y desencuentro con las propuestas de la Serie del Recienvenido.

A continuación, en “Piglia, editor” se ofrecerá una recapitulación del trabajo de Piglia como editor. En este capítulo se verá cómo su participación en revistas y editoriales, que comenzó incluso antes de que salieran a la luz sus primeras publicaciones literarias, también fue adquiriendo nuevas formas y atendiendo prioridades distintas según el contexto, pero también según sus propias inquietudes personales. Se revisará someramente su trabajo desde los años sesenta, pasando por sus primeros trabajos a cargo de colecciones editoriales, hasta la planeación de la Serie del Recienvenido. En este recorrido se estudiará una vez más el lugar que ocupa la cuestión historiográfica en el trabajo de Piglia y los diversos modos por los que el autor buscó abordarla, así como las líneas de pensamiento que en cierto modo pudieron orientarlo y la cercanía, una vez más, con las preocupaciones y los planteamientos de Walter Benjamin. La posibilidad de entender

al editor como coleccionista, en este caso, permitirá comprender cómo desde lo material —desde los libros—, Piglia siguió haciendo historia.

Teniendo en mente las principales preocupaciones y métodos que Piglia utilizó en su narrativa para contar su historia y el modo en que pretendía, a través de la edición, incidir en el relato de la historia argentina, podrá estudiarse la Serie del Recienvenido desde la perspectiva del editor-historiador. En el capítulo “La Serie del Recienvenido” se revisarán las características de la colección en su conjunto, así como ejemplos relevantes de algunas de las obras seleccionadas por Piglia. Tras el estudio de todos estos aspectos de la obra narrativa y de la obra editorial de Piglia, así como la articulación que entre ellas establece el trabajo con la historia, se hace posible sostener que la Serie del Recienvenido constituye otra forma creativa del discurso pigliano que se opone a la aceptación acrítica de las versiones oficiales de la historia y del canon europeizante de la narrativa argentina.

### **Contar historias para recuperar la historia: la obra de Piglia**

“¿Hay una historia?” con esa pregunta da inicio *Respiración artificial* (1980), la obra más conocida de Ricardo Piglia, y es ese mismo cuestionamiento el que articula, en gran medida, la maquinaria de toda su obra. Una y otra vez, en los textos de Piglia persiste la preocupación que une historiografía y narrativa: ¿cómo contar la historia? Estudiar la forma en que Piglia buscó responder a esa pregunta desde la escritura, donde más explícitamente pueden rastrearse sus propuestas, abre paso al posterior análisis de dicho cuestionamiento en su trabajo editorial.

A partir de la duda por la escritura de la historia que funge muchas veces como eje y motor de la obra, se configuran otros asuntos recurrentes en los textos del autor como, por ejemplo, la

tensa e intrincada relación entre literatura y vida, entre ficción y realidad; la paradójica naturaleza de la verdad. Rastrear la forma en que Ricardo Piglia buscaba responder a tal inquietud a través de sus escritos mostrará que nunca renunció a hacer historia; a lo que renunció fue a la supuesta unicidad atribuida por la historia oficial. Comprender lo anterior y tenerlo presente es imprescindible a la hora de estudiar la forma en que Piglia cuestiona y escribe la historia desde la creación de una colección editorial, de modo que este capítulo establece un antecedente necesario para seguir la investigación posterior.

Para mostrar la forma en que Piglia trabaja con la historia, se considerarán las propuestas que Walter Benjamin plantea acerca del tiempo histórico y de la labor del historiador. Lo anterior, no sólo debido a que el pensamiento de Walter Benjamin resuena en parte de la obra de Piglia,<sup>37</sup> sino también porque la aproximación *sui generis* al quehacer del historiador que formula el pensador alemán parece coincidir en diversos puntos con la forma en que el intelectual argentino se plantea la escritura y lo que en ella sucede. La responsabilidad de honrar a los antepasados vencidos que expresa Benjamin puede observarse en la recuperación que hace Piglia de la obra de argentinos entonces subestimados y por su constante afán en plantear una tradición literaria distinta a la de la narrativa canónica argentina; la idea de la verdad que existe en las historias posibles de Piglia se acerca a la verdad de Benjamin que aparece en lo inesperado y, por último, el tiempo de calendarios al que nos exhorta Benjamin concuerda con la reproducción de historias que con ciertas variantes mantienen vivo el recuerdo.

---

<sup>37</sup> Aparece explícitamente en “Nombre falso,” texto que forma parte de *Nombre falso*, así como en la reflexión que hace Piglia sobre la intención de la revista *Literatura y Sociedad* de 1965: “[...] la revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretiakov, Tinianov, Lissitsky” (*Crítica y ficción* 96).

La relación entre la concepción de historia de Walter Benjamin y la narrativa de Piglia permite comprender cómo éste último hace historia desde la literatura, lo cual establece las pautas para estudiar la forma en que la Serie del Recienvenido responde a la inquietud del escritor argentino sobre la historia. Para mostrar cómo las propuestas de Benjamin orientan la lectura de la historia en la obra narrativa de Ricardo Piglia, se revisarán tres textos del autor que corresponden a distintas etapas de la vida del autor, “Nombre falso” (1975), *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992). Si bien estos tres escritos serán las principales vías de aproximación a la obra del escritor argentino, se utilizarán también fragmentos de sus conversaciones, charlas, entrevistas y diarios como material de apoyo. A fin de exponer de manera más clara los hallazgos de este estudio, se presentarán cada uno de los textos, sus rasgos principales y puntos de encuentro con la noción de historia de Benjamin. Así, luego de una breve introducción que ponga en contexto los textos seleccionados como objeto de estudio dentro de la obra de Piglia y una sección que desarrolle las propuestas de Walter Benjamin que atañen a este estudio, se trabajará la *nouvelle* “Nombre falso” en donde Piglia confronta la historia literaria argentina a través del plagio y de la figura de Roberto Arlt y con ello actualiza la figura del autor de *Los siete locos* y lo inscribe en el entorno de las preocupaciones de la narrativa contemporánea argentina. A través de la apología del plagio, Piglia da cuenta de la persistencia de las voces “ahora enmudecidas” de las que hablaba Benjamin y escribe un texto que pone en práctica la restitución del pasado a partir de la figura de Arlt.

En seguida se revisará *Respiración artificial* donde por medio del establecimiento de múltiples vínculos con el pasado, se hace manifiesta la importancia que tiene la revisión de la historia y los modos en que puede abordarse su escritura. La crítica del progreso también queda

registrada a partir del detenimiento que el autor lleva a cabo en la segunda parte, donde se ensayan las formas de contar los hechos “reales.”

A continuación, la lectura de *La ciudad ausente* ofrece un montaje literario en el que los fragmentos y los restos que quedan de las historias de una sociedad en ruinas cuestionan lo falso y lo verdadero sustituyendo la dicotomía por lo posible y lo imposible. Las historias reproducidas resisten frente al Estado opresor que trata de que todos se olviden, haciendo énfasis en la relevancia de la memoria en la restitución de un pasado y en la concepción de presentes y futuros posibles. Finalmente, se retomarán los puntos centrales de las discusiones planteadas para así dejar claro cómo la preocupación por la historia y la forma en que esta se construye es un elemento esencial y estructurador de la obra pigliana.

### **Introducción a la obra de Piglia**

Ricardo Piglia nació en 1941 en Adrogué, parte del anillo conurbado de Buenos Aires, nueve años después de terminada la primera de cinco dictaduras que viviría el país durante el siglo XX y dos años antes de la dictadura autodenominada “Revolución del 43.” En 1956, poco después del Golpe de Estado de Aramburu (dictadura a la que los militares llamaron “Revolución Libertadora”), el padre de Piglia fue apresado por militar a favor de Perón. Al año siguiente, cuando este salió de prisión, Piglia y su familia se mudaron a Mar del Plata. Al llegar el momento de decidir una carrera universitaria, eligió estudiar algo con lo que “pudiera aprender a escribir” (Piglia, “Uno escribe”). En vez de matricularse en Literatura, como se podría haber esperado, Piglia se inscribió en Historia en la Universidad Nacional de La Plata pues le pareció que ese era “un lugar privilegiado para su propósito” y porque “la intención de la enseñanza de la literatura de entonces era alejar a la gente

de la literatura. Aquella era una relación completamente burócrata y académica” (Piglia, “Uno escribe”). Esta temprana comprensión del efecto de las instituciones y figuras del poder sobre la escritura y la literatura, junto con su preocupación por la historia y el clima social de la época, serían elementos cruciales para su formación como escritor, como crítico, como intelectual y editor, pues le dejaría ver que no existe una forma única de escribir, así como tampoco de hacer historia.

Dentro de la vasta obra de Ricardo Piglia hay algunos ejemplos que muestran más claramente la íntima relación entre la labor de Piglia como escritor y su interés por la historia. Tras revisar la bibliografía del autor<sup>38</sup> —en la cual la historia y la relectura de la tradición es una constante— se decidió considerar obras que permitieran rastrear la insistencia de Piglia por reformular, revisar y cuestionar la historia oficial a lo largo de distintas etapas de su trayectoria. De ahí que se seleccionaran “Nombre falso” (1975), *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992) como textos clave para este estudio. Otra razón que determinó esta selección fueron las características propias de cada uno de los textos: “Nombre falso” es una suerte de mónada que contiene muchos de los temas que aparecerán recurrentemente en la obra de Piglia; *Respiración artificial* es la más reconocida de sus novelas y tiene como trasfondo social y político la dictadura

---

<sup>38</sup> Los primeros libros que Ricardo Piglia publicó como narrador fueron *Jaulario* (1967) —que aparecería publicado más tarde como *La invasión*— y *Nombre falso* (1975), ambos, libros de relatos. En 1980, durante la última dictadura argentina, publicó su primera novela: *Respiración artificial*, con la que obtuvo reconocimiento internacional. Años después escribió *Prisión perpetua* (1988) y en 1992, *La ciudad ausente*. Publicó después *Cuentos morales* (1995) y otras novelas como *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013). Parte esencial de su obra incluye además ensayos —presentados, generalmente, bajo el formato de conversaciones, fragmentos o correspondencias— capitales para el estudio de la literatura como los recopilados en *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999) o *El último lector* (2005) y, por último, *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017), la obra autobiográfica, repartida en tres volúmenes, a la que dedicaría la atención durante sus últimos años de vida.

que entonces sufría Argentina, lo cual le permite revisar y cuestionar la historia oficial, la tradición literaria y los criterios que las han determinado; *La ciudad ausente* es una novela distópica que puede leerse como continuación de *Respiración artificial* y en la cual se ha puesto en marcha una serie de artilugios que pretenden mantener vivo el recuerdo y que coinciden, en gran medida, con las prácticas del historiador que propuso Walter Benjamin.

Ahora bien, como se expuso anteriormente, la perspectiva benjaminiana de la historia será el engrane que permita a este estudio articular la relación entre la obra narrativa de Piglia y su relación con la historiografía (entendiendo ésta de manera muy general como la “escritura de la historia”). Por ello, se vuelve imprescindible revisar el concepto de historia que plantea Benjamin en *Sobre el concepto de Historia* y lo que considera que debe ser la práctica del historiador. Dicho texto, estrechamente ligado a su proyecto más amplio e inconcluso —a saber, lo que hoy conocemos como *Libro de los Pasajes*— hace ineludible incluir también la revisión de dicha obra, si bien no de manera exhaustiva (la extensión y su complejidad exigirían un estudio mucho mayor que el que las páginas de esta investigación permite), sí con suma atención a la configuración de un proyecto que pone gran énfasis en la forma y a partir del cual se alcanza a atisbar la puesta en práctica de la teoría benjaminiana de la historia.

### **Aproximación a la historia según Walter Benjamin**

La relación entre *Sobre el concepto de Historia* y el *Libro de los Pasajes* puede rastrearse no sólo desde las afinidades que presentan los textos, sino desde los múltiples puntos de encuentro que se

establecen en el proceso de escritura de éstos.<sup>39</sup> Así, *Sobre el concepto de Historia*, ese armazón teórico que Benjamin preparó para textos puntuales como “Historia y coleccionismo de Fuchs” y “Sobre algunos motivos de Baudelaire,” resultó a fin de cuentas el sostén intelectual de su más grande e inacabado proyecto: el *Libro de los Pasajes*. Por lo anterior, revisar el primero permite identificar el objetivo de ciertas ideas que Benjamin pone en práctica en el segundo — principalmente su conceptualización de verdad, la crítica que hace al progreso y su propuesta de un tiempo histórico— y que, a su vez, coinciden en varios aspectos con la forma de hacer historia de Ricardo Piglia.

*Sobre el concepto de Historia* llama la atención desde su particular forma de exponer sus planteamientos. Si bien el lector puede considerar el conjunto de tesis y entrever una perspectiva particular y heterodoxa de la historia, del quehacer del historiador y de la idea de progreso, lo cierto es que la estructura del texto no responde a una de rigor académico y no apunta hacia la claridad expositiva ni a la linealidad discursiva. Por el contrario: cada una de las tesis es un fragmento que expone las ideas de Benjamin muchas veces a partir de coyunturas específicas, en ocasiones a través de recuentos de episodios pasados, y de vez en cuando, con reflexiones ligadas a la literatura. El carácter fragmentario y no lineal del texto deja abierta la posibilidad al lector de

---

<sup>39</sup> *Sobre el concepto de la Historia* reúne una serie de tesis que, por un lado, tratan temas planteados brevemente en el ensayo “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” —texto pensado ya con miras a la redacción del *Libro de los Pasajes*— y, por otro, constituyen el “armazón teórico al segundo ensayo sobre Baudelaire” (Reproducido en Benjamin *Pasajes* 967). Este último ensayo, titulado “Sobre algunos motivos de Baudelaire” resulta de la revisión de uno previo: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire,” el cual surgió como primer apartado del libro *Charles Baudelaire: un poeta lírico en la época del apogeo del capitalismo*, libro que Benjamin consideró escribir al darse cuenta de que su estudio sobre el poeta francés rebasaba su objetivo original: fungir como núcleo o mónada de la reflexión histórico-filosófica sobre el siglo XIX a partir de la ciudad de París. Por último, Benjamin escribió una serie de apuntes preparatorios para el *Libro de los Pasajes* titulado “Parque central,” en el cual una vez más revisa la obra de Baudelaire y el uso que éste hace de la alegoría (Trujillo 93 y 99).

establecer, en los intersticios entre tesis y tesis, reflexiones propias, respiraciones o pausas, mismas que dan lugar a la distracción de la búsqueda, a la lectura sin intención:

[...] la verdad no entra nunca en ninguna relación, y nunca especialmente en una relación intencional. Pues el objeto del conocimiento, en cuanto objeto determinado en la intención conceptual, no es en modo alguno la verdad. La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención. (Benjamin, “Prólogo epistemocrítico” 231)

Esta noción de verdad interesa, principalmente, en tanto determina una forma de aproximarse a la historia que podrá observarse también en las obras que se analizarán de Ricardo Piglia, pero también porque posibilita la lectura de ciertos recursos recurrentes en Piglia —como por ejemplo las máquinas, las grabaciones e, incluso, los documentos que constituyen la plataforma para sus relatos y novelas— como elementos que encierran, en sí mismos, una verdad. En ese sentido cabe destacar el trabajo que hace la especialista en la obra de Benjamin, María Esperanza Belforte, al vincular esta noción de verdad, la historia y el valor que adquiere la materialidad para Benjamin en su diferenciación entre obra de arte y documento. Mientras la obra de arte se opone a la forma del documento que requiere todo texto, señala Belforte, el documento depende del material y para Benjamin “el material es lo soñado.”<sup>40</sup> Y abunda:

Es el material, entonces, donde se comunican los documentos, éstos subyugan por sorpresa, es decir, sólo entregan su significado escondido, lo soñado, a la percepción en la distracción

---

<sup>40</sup> Citado en (Belforte 4), proviene del apartado “Trece tesis contra los snobs” (Benjamin, *Dirección única* 44).

[...] En lo material están los sueños, hay una verdad histórica escrita que debe ser descifrada pero no hay posibilidad de descubrirla con una lectura transparente porque la realidad misma de esos materiales no lo permite: en el documento las formas sólo están desperdigadas, deben ser reunidas desde la dispersión, desde la atención se corre el riesgo de no reconocer la complejidad del tejido del texto. (5)

Para Benjamin, la materialidad es lo soñado, el terreno opuesto a lo intencional, de ahí que escondan una verdad histórica a la que, por consiguiente, es posible acceder únicamente sin buscar la apropiación que implica el conocimiento. Esto resulta de considerable importancia al revisar la narrativa de Piglia, puesto que el escritor adroguense acude una y otra vez a los materiales como fuentes detonadoras de verdades ocultas —cartas, cuadernos, grabaciones, máquinas—, pero sobre todo, será esencial más adelante, cuando se revise el trabajo editorial de Piglia y su aproximación a la literatura directamente desde lo material: desde la realización de revistas, libros y colecciones de libros.

Para comprender más profundamente la noción de historia de Benjamin y así poder revisar la Serie del Recienvenido en función del resto de la obra de Ricardo Piglia, es necesario atender también la crítica a la idea de progreso que formula el pensador alemán. Frente a la narrativa lineal de causa y efecto que sustenta la idea tradicional del progreso occidental en la cual el pasado es superado por un nuevo estado de las cosas, Benjamin sugiere que “nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (*Historia* III 306). La imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee sirvió a Benjamin para esclarecer su propuesta. El ángel, representado con ojos, boca y alas muy abiertas, mira hacia el pasado:

Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. El ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad. (Benjamin, *Historia* IX 310)

En este escenario, la fe en el progreso que empuja hacia un “futuro” lo hace en contra del hombre, en contra de la posibilidad de redimirse, de “recomponer lo destrozado” (310); genera sólo ruinas y cada vez más a medida que avanza. La historia, desde esta perspectiva, es arrastrada por esa misma fuerza incontenible —mejor dicho, sin contención— y, por lo tanto, tampoco ofrece, por sí misma, una posibilidad distinta a la que esa tempestad del progreso impone. Es decir que Benjamin se opone a la idea de que el avance de la historia conducirá por sí mismo a una sociedad redimida, comunista o directamente a la salvación. Más adelante, en la tesis XIII, expone: “La idea de un progreso del género humano a lo largo del curso de la historia no puede separarse de la idea de su prosecución todo a lo largo de un tiempo vacío y homogéneo. De este modo la crítica de la idea de tal prosecución debe constituir la base misma de la crítica de la idea general de progreso” (314). Así, el progreso que Benjamin llama socialdemócrata implica un avance ciego a lo largo de un tiempo “vacío y homogéneo” (314). A este respecto, podría decirse que tanto Piglia como Benjamin coinciden en que, si el progreso es ese avance sin contención ni miramientos, la historia queda pues como un tiempo vacío y homogéneo y no —como señala el pensador alemán en la tesis

siguiente— como objeto de una construcción cuyo lugar está cargado de sentido por el tiempo-ahora. De esa necesidad de una historia cargada de sentido se desprende que Benjamin busque, como arqueólogo entre ruinas, huellas que expliquen las catástrofes del siglo XX en los pasajes de París del siglo XIX; del mismo modo, aunque años más tarde, Piglia rescatará historias y rumores —en su narrativa— y autores y discusiones —en su obra editorial.

La crítica del progreso en Benjamin, por tanto, implica necesariamente una crítica de la concepción del tiempo histórico y exhorta a pasar de uno que transcurre inmutable y pese a todo (el tiempo de los relojes, dirá más adelante) a uno significativo y cargado de sentido (el de los calendarios). El primero narra siempre la visión de los vencedores, los acontecimientos como la línea secuencial de triunfos que derivan en el ahora; el segundo, en cambio, dará cuenta de fechas memorables, honrará las muertes de los antepasados caídos y regresará constantemente a recordarlos. En este cambio de paradigma, la labor del historiador es necesariamente distinta. El historicismo que inevitablemente deviene en historia universal, según señala Benjamin en la tesis XVII, se trata de una práctica acumulativa en donde lo que se busca es llenar el tiempo (homogéneo y vacío) de eventos que lo describan, mientras que:

A la historiografía materialista, por su parte, le subyace un principio constructivo. Ahí, del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención [...] El materialista histórico se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar una época

concreta respecto al curso homogéneo de la historia; así hace saltar una concreta vida de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. (*Historia* 316-317)

El historiador, por tanto, debe “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, *Historia* VII 309); recuperar del continuum de la historia aquello que sucedió y fue derrotado desde su condición de hecho y no desde el inerte sustrato que conforman sus ruinas. Debe *detener* —y esto resulta esencial en la propuesta de Benjamin— la tempestad del progreso a través de esos objetos históricos del pasado, cuyo carácter monádico —es decir, en tanto núcleo contenedor de algo mucho más vasto a menor escala— permitirán revivir una vida, a través de ella una época y, a través de dicha época, un transcurrir de la historia. De esta forma se hará patente lo que del pasado está inscrito en el presente y lo cargará de sentido. La labor del historiador tiene que ver, por tanto, no sólo con desenterrar lo que la historia universal ha sepultado como ruinas del pasado, sino que, al hacerlo, instala en el presente lo que sostiene la voluntad de honrar a los ancestros esclavizados, otra forma de llamarle —podría decirse— a la necesidad de justicia. Se entiende entonces que tanto la búsqueda de Benjamin como las recuperaciones de historias y autores que lleva a cabo Piglia en su obra —tanto narrativa como editorial— instalan en el presente un sentido renovado, una nueva relación con aquello hasta entonces considerado “viejo,” “pasado” o “muerto” y al hacerlo, generan una nueva responsabilidad histórica.

Estos tres rasgos básicos de las propuestas de Benjamin sobre la historia, es decir, la noción de verdad, la crítica del progreso y del tiempo histórico, serán las líneas principales por las que avanzará el análisis de la obra de Piglia en relación con la historia. Igualmente, será necesario tener en consideración ciertos aspectos presentes en el *Libro de los Pasajes* que resultan de gran utilidad al abordar los textos de Piglia seleccionados. Tal es el caso del carácter fragmentario del

documento, el planteamiento de la creación como práctica colectiva y la capacidad crítica de los personajes marginales que habitan la obra.

El *Libro de los Pasajes*, como se le conoce hoy, es el fruto del estudio y edición de una serie de apuntes y manuscritos que Benjamin escondió en la Biblioteca Nacional durante la guerra. Estos estaban dirigidos a formar un ambicioso proyecto en el que pretendía “comprobar, ‘en la práctica lo «concreto» que se puede ser en contextos histórico-filosóficos.’ Como ‘comentario de una realidad,’ y no construyendo en abstracto, buscó exponer la historia del siglo XIX” (Tiedemann 12). Para Benjamin, los pasajes de París presentaban una imagen dialéctica, onírica en tanto eran a un tiempo casa y calle (*Pasajes* 45); es decir, participaban de la propiedad privada como del espacio público y, precisamente por esa ambigüedad, eran capaces de revelar la condición alienada de la sociedad. Dado que el proyecto quedó inconcluso, la obra resulta sumamente enigmática. Aun así —o quizá precisamente por eso—, consigue plantear cuestiones esenciales del pensamiento benjaminiano que dan cuenta de las múltiples posibilidades de lo fragmentario.

Precisamente el carácter de ruinas que compone el documento, su carácter inconcluso y fragmentario, es uno de los rasgos que atañen a este estudio. Por un lado, confirma la crítica que Benjamin hace de la fe en el progreso, pues precisamente el contexto social ha hecho ruinas del proyecto del pensador alemán; por otro lado, refuerza la idea benjaminiana de que “en la ruina de los grandes edificios habla la idea de su proyecto con más hondura que en otros menores aun mejor conservados” (*El origen del drama barroco alemán apud* Tiedemann 31). La modernidad que Benjamin pretendía retratar, al parecer, lleva implícita las ruinas como marcas. La verdad de lo fragmentario se descubre entonces en el vacío que deja lo que ya no está. Lo fragmentario permite

que las partes se conecten desde la dispersión y muestren aquello que se halla cifrado en el espacio en blanco de la página o en el silencio de lo que no pudo ser escrito.

A la posibilidad de revelar las verdades que ofrece lo fragmentario se suma el cuestionamiento de la creación como práctica individual. En términos de escritura, el fragmento lleva consigo la obra entera de su autor o autora, quien a su vez lleva consigo la huella de otros en una cadena interminable de ideas, frases y temas. En ese sentido, podría decirse que Benjamin propone que todo texto es glosa de otros que le anteceden: “Su pretensión de hacer una obra sólo de citas, los textos interrumpidos y reensamblados multilateralmente [...] Son tendencias que apuntan hacia la negación sistemática del ‘yo’ creador en la propia obra, así como a la necesidad de superar un arte ‘autónomo’ liquidando los valores sacrales de unicidad, autenticidad y culto sobre los que se sustentaba” (Fernández Gijón 83). La desacralización de la literatura en estos términos cuestiona las instituciones literarias que históricamente habían establecido el canon y las tradiciones a heredar. De este modo, pone Benjamin en práctica la idea de honrar a los antepasados que sigue el tiempo de los calendarios y que hace de su escritura una práctica colectiva. No se trata de un texto lineal generado desde la inspiración y el recogimiento individual, sino de un proceso complejo en el que han dejado huella muchas otras personas, cada una aportando algo distinto al entramado general que, en conjunto, pretende “dar cuenta de la historia perdida del siglo XIX” (Belforte 3).

Vale la pena hacer hincapié en el tema de la pérdida, pues este será central tanto en el proyecto benjaminiano como —ya se verá más adelante— en la obra literaria y editorial de Piglia. En ese sentido, cabe reflexionar acerca de los personajes que pueblan el *Libro de los Pasajes*. Belforte señala: “Son numerosas las figuras que se presentan en los textos como tipos alegóricos

del fenómeno de la modernidad: el trapero, el jugador, el flâneur, el coleccionista. Todos ellos muestran el desgarramiento de aquel que busca y se enfrenta a lo perdido.” (3)

Estos personajes (alegóricos, si se adopta la perspectiva de Belforte) —incluyendo a Baudelaire, a quien también Benjamin dedica una sección— han desarrollado capacidades particulares para moverse entre las ruinas, y en su quehacer se convierten en conciencia de la multitud:

El habitante de la gran urbe recibe estímulos que no puede procesar. Al no poder captar lo que él mismo experimenta, todo un ámbito de su vida le resulta ajeno. La masa es incapaz de tomar conciencia de sí misma. El poeta, en cambio, recorre la multitud recogiendo lo que a ella se le escapa. Sin embargo, no cumple una función catárquica ni redentora. La referencia del poeta al inconsciente colectivo no es reconciliadora, sino crítica: señala su condición alienada. (Cueto 105)

El investigador peruano, Vicente Cueto, señala una capacidad crítica del poeta que conviene matizar: no se trata de una crítica explícita que articula un discurso en oposición a la sociedad, sino de la identificación de rasgos, gestos y actitudes que al ser trabajadas por el poeta devuelven al lector una imagen que lo confronta con lo que él no había sido capaz de ver y lo pone en evidencia. De ahí que se trate de un procedimiento crítico. Aclarado este asunto, puede verse, en estos personajes, la misma “capacidad crítica” que debería tener el historiador de Benjamin:

[El tendero] Es un hombre encargado de recoger los restos de un día en la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, *todo*

*lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona.*<sup>41</sup> Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiados por la divinidad de la Industria, se convirtieron en objetos de utilidad o de disfrute. (Baudelaire *apud* Benjamin, *Pasajes* 357)

Este fragmento corresponde al libro *Sobre el vino y el hachís* de Baudelaire. Benjamin recupera, en el *Libro de los Pasajes*, esta cita acerca de los traperos o ropavejeros que bien podría referirse, de manera metafórica, a la labor del historiador que se plantea en *Sobre el concepto de Historia*. Así, ropavejeros, coleccionistas, poetas, jugadores, *flâneurs* e historiadores comparten, según Benjamin, la facultad de trabajar con fragmentos, de encontrar la verdad histórica que esconden y ofrecer una imagen (dialéctica) de la sociedad y su historia. Revisar la obra literaria de Piglia a la luz de la figura del poeta y la obra editorial —como se hará en un capítulo posterior— desde la idea del editor como coleccionista refuerza el lugar que tiene la historia en la búsqueda pigliana.

A continuación, se mostrará cómo Ricardo Piglia, aunque no como poeta sí como narrador, también forma parte de esos sujetos que fungen como conciencia de la multitud. En su obra, se verá en seguida, identifica las ruinas de la sociedad presente y hace con ellas un constructo que critica la alienación social y cuestiona tanto los sistemas tradicionales del canon como la historia oficial. Más adelante en esta investigación, en el capítulo “Ricardo Piglia, editor,” se trabajará también la obra editorial de Piglia como práctica crítica de la actualidad al destacar, entre las

---

<sup>41</sup> Las cursivas son de Benjamin.

formas de hacer historia desde el trabajo editorial, las semejanzas que ésta presenta con los procesos del coleccionista.

### **Análisis de las obras**

Los textos de la obra de Ricardo Piglia que se han seleccionado en este estudio para revisarlos en función de sus conexiones con la historia y con la práctica del historiador muestran un común denominador: la pérdida. Con distintos matices y desde distintas perspectivas, Ricardo Piglia aborda el tema de la pérdida y hace de ella el enigma que alimenta cada una de sus narraciones. Si bien Walter Benjamin señala que nada de lo acontecido en la historia debe darse por perdido (*Historia* III 306), lo cierto es que la historiografía tradicional ha pasado por alto esta idea, estableciendo un relato lineal de la historia que une los sucesos de triunfo en triunfo. Ricardo Piglia trabaja lo que ha sido omitido como enigmas o secretos cuyo desciframiento dan lugar a la creación de relatos —más adelante se verá que una operación semejante sucede en la Serie del Recienvenido, pues allí las voces que fueron olvidadas u omitidas encuentran un nuevo espacio para contar su(s) historia(s). Así, Piglia siembra la historia oficial con relatos que eliminan la noción de “perdido” en la historia y sostienen el lugar que les corresponde a los ausentes.

## “Nombre falso”

Esta *nouvelle* está incluida, junto con cinco relatos, en *Nombre falso* (1975).<sup>42</sup> Por cuestiones de espacio y dados los objetivos precisos de este estudio no es posible analizar todos los textos del volumen, pero vale la pena tener en cuenta lo que del libro menciona Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi*: “Colocaré una frase de Borges al frente de mi libro *Nombre falso* pero se la atribuiré a Roberto Arlt: ‘Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido.’ La frase no hace sino sintetizar lo que es para mí el ‘tema’ central de ese libro: las pérdidas” (*Diarios II*, 411). Para entender la forma en que la pérdida aparece en “Nombre falso” y el peso del epígrafe, habrá que revisar atentamente el texto.

La estructura de “Nombre falso” es compleja. El narrador (llamado Ricardo Piglia) relata la pesquisa que lleva a cabo para obtener “Luba,” un cuento inédito del escritor argentino de comienzos del siglo XX, Roberto Arlt. Por medio de Martina, un obrero que vivía en el laboratorio de Arlt, obtiene un cuaderno de notas con el siguiente contenido: de la página 1 a la 30, una serie de apuntes para una novela sobre la historia de Letiff (¿le thief?), quien mata a su esposa para poder cobrar el dinero del seguro; de la página 31 a la 40 hay notas sobre el anarquismo y un par de apuntes sobre un relato (“Luba”); las páginas de la 41 a la 77 han sido arrancadas del cuaderno y, finalmente, de la 77 a la 80 aunque escritas en sentido inverso, el registro de algunos avances y materiales para las medias que Arlt estaba tratando de desarrollar en su laboratorio como forma de

---

<sup>42</sup> “Nombre falso” se publicó por primera vez en *Nombre falso* de Editorial Siglo XXI. En esa primera publicación, el título de la *nouvelle* era “Homenaje a Arlt” y “Luba” aparecía como apéndice de este último. Esto cambió en posteriores ediciones de *Nombre falso*: el relato adoptó el nombre de “Nombre falso” y tanto “Homenaje a Arlt” como “Luba” aparecían como subtítulos. En este trabajo se optó por utilizar “Nombre falso” para referir a la *nouvelle* dado que se trata de la “versión definitiva” del texto, según lo indica la propia edición.

sustento económico y algunas reflexiones sobre literatura. Entre las páginas del cuaderno encuentra también una solicitud de patente para las medias y una carta de Kostia recibida por Arlt en donde hablan de “Luba,” el último cuento terminado de Arlt que hasta entonces permanecía inédito. El narrador inicia entonces la búsqueda de Kostia para obtener el cuento, éste se lo entrega a cambio de una suma de dinero, pero pronto se arrepiente, de modo que intenta deshacer el trato. Al no conseguirlo, publica el cuento bajo su nombre con el título de “Nombre falso: Luba.” Posteriormente, a través de Martina, el narrador encuentra las páginas 41 a 77 del cuaderno con la versión final del relato de Arlt y un libro de Leonid Andreiev que evidencia que “Luba” es en realidad una reescritura de *Las tinieblas* del escritor ruso, como ha señalado Jorge Fonet en su profuso estudio sobre “Nombre falso,” acerca del cual menciona: “texto en que se teoriza sobre el papel de la falsificación y del plagio en la literatura se convierte a su vez, en la práctica, en un plagio y una falsificación múltiple de citas y de hechos” (116).

El centro neurálgico del relato parece ser, en principio, el plagio y la falsificación a varios niveles. El supuesto relato inédito de Arlt resulta ser un plagio de *Las tinieblas* de Andreiev aunque, en realidad, no es sino una creación de Piglia, el autor, al estilo de las traducciones al lunfardo que Arlt hacía de los clásicos de la literatura (Fonet 117). El marco en el que se presenta el texto, es decir, la investigación académica, es también una falsificación. Piglia construye un contexto (la ficción de la investigación realizada por él mismo) dentro del cual puede plagiar y falsificar sin ser castigado y, al mismo tiempo, hacer un homenaje a Arlt, a sus métodos y a la tradición literaria argentina. Como elemento esencial para sostener dicha estructura, en “Nombre falso” comienza a sugerir una forma poco ortodoxa de leer la literatura argentina y sus autores: “Piglia intuye, antes de que aparezca explícitamente en otros textos, esa idea suya de que una parte

importante de la literatura argentina, desde Sarmiento hasta hoy, se ha apoyado de manera inequívoca en el plagio y la cita falsa” (Fornet 133). Será más adelante, en *Respiración artificial* cuando Piglia desarrolle su teoría acerca de la cita con que Sarmiento abre, por un lado, el *Facundo* y, por otro, toda una tradición de plagios y reescrituras:

[...] la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie. A partir de ahí podríamos ver cómo proliferan, en Sarmiento pero también en los que vienen después [, ...] esa erudición ostentosa y fraudulenta, esa enciclopedia falsificada y bilingüe. Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges. (Piglia, *Respiración* 130-131)

Como señala Fornet, esta teoría ya se encuentra en la base que sostiene el argumento de la *nouvelle* y es a partir de éste que Ricardo Piglia reflexiona sobre el plagio y la falsificación a medida lo desarrolla, desde la voz de sus personajes. Así sucede cuando Kostia exhorta a Piglia-narrador:

Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire —dijo—, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges,

con *Pierre Menard*: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. (Piglia, “Nombre falso” 119)

Ahí donde aparece la copia, la falsificación, lo que hay es un reencuentro —si se considera la idea que sostiene el epígrafe del libro: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido.” El mismo Piglia sugiere con esa falsificación, en la que adjudica a Arlt una cita de Borges,<sup>43</sup> que este último en realidad sólo recuperó lo que era de Arlt: “¿[n]o existe en las voces a que prestamos oído un eco de las ahora enmudecidas?” (*Historia* II 306), diría Benjamin.

Esa forma de entender el plagio y la pérdida, es decir, la resignificación de dichos conceptos al punto en que el plagio resulta una recuperación de lo que se ha tenido y lo perdido como lo que nunca se tuvo, acercan a Piglia a la noción de historia de Benjamin cuando este último señalaba que “nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (*Historia* 306). Si existe el plagio es porque se conocían las palabras que habían sido escritas o pronunciadas anteriormente, de modo que de lo que se trata el plagio es de una recuperación; las palabras necesariamente existían en la mente del escritor que acude a ellas nuevamente, que se reencuentra con ellas y las vuelca sobre el papel con un nuevo sentido, en un nuevo contexto. Así lo muestran, por ejemplo, las confusiones que aparecen al tratar de reproducir los supuestos escritos de Arlt.<sup>44</sup> En ellas, lo

---

<sup>43</sup> La cita de Borges pertenece a “Nueva refutación del tiempo” y se encuentra en el siguiente contexto: “no puedo lamentar la perdición de un amor o de una amistad sin meditar que sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido” (269).

<sup>44</sup> En unas notas de los documentos de “Nombre falso” se indica respectivamente: “Hay una palabra tachada (quizá ‘descubrir’ o ‘describir’); otra, agregada encima, es ilegible” y “El manuscrito es de lectura difícil. También podría leerse ‘cínicamente’ [por científicamente]” (Piglia, “Nombre falso” 125-126). Son

que se pone en juego es la actualización del original en un nuevo contexto, o bien, el resultado de las palabras al pasar por este nuevo enunciador que las interpreta con un sentido distinto.

En términos de la historia, podría decirse que eso que se ha llamado plagio no es sino la recuperación de las voces que han quedado resonando en quienes escriben ahora. Esta idea se irá reforzando a lo largo de la narración junto con otra que establece un verdadero crimen: el que se presenta a raíz de una carencia, de lo que realmente nunca se tuvo, que generalmente consiste en dinero.

El homenaje que lleva a cabo Piglia no es un homenaje tradicional, en el sentido en el que se introduce “Luba,” al principio del texto, como resultado del encargo de una edición en honor a Arlt. El homenaje que rinde esta *nouvelle* a la obra de Arlt no consiste en recuperar sus trabajos y presentar inéditos —si bien Piglia-narrador cumple, en cierto modo, con esa expectativa—, sino en mostrar, a través de la escritura, cómo el plagio puede ser y ha sido un núcleo fértil que ha resultado en pingües creaciones a lo largo de la tradición literaria argentina. “Luba” da cuenta de cómo Arlt era capaz de reescribir/traducir la tradición rusa en el entorno urbano rioplatense de principios de siglo, pero al construir una historia al estilo de Arlt, es decir, los múltiples documentos, los engaños, las dudas, las citas erráticas —en ocasiones las referencias son verdaderas, en ocasiones falsas—, Piglia establece también las líneas (tan insólitas en aquellos años para algunos) que conectan la obra de Arlt y la de Borges y lo identifica como escritor vigente: “Sus relatos captan el núcleo paranoico del mundo moderno: el impacto de las ficciones públicas,

---

numerosas las ocasiones en que el texto presenta dificultades para reproducir el original “tal cual” tanto en los apuntes del cuaderno como en el cotejo entre “Luba” mecanografiado y el manuscrito.

la manipulación de la creencia, la invención de los hechos la fragmentación del sentido, la lógica del complot. Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores” (Piglia, *Formas breves* 38-39).

Puede decirse entonces que, con “Nombre falso,” Piglia abona al detenimiento del avance irreflexivo del progreso del que hablaba Walter Benjamin. Al recuperar la figura de Arlt como escritor contemporáneo, como elemento vivo de una tradición literaria prolífica, Piglia ralentiza la carrera hacia adelante del mercado y “hace saltar una época.” Piglia cumple con el principio constructivo que exige Benjamin a la historiografía materialista no sólo en tanto detención, sino también en tanto otorga sentido al tiempo transcurrido. La falsificación que lleva a cabo Piglia carga de significado esa “nueva versión” de Arlt, con lo que da pie no sólo a revisar los escritos de dicho autor desde otro ángulo, sino también la literatura actual.

Ahora bien, aunque en “Nombre falso” el plagio y la falsificación aparecen como formas creativas de perpetuar la tradición literaria más cercanas al reencuentro, no por ello dichos procedimientos están exentos de los embates que plantea la sociedad contemporánea. El factor económico, como se muestra repetidas veces en el texto, tiene la capacidad de enturbiar las relaciones y pervertir los intereses, generando una intención que, esta sí, conlleva un crimen.

Al principio del cuaderno de notas que recibe Piglia-narrador se encuentran los apuntes para una novela de la que no se tiene noticia posterior, es decir, esa novela queda en proyecto. En la carta que Arlt envía a Kostia y que Piglia reproduce, se lee: “La novela está atrancada no porque no me funcione (estoy pensando en eso todo el día) sino que no tengo tiempo de escribir una historia así. Cuando las medias estén en la calle y se vendan y empiece a entrar plata ahí van a ver quién es Arlt” (Piglia, “Nombre falso” 112-3).

La situación económica de Arlt es difícil: no tiene tiempo de escribir porque no tiene dinero para vivir y, por lo tanto, debe dedicar su tiempo a actividades redituables, como las medias, o bien, los textos por encargo. A continuación, en la misma carta, Arlt explica: “Este cuento [“Luba”] lo escribí medio obligado porque me lo pidieron en *El Hogar* (me pagan \$1 la página. Más que a Gálvez) y le saqué \$25 de anticipo” (Piglia, “Nombre falso” 113).

Arlt acepta un texto por encargo para obtener el pago, pero parece incapaz de escribir algo sabiendo que el fin último es el dinero: “¿Sabés lo que es esto de crear por encargo y a tanto la línea? No creo que vos ni nadie en este país sepa lo que es este suplicio infernal” (Piglia, “Nombre falso” 113). Así es que recurre al plagio, que en esta ocasión sí constituye un crimen pues está cargado de otro sentido: Arlt acude al plagio para obtener dinero, con lo que hace del texto, mercancía. Es esta razón, la de saber que está cometiendo un crimen, probablemente, la que lo lleva a arrancar las páginas de su cuaderno y no publicar el relato.

Piglia añade, a su apología del plagio y la falsificación, una salvedad: en un contexto marcado por la precariedad y la carencia económica, el plagio suele ser usado como recurso de producción acelerada, en cuyo caso constituye un crimen, pues transforma el texto en mercancía.

El caso de Kostia, el amigo que tiene una versión preliminar del cuento, es semejante. Vive de lo que la gente le invita en el bar por hablar de Arlt y cuando Piglia le plantea la posibilidad de ganar una suma de dinero considerable, este no puede sino aceptar el trato y entregarle el cuento. Al poco tiempo, sin embargo, Kostia se da cuenta de la traición que ha llevado a cabo al entregar ese cuento que Arlt no había querido publicar, de modo que se expone a sí mismo publicándolo con su propio nombre, aunque bajo un título que hace patente el plagio: “Nombre falso: Luba.” Por último, Piglia-narrador, el último de la cadena de falsificaciones y el único que no se

arrepiente, también “fue encargado” de preparar una edición homenaje, de lo cual se desprende que obtendrá un pago por la actividad que le ha sido solicitada. Éste —a diferencia de Arlt que decide no publicar el texto que plagia a Andreiev o de Kostia que se sacrifica por Arlt al publicar un cuento plagiado para rectificar la traición que había cometido— publica “Luba” como inédito de Arlt sin aclarar que se trata de una falsificación. El dinero, parece decir Piglia-autor, corrompe las prácticas creativas que acuden al plagio como medio para obtener dinero y no ya como un reencuentro cargado de sentido.

Cabe mencionar que en ningún momento se rompe la ilusión de que “Nombre falso” realmente presente un inédito de Arlt, por el contrario: Piglia-narrador se entrelaza a Piglia-autor para sostener la falsificación, aunque sin suficientes explicaciones, manifestando que se vio obligado a incluir el informe del inédito de Arlt en su libro de relatos y a estructurarlo por ello bajo las características de dicho género (Piglia, “Nombre falso” 121). De este modo, ficción y falsificación quedan una vez más estrechamente vinculadas, pues la falsificación que Piglia pretende perpetuar es lo que construye la ficción que se ha leído. El homenaje de Piglia a Arlt expone así las dos caras de una misma tradición narrativa, de manera semejante al modo en que los pasajes de Walter Benjamin mostraban calle y casa de la sociedad parisina del siglo XIX.

En resumen, puede decirse que, a partir de un homenaje que busca, por un lado, mantener el engaño que lo presenta como reporte de un texto inédito y, por otro, liberarse del elemento mercantil que parece suscitarlo (el texto inédito con valor de cambio), Piglia retrata y reproduce el comportamiento de la narrativa argentina y el modo en que ésta se encubre y se sostiene en la sociedad contemporánea. Esta ambigüedad asemeja el texto de Piglia al proyecto de los pasajes de Benjamin, pues se trata en ambos casos de mostrar, desde lo concreto —en el caso de Piglia, todos

los documentos que genera y en el de Benjamin los pasajes mismos—, la teoría que sostiene cada proyecto: exhibir el funcionamiento de la tradición literaria argentina en uno, la alienación de la modernidad parisina por otro.

La idea que subyace a lo largo de todo el texto es que tanto el plagio como las falsificaciones son y han sido núcleos fértiles de la literatura argentina desde mucho tiempo atrás —salvo, como se ha dicho, cuando su uso no responde a un ímpetu creativo o reflexivo, sino como medio para obtener dinero—. El plagio, defiende Piglia, ha dado lugar a la resignificación de los textos de la tradición, lo cual nutre las posibilidades creativas del presente. Para mostrarlo, Piglia toma el caso de Arlt —señalado en Argentina porque se copiaba de la narrativa rusa— y reproduce los métodos arltianos para construir un texto innovador que reflexiona alrededor del plagio y la falsificación. Piglia recupera a Arlt, lo presenta como contemporáneo y, por si fuera poco, lo vincula con Borges —eje del canon de la literatura argentina—, presentándolo como afín a ciertas preocupaciones y búsquedas literarias comunes. Al falsificar un texto de Arlt, resignifica su escritura y lo trae al presente. De este modo actualiza la figura de Arlt y al hacerlo, cumple con el principio constructivo que Walter Benjamin impone al historiador, es decir, se detiene en una época, en una figura en la que ve “una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (*Historia* XVII 316-7). Piglia resignifica el pasado y da nuevas líneas para explicar el presente, procedimiento que también podrá observarse al estudiar la Serie del Recienvenido, donde Piglia recupera voces de autores ignorados por el canon oficial y los vincula, a través del prólogo, a la tradición narrativa argentina y universal y a las discusiones literarias actuales.

En “Nombre falso” entonces puede observarse una preocupación por la revisión de la historia (literaria) por parte de Ricardo Piglia que concuerda con las propuestas que Walter Benjamin

planteó para el historiador materialista. Además de los elementos puntuales señalados anteriormente, vale la pena subrayar que, para contar la historia que quieren escribir, ambos acuden a una posición opuesta a la tendencia imperante, lo cual implica métodos revolucionarios y *sui generis*.

En este primer texto estudiado la relevancia de la historia no es aún tan explícita. Aunque son innegables las implicaciones históricas que abre la discusión sobre la tradición que se generan a partir de la reflexión alrededor del plagio, el lugar de la historia queda sujeto a dichos debates. Sin embargo, en seguida se verá cómo lo que en “Nombre falso” aparecía como idea suelta o sugerencia, en *Respiración artificial* adquiere forma y profundidad y hace de la historia el eje estructural de la novela.

### ***Respiración artificial***

Esta novela, escrita y publicada todavía en dictadura, se configura en torno a la desaparición, no explicitada, del profesor Marcelo Maggi.<sup>45</sup> La primera parte de la novela comienza cuando su sobrino, Emilio Renzi comienza a relatar el inicio de la correspondencia con él en 1976. A lo largo de la narración y de la reproducción de cartas intercambiadas, el lector comprende que Maggi trataba de escribir la historia de Enrique Ossorio —miembro del gobierno de Rosas, detractor y exiliado— a partir de los documentos que recupera a través del nieto, Luciano Ossorio, el Senador.

---

<sup>45</sup> En seguida se verá cómo se comprueba esta propuesta desde el texto y las proposiciones de Idelber Avelar, pero es pertinente mencionar que Piglia mismo escribe al respecto desde la voz de Renzi: “Maggi, historiador amateur, da clases en el secundario (es abogado). Si encuentro un personaje sobre el que debe escribir, no habrá dificultad. Tengo, por otro lado, la idea central: la desaparición, nunca dicha” (Piglia, *Diarios III*, 59-60).

La segunda parte de la novela relata el viaje de Renzi a Concordia, Entre Ríos, donde su tío lo citó en la última carta que recibió de él. Al llegar, descubre que su tío no está; en cambio, se encuentra con Tardewski, un polaco exiliado de la Segunda Guerra y amigo de Maggi con quien conversa toda la noche a la espera de su tío. Tardewski es quien ha quedado al resguardo de los papeles de Maggi con instrucciones de entregárselos a Renzi en caso de que él no llegue; Maggi no llega. La novela acaba luego de una larga conversación que termina en la madrugada del día siguiente, cuando Tardewski le entrega a Renzi una serie de carpetas con documentos de su tío.

Siguiendo la precisa lectura que hace Idelber Avelar de la novela —y a la que se acudiría también al revisar *La ciudad ausente*— se puede decir que la primera parte anticipa el conflicto de la segunda, la cual gira en torno a cómo narrar los hechos reales, la búsqueda de Maggi y la historia argentina. A lo largo de la primera parte se va gestando el secreto que se narra —desde la elipsis y la omisión— en la segunda parte de la novela: la desaparición de Maggi. Es decir que “cada una de las historias son inenarrable [*sic*] sin la otra: cada una de ellas enmarca el límite de lo que la otra puede narrar” (Avelar 420). Siguiendo esa misma lógica, podría decirse también que la exposición de cartas, documentos y anécdotas que se plantea en la primera parte constituye el material que dará sustento, en la segunda parte, a un montaje literario-filosófico, una edición precisa de episodios e ideas que, a pesar de múltiples omisiones e intervenciones, dará cuenta de la historia y destino de Maggi.

Esta dinámica hace de *Respiración artificial* la novela más cercana a la práctica del historiador materialista que plantea Benjamin de entre las obras aquí trabajadas, aunque quizá de la totalidad de las novelas de Piglia. En primer lugar, porque las cartas que Renzi recupera constituyen el *material* en el que se esconde una verdad histórica —la de Maggi, pero también la

de los Ossorio y quizá se pueda ir todavía más atrás en el tiempo—. En segundo lugar, las conversaciones que sostienen Renzi y Tardewski, aunque aparentemente lejanas a las razones que los llevaron a reunirse, constituyen un meticuloso montaje o edición de ruinas que, en su ordenamiento adecuado, sugieren la respuesta al enigma que motiva la narración. En tercer lugar, no se debe dejar de lado el hecho de que Piglia escribió esta novela en medio de las mismas circunstancias sociales que enfrentan los personajes principales de *Respiración artificial*, de modo que la recuperación de la voz de Maggi a través de la exposición de las cartas y la construcción del montaje en el que se insinúa su situación y final es también hacer relampaguear un recuerdo “en el instante de un peligro” (Benjamin, *Historia* VI 307). Por último, al conjugar lo anterior con la propuesta de Avelar, puede deducirse que las dos partes de la novela funcionan como inhalación y exhalación de ese personaje desaparecido que la narración mantiene vivo a pesar de la fuerza con que empuja la tempestad del progreso, que entonces dictaba secuestros, desapariciones, asesinatos y torturas.

Se encuentran así reunidas, en *Respiración artificial*, las tres principales líneas de la historia benjaminiana que orientan esta investigación: la responsabilidad de honrar a los antepasados, la verdad como destello inesperado y la crítica al progreso. Además, la vinculación directa entre la labor del historiador y el trabajo editorial queda exhibido en la selección y ordenación de materiales que permiten a Renzi (y al lector) reconstruir la historia de Maggi. Por ello, revisar cuidadosamente las coincidencias entre esta novela y las tesis de Walter Benjamin reforzará la propuesta de que la Serie del Recienvenido constituye una vía alterna a la narrativa a partir de la cual Piglia buscó contar la historia.

Desde el principio, la preocupación por la historia se hace evidente: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta” (Piglia, *Respiración* 13). Así da inicio la novela, que llama la atención del lector hacia un año crucial de la historia argentina: cuando comenzó la última dictadura militar. El guiño no es menor si se toma en cuenta que la novela es publicada aún durante la dictadura, de modo que la censura y la persecución son aún elementos que tanto el lector como el censor (en la vida real) tendrán presentes.

En la primera carta que Maggi envía a su sobrino, le pide enfáticamente “la máxima discreción respecto a mi situación actual” (Piglia, *Respiración* 18) y a continuación se describe a sí mismo de la siguiente manera:

Soy un ex abogado que enseña historia argentina a jóvenes incrédulos, hijos de comerciantes y chacareros de la localidad. Este trabajo es saludable: no hay como estar en contacto con la juventud para aprender a envejecer. Hay que evitar la introspección, les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado la mirada histórica. Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado. (18)

Además, es —dice en seguida— un “[r]adical sabattinista,” hombre este (Sabattini) cuya mayor preocupación era “¿cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, *Respiración* 19). Maggi es pues, un hombre en una situación complicada que ha optado por refugiarse en la historia para sobrevivir, lo cual queda confirmado en un comentario posterior: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (Piglia, *Respiración* 19). Su entusiasmo

frente a Sabattini y la historia da cuenta de lo que será también su principal preocupación en relación con los papeles de Enrique Ossorio.

Maggi, “historiador amateur,” —es decir, amante de la historia— trabaja con el archivo de Ossorio —una serie de documentos que exigen una lectura atenta y una edición meticulosa— y así comprende la importancia de la labor que le ha sido otorgada. Es a partir de ese trabajo de lectura y edición que se despierta en Maggi la esperanza de que dichos documentos revelen una verdad histórica capaz de redimir a sus antepasados: “El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, *Historia* VI 307).<sup>46</sup> Maggi entiende que ha adquirido el compromiso ineludible de transmitir esa historia a cualquier costo, por eso dice: “Lo cierto es que trabajo en esos papeles desde hace años y a veces pienso que don Luciano no se muere porque está esperando que yo termine y no quiere sentirse decepcionado” (Piglia, *Respiración* 23). La transmisión de la responsabilidad con la historia que tiene el linaje de Ossorio —linaje de sangre o elegido por afecto— es establecida en varios momentos. Este recurso permitirá no sólo comprender cuán atrás en el tiempo comenzó la indagación y la necesidad de descubrir la verdad, sino también cuán lejos llegará, pues toda esta exposición de la herencia del compromiso tiene por fin también la transmisión del compromiso a Renzi, quien será el nuevo responsable:

---

<sup>46</sup> Valga anotar la semejanza entre las ideas expuestas por Benjamin en esta tesis y el poema “Las tumbas de nuestros muertos” de Yannis Ritsos con el que abre *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, uno de los libros de la Serie del Recienvenido.

Yo lo quiero a ese hombre [a Luciano], me escribía Maggi, y si te confundió conmigo es porque yo tenía tu edad cuando empecé a frecuentarlo. [...] Fue el viejo, por otro lado, el que empezó a hablarme de Enrique Ossorio, que era su abuelo, y me dejó ver el cofre con el archivo de la familia. La lectura de esos papeles y el romance con la hija [Esperancita] vinieron juntos. (Piglia, *Respiración* 22)

El paralelismo que establece Maggi entre él y Renzi compromete a este último no sólo por la relación familiar que existe entre tío y sobrino, sino también por una equivalencia temporal, por establecer un vínculo del que difícilmente Renzi podría escapar sin decepcionar las expectativas de su tío o poner en jaque la confianza que este ha depositado en él.

En esa línea de responsables cabe señalar las razones por las cuales Luciano no es quien queda a cargo del trabajo con los documentos. Ese hombre, nieto de Enrique Ossorio y, por tanto, supuesto heredero del compromiso con la historia familiar a la historia de Enrique Ossorio, se encuentra demasiado cerca de los sucesos como para ser capaz de concebir esa idea (o imagen, si se quiere reemplazar la palabra de Piglia por la de Benjamin) que lo obsesiona:

[...] intento concebirla y cuando me acerco, sé de qué se trata: es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia y el que la escuche, ése, el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en un cristal traslúcido. Por otro lado hay algo que he comprendido: *eso*, digamos: la línea de continuidad, la razón que explica este desorden que tiene más de cien años [...] ese sentido, podrá formularse en un *sola* frase [...] que, expresada, abriría para todos la verdad de este país. (Piglia, *Respiración* 46)

El Senador Luciano es un hombre que, a causa de un atentado que se sugiere vinculado a la historia familiar, queda atado a una silla de ruedas. “Estoy paralítico, igual que este país, decía. Yo soy la

Argentina, carajo, decía el viejo cuando deliraba con la morfina que le daban para aliviarle el dolor” (Piglia, *Respiración* 21). Luciano —como la Argentina— es sobre quien ha caído el efecto de la violencia que se ha ejercido contra Enrique Ossorio al omitir su verdad, al malversarla, al deformarla de modo que el Senador no puede tomar distancia de los eventos pues está atravesado por ellos: “‘Entonces mi padre murió en un duelo. Por defender la memoria de su padre, agraviada por un escriba. Los lazos de sangre son lazos de sangre. Sobre todo lazos. De sangre. La familia es una institución sanguinolenta; una amputación siempre abyecta del espíritu. Marcelo, por ejemplo’ dijo el Senador, ‘Marcelo, por ejemplo, es mi hijo’” (Piglia, *Respiración* 50). Así, Luciano establece una línea familiar afectiva con Marcelo que permite la indagación de los documentos. Don Luciano encuentra en Maggi el “observador distanciado”<sup>47</sup> (Benjamin, *Historia* VII 309) que requería para terminar con la línea de perpetuación de violencia que generó los documentos de Ossorio aunque, al ir en contra de esa marcha lineal tan propia del progreso y de la lógica de causa y efecto, inevitablemente Maggi será sujeto a una nueva violencia, la de aquel que siente amenazado “tanto al patrimonio de la tradición como a sus propios receptores” es decir, la posibilidad de “convertirse en instrumento de la clase dominante” (Benjamin, *Historia* VI 308).

Maggi, al presentir su fin, reconoce la necesidad de transmitir a otro la labor. Escribe Renzi: “nunca me dijo explícitamente: Quiero hacerte conocer esta historia, quiero hacerte saber qué

---

<sup>47</sup> Benjamin señala: “No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro. Por eso el materialista histórico se distancia de ella en la medida en que es posible hacerlo. Y considera como su tarea cepillar la historia a contrapelo” (*Historia* 309). Esta que ha sido una declaración bastante polémica de Benjamin no hace sino poner en evidencia que en todo residuo de las luchas del pasado queda inscrita la violencia de la lucha que lo generó y que la transmisión de estos residuos, llamados “bienes culturales,” es la perpetuación de esa misma violencia o barbarie.

sentido tiene para mí y lo que pienso hacer con ella. Nunca me lo dijo de un modo directo pero me lo hizo saber, como si en un sentido ya me hubiera nombrado su heredero, como si previera lo que iba a pasar o lo temiera” (Piglia, *Respiración* 27). Marcelo Maggi se sabe en peligro y, como buen amante de la historia, no puede morir sin saber que habrá alguien que continuará su trabajo. De ahí que, en la segunda parte, Tardewski explique que Maggi era un “hombre moral” pues sabía “que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad. Y él supo hasta el fin vivir de acuerdo con sus principios” (Piglia, *Respiración* 216). Al heredarle el compromiso a Renzi, al prepararlo para ello con toda la serie de cartas que intercambian, Maggi se asegura de que el trabajo de contar la verdad de la familia (y por tanto de Argentina), no termina con él, sino que continúa, se mantiene “vivo”.

Así queda establecida, en esta primera parte de *Respiración artificial*, la responsabilidad histórica, el compromiso de honrar a los antepasados a través de la “lucha por el pasado oprimido” (Benjamin, *Historia* XVII 317) y se plantea, como se verá a continuación, la forma en que ha de llevarse a cabo esa lucha, la cual corresponde a la crítica al progreso que sugiere Walter Benjamin.

Al decir de la responsabilidad que Maggi reconocía en su trabajo con los documentos se mencionó un momento en que Marcelo Maggi explica que posiblemente don Luciano no muere porque no quiere decepcionarse de él y que está esperando que termine su trabajo. En seguida de esa declaración se lee: “Claro que para todos el viejo está loco, pero también para todos estaba loco Enrique Ossorio e incluso yo mismo, sin ir más lejos” (Piglia, *Respiración* 23). Ese juicio generalizado que descalifica a Ossorio y a quienes han buscado contar su historia —porque llamar loco a alguien en nuestra sociedad es una forma de descalificar su palabra— coincide con lo que Benjamin señala cuando dice que “el enemigo no ha cesado de vencer” (*Historia* VI 307). Lo que

se considera locura, en el caso de estos hombres radica en mostrar el “reverso de la historia” (Piglia, *Respiración* 30), pero también la historia en reversa: “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, *Historia* VII 309) y por tanto, como se dijo previamente, atentar contra el “patrimonio de la tradición [y] sus receptores” (*Historia* VI 308).

Maggi busca, por un lado, contar una historia distinta a la que ha sido contada por los próceres de la nación, por quienes consideraron a Ossorio un traidor de la patria y, por otro, invertir el orden cronológico de la narración para que sea el estado último de las cosas el que de cuenta del pasado y no al revés, para detener la línea de violencia que la transmisión de bienes culturales inevitablemente perpetúa. Señala Maggi en una carta:

Es preciso, sobre todo, reproducir la evolución que define la existencia de Ossorio, ese sentido tan difícil de captar. Opuesto en apariencia al movimiento histórico. [...] Estoy seguro, por lo demás, que el único modo de captar ese orden que define su destino es alterar la cronología: ir desde el delirio final hasta el momento en que Ossorio participa, con el resto de la generación romántica, en la fundación de los principios y de las razones de eso que llamamos la cultura nacional. (Piglia, *Respiración* 30-31)

Se concentran en estas líneas citadas, algunas de las más destacadas propuestas de Benjamin. Se trata de la posibilidad del historiador —se podría decir a estas alturas que lo mismo vale para el narrador y se verá después que también para el editor— de identificar un objeto histórico como mónada y a partir de él, hacer saltar una época: “El resultado de su procedimiento [del historiador] consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia” (Benjamin, *Historia* XVII 317). La dificultad

de presentar la vida de Ossorio consiste precisamente en que en esa narración habrá de verse reflejado el decurso de la historia argentina.

Maggi, y en general la novela, aboga por un relato de la historia no lineal ni cronológico, que rompa con la pretensión de que lo pasado está perdido y que dé cuenta de las imperfecciones y ambigüedades que toda historia encierra. En ese sentido, coincide con Benjamin nuevamente en que:

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como propiamente ha sido.” Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le toca retener una imagen del pasado como la que imprevistamente se presenta al sujeto histórico en el instante mismo del peligro. Y éste amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus propios receptores. Para una y otros él es uno y el mismo: a saber, convertirse en instrumento de la clase dominante. Así, en cada época es preciso intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla. (Benjamin, *Historia* VI 307-8)

Benjamin acude a esas imágenes, llamadas por él también imágenes dialécticas, como formas para articular un discurso no lineal de la historia.<sup>48</sup> La forma de narrar la historia que propone Benjamin escapa a la idea de contar un cuento y sugiere, en cambio, que el historiador sea capaz de identificar y retener las imágenes súbitas del pasado que ofrezcan la verdad histórica que en ellas se esconde. Para narrar la historia, entonces, el historiador que propone Benjamin acude a momentos clave,

---

<sup>48</sup> El concepto de “imágenes dialécticas” nunca fue esclarecido explícitamente por el autor, pero alude a él en varias ocasiones desde diversos puntos. Las imágenes dialécticas podrían entenderse como una estrategia discursiva cercana a la alegoría que permite la comprensión sin explicaciones, que hace aparecer no un argumento sino una “imagen” que encierra —en tanto se acerca a lo material—, un atisbo de verdad.

desplantes, escenas, “acontecimientos,” que sean mónadas de una época y “deja de permitir que una mera sucesión de datos corra por los dedos al igual que un rosario. Con ello, capta la constelación en que se adentró su propia época junto a una anterior que se halla determinada totalmente. Funda así un concepto de presente como el ‘tiempo-ahora’” (Benjamin, *Historia* 318).<sup>49</sup> Esa misma selección de momentos clave, de imágenes dialécticas, es precisamente lo que lleva a cabo Tardewski en la segunda sección y es esa, también, la labor de un editor ante infinidad de textos y autores. Cabe plantear una pregunta que se responderá en capítulos posteriores: ¿No es entonces precisamente la constelación de una época lo que Piglia organiza en la edición de la Serie del Recienvenido?

La primera parte de la novela, por lo tanto, establece la relación con el pasado y la necesidad de revisarlo. Se plantea, a través de Marcelo Maggi, la responsabilidad de honrar a los antepasados, el compromiso con la historia (familiar) y el método que se sugiere para llevarlo a cabo, el cual consiste en invertir el orden cronológico de los acontecimientos, ir en contra de la marcha que sigue la idea tradicional de progreso. Sin embargo, también se conoce en esta sección que existe un censor, Arocena, que interviene la correspondencia. Este censor se encuentra en el presente, pero es un presente confuso. Arocena busca, de manera obsesiva, descifrar mensajes escondidos con métodos ridículos, en los que trata de encontrar señales en el más mínimo gesto o coincidencia. El censor no sólo revisa la correspondencia de Maggi, Renzi y Luciano Ossorio, algunas cartas nada tienen que ver con la vida de los personajes de la novela, pero su presencia —cartas desde el

---

<sup>49</sup> Acerca del tiempo-ahora, dice Benjamin: “el tiempo-ahora, que en cuanto modelo del mesiánico resume toda la historia de la humanidad en una gigantesca abreviatura, viene a coincidir exactamente con la figura que la historia de la humanidad compone en el universo en su conjunto” (*Historia* XVIII 317).

exilio en la que se omite la situación política, cartas de la familia a un joven exiliado— pone en alerta al lector: “las cartas que tiene sobre la mesa son el nudo central de la novela y la marca más fuerte del contexto en el que la escribo. Un libro escrito al mismo tiempo que la historia que lo ha motivado” (Piglia, *Diarios III*, 68). Si se atiende a dicho comentario, se verá que el siniestro sujeto y las cartas que lee establecen en la narración la marca de un enigma, un secreto que ha de ser descifrado o, por ponerlo en términos de Benjamin, una verdad secreta que se esconde en los documentos. Esta verdad, a juzgar por los ridículos resultados que Arocena obtiene, no será descubierta a través de la interpretación, de la búsqueda obsesiva de señales o del establecimiento de relaciones de semejanza numérica entre los signos; la verdad sólo será descubierta si uno acepta perderse en los documentos, como sugiere Benjamin y al parecer Piglia, pues a eso conduce al lector en la segunda parte.

Aunque las principales líneas de conexión entre las propuestas sobre la historia de Walter Benjamin y *Respiración artificial* quedan establecidas en la primera parte de la novela, en la segunda se muestra cómo la dispersión y los episodios destacados de una vida pueden dar cuenta de una verdad mayor a la que aparentemente encierran. Esta segunda parte se centra en reflexiones literarias y filosóficas, por lo que, en principio, resulta aparentemente distante de las discusiones que se plantearon en la primera parte. Sin embargo, gradualmente se verá que, como señala Avelar, lo que está en juego es precisamente la narración del secreto de la primera parte. Es en esta sección donde se muestra que el lugar que ocupan las cosas en la constelación general es relevante y que la función que un episodio pueda tener es modificada por los episodios próximos a éste. En otras palabras, la segunda parte es la puesta en práctica del trabajo de edición, del trabajo con despojos o ruinas que resulta en un nuevo sentido para lo que parecía no tenerlo.

En esta sección Renzi llega a Entre Ríos para encontrarse con su tío. Una vez en Concordia descubre que él no está, y se reúne con Tardewski, quien —según le ha contado su tío en las cartas— es un as del ajedrez y tiene la ilusión de “escribir un libro enteramente hecho de citas” (Piglia, *Respiración* 18). La narración a partir de entonces gira, primero, alrededor de la escritura, y después, de la filosofía; Tardewski narra las reflexiones de Renzi en el bar y luego Renzi relata el recuento que hace Tardewski de su propia vida. La verdad acerca del fin de Marcelo Maggi se intuye como un relámpago y de manera inesperada —por usar expresiones de Benjamin— hacia las últimas páginas de la novela.

El primer tema literario que se trata gira entorno a las ideas sobre la literatura argentina que se encontraban esbozadas en “Nombre falso”. Al abordar el tema de los plagios en la tradición narrativa argentina desde Sarmiento hasta aquella época, lo que está haciendo Renzi, como se planteó en el estudio de “Nombre falso,” es reconocer que la labor del escritor “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar nuestro futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (Borges, “Kafka y sus precursores” 166). Y si no importa, se debe a que en la escritura de uno están cifrados, de un modo u otro, una larguísima cadena de antecesores a los que este último glosa y edita.

En seguida, Renzi abunda en la narrativa de Arlt: “[e]l estilo de Arlt, dijo Renzi, es lo reprimido de la literatura argentina [...]” decir que escribía mal “[e]s una de las pocas coincidencias unánimes que puede ofrecer la literatura argentina” (Piglia, *Respiración* 134). Renzi señala que Arlt —en oposición a la necesidad de las clases dominantes de “preservar y defender la pureza de la lengua nacional” (Piglia, *Respiración* 135)— trabaja con la lengua y todas las mixturas que se incorporan durante la inmigración europea de principios del siglo XX. Esta forma

de escribir mal, junto con su evasión del bilingüismo y apego a las traducciones literarias, constituyen el estilo de Arlt “[y] la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra” (Piglia, *Respiración* 138). Así, la figura de Arlt que presenta Renzi coincide con los traperos, los jugadores o los poetas de Benjamin, pues trabaja con los despojos de la sociedad y le devuelve a ésta una obra que la confronta con su realidad.

Más adelante, se establece una discusión a partir de la comparación entre la obra de Kafka y la de Joyce. Con esta disputa, se instituye el modelo de narración que responde a las circunstancias de un país como Argentina. Sugiere Avelar:

[...] no es simplemente elegir entre dos vertientes de la novela moderna [...], sino también enmarcar el espacio dentro del cual el mismo discurso de *Respiración artificial* se vuelve enunciable. *Narrar la Argentina de 1980 es equilibrarse descalzo sobre un alambre de púas*. Kafka y Roberto Arlt son la contrapartida esencial, fundamental, de la pregunta de Renzi: ¿cómo narrar los hechos reales? (422)

Esto se comprueba poniendo atención al diálogo entre Renzi y Tardewski antes de llegar al hotel de Maggi: “En el fondo, dijo después, Joyce se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales? ¿Los hechos qué? le digo [dice Tardewski]. Los hechos reales, me dice Renzi. Ah, le digo, había entendido los hechos morales” (Piglia, *Respiración* 147). La equivocación de Tardewski no es un tropiezo inocente. En ese desliz se juega el lugar de Joyce en la novela: mientras él se plantea cómo escribir los hechos reales dentro del entorno de lo moralmente concebible, Kafka se pregunta cómo hablar de lo indecible. “Ésa es la pregunta que la obra de Kafka trata; [sic] una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar” (Piglia, *Respiración* 214). Y la Argentina de

aquellos años, en la que tiene lugar la desaparición de Maggi y desde la cual escribe Piglia, está sumida en un horror inenarrable.

Para poder llegar a esa conclusión, así como para comprender lo que ha sucedido con Maggi, habría que prestar atención al largo recorrido que hace Tardewski por la razón occidental y a sus otras digresiones filosóficas, pues sólo a partir de los vínculos que éstas establecen con los debates literarios expuestos por Renzi es que se hace posible intuir la verdad del profesor.

El primer momento clave proviene de la reflexión de Tardewski sobre el fracaso. Al revisar la “evolución” que sigue la filosofía hasta la escritura de *Mi lucha*, Tardewski concluye que la filosofía que ha estudiado en Cambridge no puede sino apuntar hacia el extremo que la llevó Hitler, por lo cual decide renunciar a ella: “Prefiero, dijo, ser un fracasado a ser un cómplice” (Piglia, *Respiración* 195). El recuento que hace el filósofo amateur —otra vez aparece el adjetivo para definir a quien practica la disciplina desde un compromiso personal más allá de las imposiciones “profesionales”— coincide así con la idea de progreso que plantea Benjamin a lo largo de sus tesis sobre la historia y cuya referencia más recurrente es la imagen del *Angelus Novus*: esa tempestad que empuja la historia de la humanidad y que no reconoce que en ese avance se fragua “el retroceso de la sociedad” (*Historia* XI 312). La firme convicción de Tardewski acerca del fracaso y los fracasados coincide con la posición de Benjamin frente al progreso. El fracasado es aquel que se opone al éxito, y éste —desde la forma en que el pensamiento occidental profesa la fe en el progreso— ha quedado asociado a la idea de progreso. Esto establece que aquel que anda a contracorriente del flujo del progreso es, para el pensamiento contemporáneo, un fracasado, por no decir una amenaza.

Otro momento crucial para comprender lo que ha sucedido con Maggi sucede cuando Tardewski se empeña en demostrar el encuentro entre Kafka y Hitler entre 1909 y 1910 en el café Arcos. Ese elemento coloca un punto más en la constelación que explica el destino del profesor. En ese acontecimiento se cifra el encuentro del poeta, esa figura alegórica de la modernidad que trabaja con ruinas y “la voz abominable de la historia” (Piglia, *Respiración* 208). Dice Tardewski —y, a través de él, Piglia— que “[e]l genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (Piglia, *Respiración* 208) y continúa más adelante: “Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer. Sus textos son la anticipación de lo que veía como posible en las palabras perversas de ese Adolf” y concluye sobre Kafka: “Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia” (Piglia, *Respiración* 209). Kafka queda enmarcado como quien se enfrentó a la pesadilla de su época y fue capaz de escribir lo indecible de ella, a diferencia de Joyce que “[t]rataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras” (Piglia, *Respiración* 214). Así queda sugerido que, ante un horror inenarrable, el trabajo de rememoración no basta; sólo quien trabaja con ruinas tiene la posibilidad de conocer los efectos de la historia antes de atestiguarla.

Por último, el binomio que se establece en la segunda parte de *Respiración artificial* entre Tardewski y el Profesor, al ser analogado al binomio Kafka-Joyce, da pistas sobre el lugar de cada uno en la historia. Mientras el polaco es “un hombre enteramente hecho de citas” (Piglia, *Respiración* 215), el Profesor Maggi era un “hombre moral” (Piglia, *Respiración* 216). Si Tardewski habla con citas es porque sigue el principio de Wittgenstein acerca de que sobre lo que no se puede hablar, hay que callar, y la cita es una forma de decir sin hablar. Tardewski cita para

decir lo inenarrable, a la manera de Kafka, y la historia del profesor, en tanto hombre moral que valora la dignidad por encima de la vida, entra en el ámbito de lo indecible. “Si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche,” dice Tardewski hacia el final de la novela, “fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor” (Piglia, *Respiración* 214-5). Aquí es donde todas las conversaciones de la segunda parte terminan por vincularse unas con otras para generar un sentido nuevo. Si Maggi es un hombre moral —como Joyce— sólo es capaz de concebir historias que responden, ellas también, a un principio moral. Pero la Argentina de Maggi no responde a ese perfil, se requiere de alguien que pueda intuir la historia de lo posible más allá de la historia moral, del mismo modo en que Kafka fue capaz de anticipar el horror en manos de Hitler tras su encuentro. De ahí que Tardewski, ese hombre hecho de citas, ese fracasado en el mismo sentido que Kafka, introduzca a ese “profeta del dolor del mundo” (Piglia, *Respiración* 206) que es Hitler en la constelación y a partir de ahí las analogías, las sugerencias se desencadenan vertiginosamente. Si Tardewski se asemeja a Kafka en sus procedimientos, Maggi coincide con Joyce en tanto hombres morales que rememoran y luchan por el “pasado oprimido”. La pregunta por el profesor, entonces, se responde sola si se atiende a lo que Hitler hizo con el pueblo judío, aquellos que tienen prohibido escrutar el futuro y, en cambio, basan su religión en la rememoración.<sup>50</sup>

Según Idelber Avelar, “[e]l descubrimiento de Renzi en *Respiración artificial* es que para relatar la desaparición de Maggi, hay que escribir mal, en el sentido (moral) que tiene la expresión

---

<sup>50</sup> En el Apéndice B de *Sobre el concepto de Historia*, Benjamin señala: “Como es bien sabido, a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. La Torá y la plegaria los instruyen en cambio en la rememoración” (318).

en Arlt. Escribir como quien comete un crimen” (421). Habría que agregar, según se ha visto, que esa forma de escribir mal debe operar en el entorno del horror y que, por tanto, se requiere acudir a los fragmentos, a las citas, escribir desde las ruinas para que la ausencia y los silencios encuentren su lugar en el relato. La segunda parte, por tanto, es la puesta en marcha de la narración por la que se preguntaban antes. En la discusión misma sobre la escritura, Tardewski y Renzi encuentran la forma de dar lugar a la ausencia que los reúne. Desde una perspectiva benjaminiana, además de que la idea del progreso de Tardewski coincide con la de Benjamin y que tanto él como Arlt y Kafka responden a las capacidades críticas de los personajes que el pensador alemán incorpora en su proyecto sobre los pasajes, lo que el lector detecta es que el mismo progreso de la historia es detenido en esta sección del libro. Lo que empieza en la primera parte con claros visos de una novela de intriga y que parece precipitarse con la velocidad de la narrativa policiaca —esa que exige del lector el desciframiento lógico y minucioso de las señales—, en la segunda parte queda casi por completo suspendido. En ese tiempo distinto de la narración de la segunda parte, el lector tiene que ajustar también su velocidad y metodología: no será el desciframiento y la interpretación lo que permita conocer la historia de Maggi, sino la capacidad que tenga el lector para percibir la verdad que se encierra en el relato. Así como los binomios que se establecen a lo largo de la novela, las dos partes de *Respiración artificial* son indiscernibles y aunque funcionan de manera distinta, dependen una de la otra; en el caso de las secciones de la novela, funcionarían para sostener la “respiración artificial” que sostenga la vida de Maggi por el periodo que dure la lectura.

Así, a modo de conclusión, puede decirse que desde una perspectiva benjaminiana, *Respiración artificial* articula la reflexión sobre la historia de la primera parte, con su praxis en la segunda parte. Se ha visto cómo la reflexión acerca del pasado que tiene lugar en la primera parte

subraya la importancia que tiene su revisión desde el entendido de que es necesario “cepillar la historia a contrapelo” para poder honrar a los antepasados, redimir una época a partir de recuperar una figura del pasado sin que eso implique contar la historia “tal cual fue.” Al hacerlo, se hace manifiesta la urgencia de dicha tarea ante un presente turbio, ominoso y el enigma que esconde y cuya verdad no es posible resolver desde la lógica y el razonamiento esquemático. De ahí que en la parte siguiente se construya, a partir de fragmentos aparentemente aislados sobre literatura y filosofía, un relato evasivo en el que se pueda, sin decirlo, evidenciar el crimen oculto que late en la primera parte. Como los personajes marginales de Benjamin, Renzi y Tardewski van tejiendo una trama cuyo sentido se revela al sobreponerla con la ausencia de Maggi. Es decir que, para poner en práctica los postulados que se plantean al principio de la novela, la propuesta de Piglia ante la coyuntura actual es acudir a los personajes que trabajan con las ruinas y que de este modo son capaces de “hablar de lo indecible” (*Respiración* 214). Al respecto, cabe subrayar una vez más la cercanía que dicho método presenta con la edición. No ha de llamar la atención, a estas alturas, que se diga entonces que Piglia acude a la edición, particularmente a la Serie de los Recienvenidos, como vía alternativa para contar la historia, pues la configuración de la serie es también una forma de decir para no hablar.

Para cerrar esta sección valga repetir que, de las tres obras de Ricardo Piglia seleccionadas para este estudio, *Respiración artificial* es donde el peso de la historia se hace más evidente y la que mayores coincidencias presenta con las nociones benjaminianas formuladas en las tesis al respecto. Esto debido a que el tema mismo de la novela consiste en “hacer saltar una época” desde un presente que “no es transición,” sino que se cierne terriblemente sobre el mismo Piglia a medida

que escribe. La situación es distinta en *La ciudad ausente*, cuyo énfasis, en cierto modo, se centra en la práctica de ese narrar “el reverso de la historia.”

### ***La ciudad ausente***

Si *Respiración artificial* presenta innumerables semejanzas con las tesis de Benjamin —sobre todo en la primera parte—, en *La ciudad ausente* se está ante un artefacto más cercano al proyecto de los pasajes. En esta novela, Piglia construye un entramado de historias personales que se entrecruzan unas con otras y que tratan, cada una de modo distinto, de combatir el discurso oficial y anulador del Estado. Esa amalgama narrativa, como el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, está hecha de restos, de fragmentos que, al trabajarlos, terminan conformando la historia de una sociedad. Una vez más se observa, en la narrativa de Piglia, la construcción de un montaje preciso, de una cuidada edición de episodios e historias que en su ordenamiento ofrece una verdad particular. Este mismo tipo de trabajo editorial se pondrá en juego en la Serie del Recienvenido cuando Piglia seleccione las obras y autores que habrán de conformarla.

En una entrevista a Piglia realizada poco después de terminada la dictadura de Videla y antes de la publicación de *La ciudad ausente*, el autor ofreció una visión de la sociedad que se puede considerar fundamento de la novela en cuestión: “La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente [...] El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única excluyente circulando en la sociedad” (*Crítica y ficción* 35). A esa imposición del Estado que sucede regularmente, la opresión de las dictaduras, de los sistemas totalitarios la refuerzan aún más: “se suprimen desde el poder ciertas

historias y se imponen otras. Hay un trabajo de construcción de la creencia, al mismo tiempo que otras versiones y otras verdades van perdiendo consenso público” (*Crítica y ficción* 37).<sup>51</sup> Tal es el contexto de *La ciudad ausente*, situada en Buenos Aires justo al término de la Guerra de las Malvinas.

El argumento de la novela es complicado debido a la cantidad de historias adyacentes a la que podría llamarse la línea principal. Podría decirse que lo que estructura la novela es la investigación que lleva a cabo Junior, reportero del diario *El Mundo* (como Arlt), para encontrar una máquina instalada en el museo que no cesa de reproducir historias. Esta máquina, aun antes de ser encontrada, va reproduciendo historias sobre años anteriores, sobre pasados muy recientes también y así va dando pistas de su propio origen y función. En su búsqueda, Junior circula por una ciudad en ruinas. Tras el paso arrasador del Estado totalitario por Buenos Aires, lo que queda son fragmentos, paranoia y la máquina. En ese escenario, las narraciones de la máquina son la única forma de resistencia: habiendo perdido todo (seres queridos, trabajos, bienes materiales, certezas, tranquilidad, entre otras muchas cosas), lo único que sobrevive son las historias que reproduce la máquina en una sala del museo, la cual lucha por mantener vivo el recuerdo y sacar a la ciudad del olvido. Esa lucha se asemeja a la que desde entonces sostienen las madres de la Plaza de Mayo —hoy abuelas y en aquellos años llamadas “las locas de la Plaza de Mayo”—. He aquí un ejemplo de cómo Piglia, del mismo modo que en *Respiración artificial* y como hizo

---

<sup>51</sup> Vale la pena resaltar aquí que si bien Piglia no se refería en la entrevista a los procesos de construcción de un canon oficial o a la elaboración de historias literarias, estos son la modalidad más explícita de la puesta en marcha de esa maquinaria estatal. Es decir, al crear un canon oficial, al redactar las historias literarias se llevan a cabo procesos de imposición y silenciamiento que soportan y contribuyen a la realidad que el Estado quiere contar.

también Tardewski en la segunda parte de la novela, dice [de la máquina] para no hablar [de las madres].<sup>52</sup>

La ciudad que presenta Ricardo Piglia se encuentra sumida en un mundo ilusorio y frágil, resultado de las historias que el Estado ha impuesto y de las que ha suprimido. La novela bien podría llamarse “la ciudad olvidada,” olvidada de sí misma, la ciudad que se olvidó. Si Piglia no ha usado ese adjetivo para nombrar su novela, a lo mejor es, precisamente, por la lucha que sostiene la máquina, pues ésta hace del carácter latente de la ciudad, una presencia patente, verdadera. El tema de la memoria, sin embargo, no es sencillo. Cuando Elena —uno de los tantos personajes que se introducen *in media res* y que después parece ser la mujer de Macedonio— entra a la Clínica del doctor Arana, la memoria aparece como un mapa genético con información de los pacientes: “—Hay que actuar sobre la memoria —dijo Arana—. Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos —dijo—, definen la gramática de la experiencia. [...] Los neurólogos de la Clínica pueden intentar la intervención, habrá que actuar sobre el cerebro” (Piglia, *La ciudad ausente* 75). En este caso, se trata de un tipo de memoria que podría asemejarse a la interpretación que Benjamin hace de la memoria voluntaria de Proust. Es decir, aquella memoria que depende de la atención y que provee información vacía, sin residuos de lo recordado. Esta memoria involuntaria, además es incapaz de contener “lo expirado,” aquello

---

<sup>52</sup> En entrevista con Montiel Figueiras, Piglia menciona: “El relato femenino es una de esas narraciones sociales, y creo que la atracción que siento por él se condensa en ‘La loca y el relato del crimen’, de 1975, el único cuento policiaco puro que he escrito y que es anterior a las madres de la Plaza de Mayo, llamadas ‘las locas de Plaza de Mayo’, que tienen un relato contra el Estado en el que aseguran ser las únicas que dicen la verdad, tal como la mujer de mi texto, y en el que cuentan la historia de los desaparecidos [...] en *La ciudad ausente* ahondo en el relato femenino, que se convierte casi en la novela misma” (Piglia, “Por una lectura infinita”).

que está más allá de la inteligencia y “es cosa del azar que nos topemos con él antes de que muramos o que nunca lleguemos a encontrarlo” (Benjamin, “Sobre algunos motivos en Baudelaire” 211). La memoria en la que puede hurgar el neurólogo sería entonces una memoria consciente, una que, como el código genético, tenga una secuencia y una lógica particular. Las historias que reproduce la máquina, sin embargo, responden a un funcionamiento distinto: “una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas del teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*” (Piglia, *La ciudad* 43). Los “errores” de la máquina construyen, de versión en versión, historias distintas hasta llegar a historias nuevas, hasta salir del “círculo cerrado del relato” (Piglia, *La ciudad* 62). La variación de las historias es la materialización de las realidades posibles: “Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible” (Piglia, *La ciudad* 104). En cierto punto, piensa Junior, pareciera que la máquina “se hubiera construido su propia memoria” (Piglia, *La ciudad* 103). La memoria de la máquina es una memoria posible donde la ambigüedad es parte de la historia y sin duda da cuenta de “lo expirado.” Tanto la aparición de “errores” es espontánea como la incorporación de otras historias a la trama. En ese sentido, la memoria de la máquina se acerca más a la *memoria involuntaria* de Proust que retoma Benjamin, en la que, cualquier objeto —las madalenas de Proust, por ejemplo— suscitan una sensación fortuita que restituye el pasado. Si bien la máquina no responde a sensaciones, lo cierto es que el procedimiento de generación de posibles recuerdos sucede de manera aleatoria y la alusión a “lo expirado” está presente en cada una de las historias de manera más o menos críptica. En cualquier caso, la restitución del pasado que se lleva a cabo tanto en la *mémoire involontaire*

como en la memoria de la máquina lleva implícita “una promesa de futuro que no se cumplió” lo cual, según señala Belforte, es la razón por la cual Benjamin le otorga tanta importancia a esa noción:

[...] la vuelta al pasado que posibilita la memoria involuntaria no es valiosa porque ese pasado contenga la felicidad que se ha escapado de la mano del tiempo. El interés de Benjamin se centra en que en ese pasado hubo una promesa de futuro que no se cumplió, una promesa en la que los deseos sobre el presente en un tiempo que ya fue, hubieran posibilitado la felicidad de un hoy que se ha convertido en infierno. En el eterno retorno de este presente infernal se vive otro futuro anulado en un pasado que no se reconcilia con sus sueños. (Belforte 8)

Las historias que reproduce la máquina son, entonces, antidotos contra el efecto barredora que lleva a cabo el Estado con sus interrogatorios y con sus internaciones psiquiátricas. No sólo se cuentan historias que acceden a otra realidad que el Estado se empeña en borrar, sino también da lugar a la posibilidad de un presente distinto y, por tanto, de un futuro también diferente. Cabe hacer hincapié en que la máquina “reproduce” historias. Es decir, no se trata de una producción nueva tras otra, como sugeriría la lógica del progreso, sino de una re-producción a partir de otras. En este sentido, además, la máquina opera contra la fe en el progreso tan criticada por Benjamin y vuelve una vez más sobre la idea de la creación colectiva.

Por otra parte, la máquina, para no ser desmantelada, debe reproducir también historias falsas (aunque ahora podríamos llamarles historias posibles), para que la inteligencia de Estado se confunda y no sepan cuáles censurar:

El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas [...] Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas. (Piglia, *La ciudad* 67)

En esas versiones falsas o “historias posibles,” sin embargo, no deja de estar presente la huella de la historia que las suscitó, de modo que la confusión que padece Junior es inevitable. La máquina, así, reproduce todo tipo de historias, creando un entramado complejo de múltiples voces y versiones. En palabras de Benjamin podría decirse que: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido.’ Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (*Historia* VI 307). En las historias de *La ciudad ausente*, la verdad se camufla entre lo que no lo es y las historias falsas son susceptibles de ser verdad en tanto verdades posibles:

Un enfermero la recibió en la entrada; cuando cruzó la reja Elena decidió que iba a decir la verdad. Era una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un Museo. (Sólo tenía que proteger el nombre de un hombre al que ahora llamaría Mac. Cualquier otra cosa, incluida la verdad, sería una invención en la que guarecerse para mantenerlo a salvo.) (71)

De ese modo, la verdad queda cifrada en la complejidad de reveses y reproducciones. Así, por ejemplo, esa Elena que vemos en el psiquiátrico forma parte de la historia de la máquina, que de a

poco se va completando, aunque no de manera límpida. Al parecer, la máquina fue diseñada por Macedonio Fernández quien, a la muerte de su esposa, Elena, como forma de mantenerla viva, pide a Russo que construya una máquina que queda a resguardo en el museo. Sin embargo, también se narra el mito de la isla, en la que un “náufrago construye una mujer con los restos que le trae el río. Y ella se queda en la isla después que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad, como la nueva Robinson” (Piglia, *La ciudad* 113). La verdad de la máquina queda envuelta por una serie de historias que restan importancia al carácter verdadero o falso de su origen, lo cual coincide con lo que Renzi explica a sus estudiantes acerca de la voz narrativa: “Aquel que dice y narra en un relato no existe, ésa es la verdad de la ficción; más allá de que todo lo que se dice en el relato sea real y pueda verificarse, la ficción no depende del contenido verdadero o falso de lo que se cuenta, sino de la posición del que enuncia, al que definimos como sujeto olvidado” (Piglia, *Diarios* III, 206). Así, la máquina cuenta su propia historia, las varias versiones al respecto y digresiones, pero cuenta también las de los habitantes de la ciudad, la de gente llegada tiempo atrás desde otras regiones, las historias de los militares y —según señala Piglia— incluso la historia de Junior en su búsqueda por la máquina de Macedonio: “yo pienso que el narrador-investigador, Junior, es también un personaje de la máquina; me parece que ella construyó ese personaje que viene a salvarla” (Madrado *apud* Mesa 337). Siendo así, la novela entera es una historia de la máquina que, en tanto voz en el relato, no existe, es un sujeto olvidado.

Ahora bien, la red de historias que reproduce la máquina constituye *La ciudad ausente* del mismo modo en que las citas articulan el *Libro de los Pasajes* de Benjamin: “Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los

quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” [N1 a, 8] (*Pasajes* 462).<sup>53</sup> Benjamin parece renunciar a la tentativa de una narración que reproduzca los acontecimientos “tal y como propiamente ha sido” para acudir a la asociación de fragmentos que, una vez acomodados en su articulación con otros, darán por resultado un nuevo sentido. Ante la crisis de sentido de la época, Benjamin sustituye el discurso lineal por el montaje; la contemplación pasiva por la crítica productiva.

Ese mismo método podría aplicarse a la construcción de la novela de Piglia, en la que las historias, por sí mismas, construyen una verdad distinta a la que se empeña en contar el Estado. Esos fragmentos de historias, esos “harapos,” permiten dar cuenta de otras versiones de la historia, de otras historias posibles que, de no ser por la máquina, se habrían perdido y, con ellas, se habría perdido también su existencia. La máquina consigue narrar, de ese modo fragmentario y marginal, la historia íntima de Argentina: “Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema [*Martín Fierro*], era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera” (Piglia, *La ciudad* 17-8).

Así, *La ciudad ausente*, como el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, dice de la historia de una sociedad mucho más de lo que en apariencia dice. La posibilidad de unir los fragmentos que ofrece el “montaje literario” en uno y otro texto, permite al lector establecer un nuevo sentido para todo ese cúmulo de fragmentos que lo había perdido en su organización original. En esa revaloración

---

<sup>53</sup> En lo sucesivo y en el caso de que las citas reproducidas así lo permitan, las referencias del *Libro de los Pasajes* se señalarán con la clasificación interna que Benjamin apuntó entre corchetes y, en seguida, la referencia a la edición aquí utilizada entre paréntesis.

de sentidos, *La ciudad ausente* también coincide con Walter Benjamin en tanto pone en entredicho la fe en el progreso pues las historias de la máquina son siempre “re-producidas,” es decir, que provienen de versiones de historias pasadas y no son fruto de una constante renovación que invalida o descarta la narrativa del pasado. Por último, en lo que concierne a esta novela, la relevancia que imprime Piglia en la memoria de la máquina como única posibilidad de mantener vivo el recuerdo coincide con la importancia que da Benjamin a la memoria involuntaria, la cual restituye el pasado a partir de elementos ofrecidos azarosamente y da lugar a la recuperación de posibilidades distintas a la del presente “infernial.”

### **Conclusión**

Luego de haber estudiado las tres obras seleccionadas, es posible sostener que la obra de Ricardo Piglia manifiesta una preocupación por la escritura de la historia que se corresponde en gran medida con los planteamientos y propuestas que Walter Benjamin ofreció al respecto. Ante la tiranía de una historia oficial que arrasa con cualquier otra historia posible —desde las promesas de un futuro distinto hasta la idea de un devenir diferente— y con cualquier variante no lineal de escribirla, tanto Benjamin como Piglia ejercen resistencia. En palabras que responden a las propuestas de Benjamin, se dirá que Piglia continuamente “hace saltar una época,” como se vio en cada una de las obras, para rescatar del olvido o de la calumnia figuras y épocas pasadas.

Aunque se señaló al principio de esta sección que todas las obras tenían en común el tema de la pérdida, habría que resaltar las diferentes aproximaciones desde las que Piglia aborda el asunto. Mientras que en “Nombre falso” la reinserción y reivindicación de la figura de Arlt —aunque no todas sus implicaciones— se hace de manera explícita, en *Respiración artificial* y *La*

*ciudad ausente* se opta por “decir sin hablar”. Ambas novelas tienen en común un ambiente asfixiante tomado por el terror de Estado de modo que, ante el riesgo, se hace necesario acudir a las citas, al montaje, para tratar de recuperar aquello que ha sido suprimido.

La crítica de Piglia a la idea tradicional del progreso queda también evidenciada en la manera en que detiene el aparente avance de la trama para volver, una y otra vez, sobre asuntos anteriores, sobre realidades posibles, como en el caso de *Respiración artificial* y de *La ciudad ausente*. La noción de verdad que plantea en sus escritos poco tiene que ver con la verdad científicista que sostiene el pensamiento positivista occidental; por el contrario, Piglia pone en crisis toda idea de verdad en la ficción y propone una reorientación hacia lo posible en sus textos. Así, desde el terreno de lo posible y de lo imposible, la ficción pigliana —como las imágenes dialécticas en el caso de Benjamin— establece las condiciones para que surja, en la lectura, la verdad de una época, de una sociedad o de una persona.

Se ha mostrado hasta ahora que tanto la historia como la preocupación alrededor de su escritura son elementos cruciales en la narrativa pigliana y se ha visto, al trabajar los textos desde la perspectiva benjaminiana, que su aproximación guarda una relación muy cercana con los modos de la historiografía materialista que propone Benjamin y la forma en que el proyecto de los pasajes los ponen en marcha. Establecido lo anterior, en los capítulos siguientes se hará un análisis que permita exponer semejanzas y diferencias entre los métodos narrativos y editoriales a través de los cuales Ricardo Piglia procura abordar estas preocupaciones. Se estudiará así la aproximación a la historia que tiene Piglia desde el trabajo editorial y, particularmente, el modo en que la Serie del Recienvenido confronta la práctica historiográfica y la historia oficial.

## **Ricardo Piglia, editor**

*Hay una lectura que es una lectura profesional, diría yo, muy específica del editor, a la vez interminable y muy selectiva*

R. Piglia

Desde el comienzo de su trayectoria como escritor, Ricardo Piglia trabajó en distintos medios que lo vincularon al trabajo con la producción literaria y la edición; en un principio en revistas y después —muchas veces sin abandonar su trabajo en publicaciones periódicas— en editoriales de libros. Mientras formar parte de la dirección y redacción de revistas le permitió observar desde esa posición cómo los objetos culturales intervienen y son capaces de generar discusiones en la sociedad, desde el trabajo editorial con libros desarrolló la capacidad de leer para comprender los mecanismos que hacen funcionar la maquinaria del texto no sólo desde una perspectiva personal, sino también para un público lector. Ambas experiencias, es decir, la del trabajo en revistas como la de editor de libros, se desarrollaron siempre de manera simultánea a la escritura del intelectual argentino. Puede decirse entonces que, tanto la creación narrativa como la editorial estuvieron siempre entrecruzadas y, en esa relación y vinculación constante, inevitablemente se retroalimentaron.

En este capítulo se ofrece un recorrido por el trabajo editorial de Ricardo Piglia anterior a la de la Serie del Recienvenido, destacando elementos cruciales de su formación y de sus prácticas, así como la relación con la historiografía a la manera de Benjamin. Esta revisión permitirá comprender la forma —muchas veces no explicitada— en la que Piglia buscaba incidir en la

literatura y la sociedad de la época a partir de sus propuestas editoriales y el lugar que ocupó la cuestión historiográfica en su praxis editorial. Para ello se revisará la labor editorial como otra de las vías posibles para hacer historia, al considerarla cercana a las vías del coleccionista señaladas por Walter Benjamin y a la práctica del montaje las cuales, como se vio anteriormente, son frecuentes en la obra narrativa del intelectual adroguense. Por ello, se apuntarán rasgos o herramientas que comparten y en los que difieren la escritura y en la creación editorial de Piglia así como algunas de las discusiones vigentes en los años en que éste se formaba como editor. En relación con la Serie del Recienvenido, esta primera aproximación a la labor de Piglia como editor permitirá identificar también elementos que utiliza en colecciones o trabajos editoriales y que retoma o descarta para la configuración de la Serie del Recienvenido y las implicaciones que sus decisiones tienen tanto al interior de la serie como hacia el exterior —en términos de artefacto cultural—. Lo anterior dará pie al análisis de la Serie del Recienvenido para demostrar que, en la búsqueda de nuevas formas de contar la historia, Piglia se decantó por contar historias y para hacerlo, no sólo acudió a la narración, sino también a las posibilidades que ofrece la faceta material de la literatura a través la edición.

Así, este capítulo abre con “El editor-historiador.” En esta sección se hará una exploración de las semejanzas que existen entre el coleccionista que plantea Walter Benjamin y el trabajo editorial. Establecer esta equivalencia permite considerar la edición como otra forma de hacer historia y por ello, tiende un puente para comprender las implicaciones que tiene trabajar desde los documentos, desde la materialidad de la literatura y la forma en que Ricardo Piglia asumió su trabajo como director editorial.

A continuación, en “Años de formación,” se trazará la ruta por la que se desarrolló la labor editorial de Ricardo Piglia durante sus años de formación. Al seguir las huellas de su paso por revistas y primeras colecciones de libros en las que colaboró, se estudiarán las discusiones que llamaron su atención, las ideas y pensadores que él mismo consideraba relevantes, entre los cuales ya se encuentran Pavese, Bertold Brecht y Walter Benjamin. Este recorrido permitirá identificar convergencias entre el quehacer de Piglia y las preocupaciones del coleccionista, de modo que comienza a dibujar cómo el intelectual de Adrogué da cuenta de la historia desde la plataforma editorial.

Por último, en la sección “Serie Negra,” se hará un somero análisis acerca de la colección de dicho nombre. El estudio de esta primera serie que estuvo por completo a cargo de Piglia —en términos de propuesta, planeación y selección— expone las reflexiones, preocupaciones y herramientas que Piglia utilizó en la conformación de una serie que, en Argentina, fundó el género de la novela negra. En el análisis que se lleva a cabo en este estudio del fenómeno editorial se ponen a prueba los planteamientos sobre la historia que se estudiaron anteriormente en función de la narrativa, identificando aquellos que permanecen y aquellos que han quedado de lado.

### **El editor-historiador**

Como se ha visto hasta ahora, la historia es una de las inquietudes constantes en la obra de Ricardo Piglia. Así como su obra narrativa prueba y revisa una y otra vez formas distintas de hacer historia, así lo hace también cuando de trabajo editorial se trata. Para estudiar el modo en que Piglia acude a la edición como forma alterna a su narrativa para contar la historia y, finalmente, analizar el caso de la Serie del Recienvenido como muestra de ello, esta investigación propone recuperar una de

las figuras esenciales para la reconstrucción de una historia no oficial de la modernidad según Walter Benjamin: el coleccionista. A continuación, se revisará brevemente la forma en que pueden entramarse las propuestas de Benjamin acerca del coleccionista y la historia y la práctica del montaje y trasladarse a la labor editorial. De esta manera, se demostrará cómo Piglia pone en marcha la función del editor-historiador al dar cuenta del pasado desde lo no dicho para, en secciones posteriores, revisar la obra editorial de Piglia hasta llegar al análisis de la Serie del Recienvenido. Esta propuesta permitirá comprender las implicaciones y la relevancia que tiene trabajar desde la materialidad de la literatura —desde los documentos, diría Benjamin— para explorar las semejanzas que existen entre el coleccionista como lo plantea Benjamin, el trabajo de Piglia como autor y como editor y así comprender el modo en que el intelectual argentino se planteó su trabajo como director editorial de la Serie del Recienvenido.

Como se expuso al revisar las propuestas de Benjamin en relación con la historia, el trabajo desde la materialidad del texto —desde los documentos o desde los libros— permite entrar en contacto con la sustancia de lo soñado —es decir, con la verdad—, “penetrar en ella y desaparecer;”<sup>54</sup> alejarse de toda intención y, por tanto, acceder o provocar de manera no intencional la aparición de una verdad histórica. El editor trabaja tan de cerca con las formas del texto que es capaz de acceder al terreno de lo mimético, de entrar en contacto con la verdad histórica cifrada

---

<sup>54</sup> Se ha visto antes que “La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención” (Benjamin, “Prólogo epistemocrítico 231).

en el origen del texto. Belforte, al retomar las propuestas de Benjamin acerca de lo mimético en su “Doctrina de lo semejante,” apunta:

La escritura se ha convertido en un archivo de semejanzas y correspondencias no sensibles, señala el texto, de allí que sea indispensable el trabajo de las letras en su materialidad y en su corporalidad para descubrir esos residuos de las antiguas fuerzas de producción y recepción miméticas que antiguamente se hallaban en las prácticas mágicas. La escritura contiene entonces la potencia de la semejanza que no fue escrita, fuerza que se percibe con la rapidez centellante de lo inesperado. Adquiere ésta mayor trascendencia al haberse convertido en el espacio que permite al hombre moderno recuperar la facultad de percibir esas semejanzas. De ese espíritu mimético depende la captación de las afinidades que, relampagueantes y fugaces, vuelven a sumergirse en el flujo de las cosas. (5-6)

Siguiendo esta propuesta, se diría que en la escritura queda cifrada una verdad histórica, en tanto sustancia centelleante de lo inesperado, susceptible de ser revelada al “hombre moderno” a través de la mimesis. En su artículo, Belforte conduce lo anterior hacia el trabajo de copista y de archivo que llevó a cabo Benjamin en la configuración del *Libro de los Pasajes*, sin embargo, bien se podría ajustar esta misma propuesta al trabajo del editor-historiador. Éste, aunque entra al texto como lector, habrá de ubicarse pronto en el lugar del escritor para ser capaz de reconocer transiciones poco claras, caminos mal resueltos y tratar de fortalecer la semejanza no sensorial entre lo escrito y lo que se quiso decir en el texto.<sup>55</sup> Este traslado de la propuesta de Benjamin

---

<sup>55</sup> En su ensayo titulado “Doctrina de lo semejante,” Walter Benjamin explica: “[...] la semejanza no sensorial es aquello que funda la conexión no sólo entre lo que [*sic*] dicho y lo que quería decirse, sino

sobre lo mimético hacia el trabajo del editor es reforzado cuando Belforte señala más adelante: “[...] para Benjamin la palabra, en su sentido originario, en su forma edénica, la palabra aun no caída, es corpórea, expresiva y mimética y nunca deja de manifestar una materialidad propia. Por ello, no es casual que vuelva sus reflexiones sobre lo que considera una transformación en la escritura cada vez más cercana al ámbito gráfico, penetrada por la plasticidad de lo visual” (Belforte 6). La labor del editor en cuanto al texto sería trabajo con la materialidad del texto y de las palabras para tratar de acercar la verdad que encierra la escritura de un texto a quienes no se acercan a éste desde la mimesis. Será entonces que sugiera cambios en el orden de la exposición, formas más extensas o sintéticas de determinadas ideas, reforzar transiciones, acelerar ritmos, postergar la entrega de cierta información, etcétera. Pero el editor, además de contar con su capacidad mimética para percibir lo inesperado escondido en la escritura y trabajar con el texto para acercarlo a lo que se quiso decir, cuenta también con la extensión material del soporte del texto para acercar la verdad que encierra la escritura al lector. Se ha mencionado antes cómo todas las elecciones del proceso editorial (desde el tipo de papel, hasta el tamaño de la caja y el diseño de portadas) significan y determinan la recepción del texto. Estos elementos, que interfieren desde la “plasticidad de lo visual,” son todos parte de ese mismo afán editorial por comunicar el texto desde lo material. Ahora, cuando el editor tiene la posibilidad o decide crear una serie o colección, como es el caso de Piglia, debe ampliar su campo de acción no ya al de un solo libro, sino al de la colección como universo posible. Es entonces cuando se vuelve pertinente acudir a la figura del

---

también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito. Y, en cada caso, de una manera completamente nueva, originaria e inderivable” (211).

coleccionista que propone Benjamin y a la técnica del montaje, pues desde esa perspectiva y método, el editor será capaz de componer una forma particular de contar la historia.

### **El editor coleccionista**

Se ha estudiado ya en esta investigación cómo el rasgo fragmentario esencial que estructura el pensamiento benjaminiano, y que deja espacios vacíos entre una idea y otra por los cuales puede colarse lo inesperado de la verdad, determina una forma de acercarse a la historia y un lugar propicio para explotar la verdad que guardan las máquinas, las grabaciones y los documentos frecuentes en la narrativa de Piglia. Del mismo modo, en el trabajo editorial del argentino, ese carácter fragmentario abierto a lo imprevisto posibilita la lectura de una colección editorial como un complejo entramado que encierra, en sí misma, una verdad. Si se atiende a la figura del coleccionista —otro de esos personajes de Benjamin que trabajan con los despojos que resultan de la “tempestad del progreso”— se verá que la labor de éste es precisamente reconfigurar aquello que, en su contexto habitual, carece de sentido o su sentido se encuentra cifrado a tal punto que se vuelve imperceptible. Al respecto del coleccionista, Benjamin señala en el *Libro de los Pasajes*:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta “compleción”? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una

enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. [H 1 a, 2] (223)

El coleccionista organiza un nuevo universo que hace brotar el sentido antes inexistente o prácticamente invisible de los objetos. Trabaja con aquello que la sociedad considera desechos, los presenta dentro de una red distinta de relaciones con otros objetos y, al hacerlo, resignifica lo que hasta entonces había sido despreciado o ignorado. Esta labor es una forma de poner en práctica la detención que propone Benjamin ante el arrastre del progreso, una forma de resistirse a dar por perdidos esos desechos y, por tanto, una forma indirecta o alternativa de hacer historia.

Se ha visto como algunos personajes piglianos, particularmente Tardewski o la máquina de *La ciudad ausente*, llevan a cabo esa misma labor en la narrativa del intelectual argentino; incluso Piglia, en la redacción de *Respiración artificial* debió buscar la forma en que las cartas primero y el arreglo de las discusiones entre sus personajes después sugirieran una respuesta al enigma que impulsa la novela. Pues bien, esa creación de sentidos nuevos a partir de ordenamientos específicos de lo fragmentario es también una forma de abordar la pregunta por la narración de la historia y parte fundamental del trabajo de Piglia como director editorial de series de libros.

A los libros en situación de aparente individualidad, de fenómenos aislados y en muchos casos olvidados, Piglia habrá de reunirlos en el marco de la serie donde adquirirán un nuevo sentido a partir de las relaciones que establecen con los otros libros. “Coleccionar,” señala Benjamin, “es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía,’ la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’” [H 1 a, 2] (*Pasajes* 223). La recuperación que

pone en marcha Piglia extrae ciertas obras del menosprecio al que han sido confinadas desde sus contemporáneos —como los objetos del *kitsch*, aunque por motivos diversos— y las inserta en un nuevo orden, establece un marco de relación distinto y al hacerlo, reivindica el valor de los libros no desde la lógica del mercado, sino desde esas mismas nuevas relaciones y la significación de la colección como conjunto. Menciona Benjamin que el gran coleccionista: “junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo [... S]u colección jamás está completa y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento” [H 4 a, 1] (*Pasajes* 229). Dicho carácter de fragmento permanente que conservan los elementos de una colección se sostiene también en las colecciones o series de libros. Lo fragmentario conserva el espacio de lo que falta y así se configura un entramado que preserva el lugar de lo que aún no ha sido “llamado a reunión”. Las series de Piglia, entonces, no sólo recuperan obras y autores olvidados, sino que crean un espacio para posibles rescates posteriores. Además, considerando el valor que Piglia otorga a narrar historias para contar la historia y su consideración de lo posible como verdad, el hecho de que cada título mantenga su carácter de fragmento o de mónada preserva también la verdad particular que éste plantea sin por ello renunciar a la verdad que se esconde en la configuración de la serie entera.

Ahora bien, la forma en que se establezcan las relaciones entre los objetos del coleccionista, entre los libros del director editorial, debe responder también a la intención de inscribirlas en este nuevo orden. Diría Benjamin: “El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) [...] No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida” [H 2, 3] (*Pasajes* 224). La series editoriales de Piglia avanzan por el mismo camino: los libros despreciados u olvidados

son expuestos en un contexto y en una situación actual y no como una suerte de melancólica reconstrucción a la que el lector debe ingresar. Para revisar el modo en que esto se logra, se debe poner atención al montaje como método.

Anteriormente, al revisar el trabajo de Piglia en *La ciudad ausente*, se mencionó que las historias conformaban el libro del mismo modo en que las citas seleccionadas por Benjamin conformaban el *Libro de los Pasajes* y se rescató un fragmento escrito por el intelectual alemán al respecto de su trabajo para dicho volumen: “Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” [N1 a, 8] (*Pasajes* 462). El trabajo con esos deshechos, con eso que carece de valor, que se lleva a cabo a través del montaje parte de “la capacidad de alterar los modos de percepción humana mediante la exposición a relaciones nuevas y ‘productivas’ entre la compleja multiplicidad de los objetos de la sensación humana en la modernidad” (Jennings *apud* López 9). Si, como explica Benjamin, “no tiene nada que decir” es porque en la exposición organizada de esos “harapos” que emplea se producen nuevos sentidos que “hablan” por sí solos. Para ello se requiere, en primer lugar, el ojo del coleccionista (o editor) para identificar aquellos fragmentos que funcionan como mónadas y, en segundo lugar, la sensibilidad o intuición para montar/editar esos fragmentos de tal modo que se genere un sentido distinto a partir del nuevo orden propuesto. De tal modo, el montaje de Benjamin, el trabajo editorial de Piglia y, como se ha visto, también su narrativa, permiten “decir para no hablar”.

A través del montaje y la edición se articula —como se vio en *Respiración artificial* y en *La ciudad ausente*— un constructo que da cuenta y resiste la violencia de la imposición de una verdad,

de la omisión de historias y otros horrores. Se trata, así, de una aproximación productiva y propositiva ante lo que en principio es el escenario desolador de la destrucción que resulta del progreso —entendido siempre desde la idea tradicional de occidente—. Nicolás López, estudiante de la Universidad Nacional de Córdoba Argentina, en su artículo “El principio del montaje en Walter Benjamin,” traza un recorrido que permite identificar el uso del montaje en la obra de Benjamin desde distintas perspectivas y obras, pasando por *Dirección única* hasta el *Libro de los Pasajes*. En cuanto a la relación entre el montaje y la alegoría, López señala:

si la alegoría se erige como melancólica protesta, el principio del montaje, aunque igualmente asentado en la experiencia de una pérdida, es la respuesta constructiva de Benjamin ante la crisis. Ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el caos de la gran ciudad, el montaje supone un trabajo positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia. (3)

Ante la crisis de sentido de la época, Benjamin sustituye el discurso lineal por el montaje y estructura “un armazón, estrecho pero resistente —filosófico—, para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado” [N 1 a, 1] (*Pasajes* 461). Hasta cierto punto, así también se presenta el mosaico de historias —o “deshechos”— que conforma *La ciudad ausente* y así también sucede cuando se habla del trabajo editorial de Piglia, en el que se recuperan autores u obras olvidadas —“nada valioso”— y se presentan a partir de su vigencia en la actualidad.

Al estudiar la narrativa de Piglia se pudo observar cómo la recuperación de historias y personajes oprimidos y suprimidos de la historia oficial busca resistir el efecto barredora con que las imposiciones de Estado tratan de dar por perdidos ciertos sujetos y episodios del pasado; en el trabajo que Piglia lleva a cabo en sus series de libros se verá que la búsqueda es la misma pero, en

este caso, las perspectivas serán las de los sujetos oprimidos pues las historias serán contadas por esas voces suprimidas por las historias literarias. De cualquier modo, la reconstrucción que sugiere el montaje tanto en la narrativa como en la labor editorial de Piglia coincide con la insistencia de Benjamin en recordar el pasado, pues en todos los casos lo que se busca es recuperar la promesa de un futuro que no se cumplió y, al hacerlo, plantear la posibilidad de un presente —y por tanto un futuro— distinto.

Si anteriormente se estudió cómo la narrativa de Piglia utiliza el montaje como forma de abordar la historia desde un presente que se empeña en darla por perdida, a continuación se verá cómo el intelectual de Adrogué, a lo largo de su trayectoria, perfecciona esa vía alternativa de hacer historia a partir de la recuperación del pasado en un discurso vigente desde la edición. Se verá también cómo busca constantemente identificar esos elementos esenciales que le permitirán trazar un sentido donde antes no lo había o resultaba imperceptible para la mayoría y, en la medida de lo posible, cómo incide ese “discurso no dicho” sobre el pasado en el presente desde el cual se genera el trabajo editorial de Piglia. Más sucintamente puede decirse que se revisará cómo Ricardo Piglia, de manera más o menos evidente, siguió la vía del coleccionista y el montaje para hacer historia desde la edición. A partir de lo anterior será posible analizar el resultado de dicho trabajo en su último emprendimiento como director editorial: la Serie del Recienvenido.

### **Años de formación**

Cuando Piglia le propuso a Alejandro Archain, gerente general del Fondo de Cultura Económica de Argentina, dirigir una serie editorial, sabía muy bien lo que hacía, pues, además de haber editado varios libros y revistas a lo largo de su carrera, durante casi diez años —desde 1967 hasta el golpe

de estado de 1976— trabajó como editor para *Tiempo Contemporáneo* de Jorge Álvarez, donde editó y dirigió distintas colecciones.

Su trabajo en dicha editorial le dio acceso a una perspectiva particular del mundo literario a través de la cual la literatura y la vida cotidiana —la del mercado, la política y la violencia— se revelaban no sólo cercanos, sino incluso, interdependientes. Esa visión, le permitiría incidir de distintas formas en la conformación de un canon alternativo, de un público lector y de una propuesta estética y social que se reflejan primero en la Serie Negra y años más tarde en la Serie del Recienvenido.

La forma más sencilla de dar seguimiento a los años en que Piglia comenzó a trabajar en los comités de redacción o en las juntas directivas de distintas revistas, además de lo que haya escrito o declarado en entrevistas y charlas, es a partir de *Los diarios de Emilio Renzi*. En este sentido vale la pena hacer algunas aclaraciones. Obviando los problemas que la lectura de cualquier diario lleva implícita en el intento por conocer una vida determinada “tal cual fue” —mismos que se presentan al tratar de contar la Historia de manera lineal y unívoca—, habrá que señalar que el acercamiento a los diarios de Emilio Renzi no tiene por fin obtener la verdad de los hechos, sino sólo una orientación y, hasta cierto punto, una guía de eventos cruciales, significativos. Así, se acude al diario como registro de eventos y, hasta cierto punto, como mapa cronológico —sin dejar de contrastar cuando es posible, la información con otras fuentes—, bajo el entendido de que se está ante una propuesta editada de la vida del autor. Es decir, ante un relato dispuesto de un modo preciso para contar una historia.

Dicho lo anterior, puede situarse el año de 1962 como un año definitivo en la vida de Ricardo Piglia en tanto comienzo de la actividad política y de las publicaciones del autor. Eran ya años

convulsos. Hacía siete años, había iniciado el terrorismo de Estado, con el bombardeo de aviones de la armada a civiles en calles de Buenos Aires. Ese primer atentado contra Perón vio la caída del presidente en septiembre de ese mismo año. En ese escenario, el padre de Piglia —militante peronista— cae preso y permanece privado de libertad durante casi un año. Al salir, la familia abandona “casi clandestinamente” (*Diarios I*, 28) Adrogué y se va a vivir a Mar del Plata. A partir de entonces y por algunos años, Piglia mantuvo activa su vida profesional y social tanto en una ciudad como en otra. En relación con su actividad política, Piglia destaca el curso de Historia Moderna impartido por Nicolás Sánchez Albornoz en donde revisaron el origen del capitalismo.

Sus clases me marcaron definitivamente [...] De modo que yo en ese curso, tomando notas frenéticamente y leyendo hasta altas horas de la noche a Marx y a los grandes historiadores marxistas ingleses, fui olvidando el peronismo de mi padre y el vago anarquismo de la familia de mi novia Elena (sin H). La política universitaria también influyó en mi decisión, [...] también influyó, como influyeron en mí, y en todos mis contemporáneos, la revolución cubana y la figura del Che Guevara, que había tenido una actuación deslumbrante en la OEA [...] Pero, como siempre ha pasado en mi vida, lo que verdaderamente me convenció fueron los libros. (Piglia, *Diarios I*, 123)

Era un tiempo de efervescencia política. El triunfo de la Revolución cubana había contagiado de optimismo a todos los sectores de izquierda de América Latina que se organizaban alrededor del continente con la intención de replicar la proeza. Sin embargo, al estudiar algunas de las discusiones entabladas entre las agrupaciones culturales de izquierda en Buenos Aires, se observa que, si bien compartían la visión de la Revolución cubana como ejemplo, los distintos grados de concordancia o divergencia con las políticas del comunismo soviético y las múltiples

aproximaciones a la teoría marxista hacían sumamente difícil la posibilidad de nuclear una izquierda para poner en marcha una revolución socialista como la que se pretendía llevar a cabo.

Fue en ese contexto que Piglia sometió a concurso uno de los relatos que había empezado a escribir para *La invasión* y ganó. La revista *El escarabajo de oro* premió cinco cuentos con el primer lugar, entre ellos “Mi amigo” de Ricardo Piglia y un cuento de Miguel Briante —autor que forma parte del catálogo de la Serie del Recienvenido— titulado “Kincón.” A partir de ese reconocimiento, Piglia fue invitado a participar en dicha publicación, apareciendo como parte del Comité de redacción del número 17 al 21,<sup>56</sup> es decir, de abril a diciembre de 1963. Este comienzo en el mundo de las publicaciones no está en absoluto desligado de la actividad política, por el contrario. En cierto modo este inicio hizo manifiesta la relación intrínseca que existe entre la política y la incidencia de la literatura en el mundo (la publicación de libros, revistas, etc.). La misma revista en la que empezó a trabajar formaba parte de una configuración política de la izquierda bastante peculiar.

*El escarabajo de oro* se origina en 1960 a partir de otra revista: *El grillo de papel*, que a su vez se había creado en 1959, cuando varios miembros de la *Gaceta Literaria* se separaron en explícito repudio a las reacciones de rechazo que, tanto del Partido Comunista (PC) como el

---

<sup>56</sup> Si se sigue la lectura de los diarios, parecería que la primera revista en la que empieza a trabajar es la revista *Liberación*, pues el nombre de *El escarabajo de oro* queda del todo omitido. Es posible que ello se deba simplemente a que no quiso mencionar la revista con la que después tendría “diferencias literarias y políticas” (Piglia, “Entrevista a Ricardo Piglia” 99); también pudo tener una razón de índole semántica, al otorgarle a sus primeras publicaciones una plataforma de nombre “Liberación,” o bien, Piglia pudo haber querido reunir el inicio de su actividad política y el inicio de su carrera como escritor a través de la materialidad de la literatura: “Lo cierto es que mis acciones habían subido rápidamente luego de que una escritora consagrada me nombrara como una de las promesas más serias de la joven literatura argentina [...] Quizá por eso, los dirigentes del grupo trotskista me propusieron que fuera el secretario de redacción de la revista que pensaban publicar. Y así fue, durante un par de años estuve a cargo de la revista *Liberación*” (Piglia, *Diarios I*, 125).

Partido Comunista Argentino mostraron contra Boris Pasternak. Para comprender las discusiones en las que Piglia debe haber participado durante ese tiempo y las causas que finalmente lo alejaron de *El escarabajo*, es necesario hacer un breve recuento de las posturas políticas de la revista.

En principio, cabe mencionar que *El escarabajo* surge a raíz de la reconfiguración de los miembros de *El grillo*, quienes, tras la clausura por decreto presidencial de la imprenta Stilcograf en 1960, se vieron obligados a formar una nueva publicación. Cuando *El grillo* todavía estaba en funciones, muchas de sus principales críticas se orientaban a partir del repudio tanto a las ideas de intelectuales anticomunistas como a la ortodoxia del Partido Comunista (PC), en general, y del Partido Comunista Argentino (PCA) en particular, según se desprende del estudio llevado a cabo por Leonardo J. Grande Cobián como parte de los trabajos del Grupo de Investigación de la Izquierda en Argentina (8-9). Tales criterios coincidían ampliamente con la postura de Piglia por aquellos años:

Si yo tengo que decir francamente qué efecto tenía [la Revolución cubana] en mí y en muchos de mis amigos, diría que hizo posible pensar la experiencia del socialismo fuera del modelo de la Unión Soviética [...] 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.  
(*Crítica y ficción* 217)

Se entiende así que Piglia compartía el entusiasmo por el ejemplo dado por los cubanos en cuanto a la adopción de un estado socialista, pero también queda claro que las diferencias en cuanto a las

vías de consecución de dicho objetivo eran mucho más relevantes —para él y para muchos otros— de lo que se ha dado a entender en el relato oficial de los hechos.

Ahora bien, ese trabajo crítico que realizaban los miembros de *El grillo* cada vez es menos evidente en años posteriores, concretamente a partir de 1961, cuando se publica el primer número de *El escarabajo*. El perfil de la revista, según se indica en el Archivo Histórico de Publicaciones Argentinas (AHiRA), es el siguiente:

*El Escarabajo de Oro*, dirigida por Abelardo Castillo, fue una de las revistas literario-culturales más significativas de la década del sesenta. [...] Se definió como revista de izquierda, y desde esa perspectiva polemizó con publicaciones como *Cuadernos de Cultura*, *Hoy en la Cultura* y *La Rosa Blindada*. [...] Publicó cuentos, poemas, reportajes; reseñó una gran cantidad de obras literarias, cinematográficas y teatrales contemporáneas. (“El Escarabajo de Oro”)

Esta breve descripción sugiere el carácter crítico de la revista, pero al mismo tiempo da cuenta de la ausencia de discusiones con publicaciones comunistas.<sup>57</sup> La crítica al PC y al PCA que generaron tantos conflictos en *El grillo*, en *El escarabajo* estuvieron ausentes durante el primer número y fueron de a poco retomadas, aunque con matices. Del repudio general a la ortodoxia comunista y anticomunista inicial, pasaron a señalar sólo a algunos miembros del PCA; luego, entre 1961 a 1963, desarrollaron gradualmente la idea de reunir a todos los grupos de la izquierda argentina en un frente común contra los enemigos de la revolución (Grande Cobián 12 y 18).

---

<sup>57</sup> La presencia de la revista comunista *Cuadernos de Cultura*, probablemente se debe a la polémica de la que se habla más adelante.

Para 1963, cuando Piglia entra a formar parte del Comité de redacción de *El escarabajo*, la revista ya había adoptado la política de congregar a las izquierdas y se ha ganado un lugar entre las distintas capas pequeño-burguesas. Además, sostiene Grande Cobián, *El escarabajo* apuntaba a “dirigir el frente cultural de la pequeño burguesía de izquierda surgida de la caída de Perón en 1955, frustrada por el fracaso de las ilusiones frondicistas en 1960 y motivada por el giro pro-socialista de la Revolución Cubana en 1961” (25).<sup>58</sup> Es decir, que los principios que Piglia compartía con el grupo editorial de la revista, para el momento en que él se integra al equipo, ya habían sido modificados y desplazados en pro de una aproximación al problema mucho más política que ideológica y que ignoraba la relevancia de las diferencias.

Durante el tiempo que Piglia permaneció como miembro de la revista, además de trabajar en la revisión de los textos y contenidos, publicó un ensayo sobre Cesare Pavese, el relato “Desagravio” —sobre el bombardeo de la armada del 16 de junio del 55<sup>59</sup>— y el ensayo “Un apunte para una ubicación histórica de la neoizquierda,” incluido en la separata especial *Discusión crítica a la “crisis” del marxismo* que no ha sido posible revisar para este estudio. Aunque las “diferencias literarias y políticas” (Piglia, “Entrevista a Ricardo Piglia” 99) específicas que produjeron la ruptura entre Piglia y *El escarabajo* no fueron explicitadas por el intelectual

---

<sup>58</sup> Cabe señalar que la revista *Sur* no era considerada una revista de izquierda pues representaba a la burguesía democrático-liberal de generaciones anteriores que poco compartía con la realidad de las juventudes de aquellos años y la otra gran revista de la generación previa, *Contorno*, si bien puede ser considerada como el primer programa cultural de la “nueva izquierda independiente,” para muchos —incluido Castillo— también se acercaba más a una ideología liberal de derecha, pues guardaba entre sus filas a intelectuales anticomunistas con quienes sostenían discusiones de manera directa e indirecta a través de las páginas de la revista.

<sup>59</sup> El 16 de junio de 1955, aviones de la armada bombardearon y ametrallaron las calles de Buenos Aires asesinando a cientos de personas en lo que se consideró el primer atentado contra Perón y el inicio del terrorismo de Estado que duraría casi tres décadas a partir de entonces.

argentino, estas se producen tras la publicación del número 21 en diciembre de 1963, cuando *El escarabajo* dedica gran parte de las páginas —y la separata antes mencionada, que saldrá a la luz hasta 1964— a responder a una polémica iniciada en 1960 con Héctor P. Agosti y Samuel Schneider, un par de miembros de la revista comunista *Cuadernos de Cultura* acerca de “¿Qué es la izquierda?”<sup>60</sup>

Si bien la ruptura de Piglia con *El escarabajo* respondió a un suceso específico, lo cierto es que la tensión parecía venirse gestando desde tiempo atrás. En los *Diarios I*, en entrada del 2 de septiembre de 1963 (fecha en que Piglia aún formaba parte de *El escarabajo*) se lee:

En la revista una suerte de frente anticonservador, formado por mí y por Briante. Básicamente no nos gusta la imposición de una poética muy antivanguardia. || Otras discrepancias. ¿Qué es estar en el presente? En todo caso, no es algo que un escritor deba definir. No me gusta el énfasis con el que en la revista todos se autodesignan y se escudan en una pertenencia generacional. Me resulta bastante cómica la forma en que todos cultivan una suerte de genialidad juvenil y antiintelectual. (138)

La mención de Briante como parte del supuesto “frente” permite pensar que, aunque en el *Diario* Piglia no menciona su trabajo como redactor en *El escarabajo*, ese fragmento sí responde a la experiencia de Piglia en la revista dirigida por Castillo, pues Briante y él eran parte del equipo de dicha publicación. Esa incomodidad, de orden más literario, se refuerza si consideramos una

---

<sup>60</sup> Según resume Emiliano Álvarez, la ruptura de Piglia con *El escarabajo* sucede precisamente a raíz del trabajo dedicado a la separata, único ejemplar de una colección de cuadernillos cuya dirección había sido prometida a Piglia. En *Discusión crítica a la “crisis” del marxismo*, señala Álvarez, Castillo responde encarnizadamente al ataque de los miembros de *Cuadernos de Cultura* y señala: “Aquella crítica ad-hominem le pareció excesiva al joven Piglia, como le parecía de igual tono todo lo que provenía de Abelardo Castillo. Y por ello decidió renunciar a su primera incursión laboral en el mundo intelectual” (“La revista *Literatura y Sociedad*” 7).

segunda razón posible del desencuentro que tuvo Piglia con la gente de la revista (específicamente con Castillo), a saber, la publicación de la continuación de la “Polémica sobre el realismo. Refutación de Lukács” del marxista italiano Galvano Della Volpe. Esta polémica literaria implicó también un posicionamiento frente al Partido Comunista, pues lo que se debate es una lectura de la comprensión del realismo desde la perspectiva de Engels y de Lenin (defendida por Della Volpe) o bien, desde la postura de Lukács. La postura de Della Volpe frente al realismo concuerda con la afirmación de Piglia antes mencionada acerca de la posibilidad de un arte de izquierda no comunista,<sup>61</sup> mientras la de Lukács forma parte de la “poética explícita” que el adroguense critica.

En medio de ambas posiciones, *El escarabajo de oro* pretende una fallida postura conciliadora en la que sostiene la grandeza de Mann (base de la lectura del realismo entendido a la Lukács, según se señala en el texto de Della Volpe), pero argumenta que el error consiste en intentar enfrentar figuras como Mann, Proust, Joyce o Kafka. La intromisión de la dirección de la revista en la polémica sucede entre la primera parte del escrito, aparecida en el número 21 (último número en el que participó Piglia), y su continuación en el número 22. Así, la segunda parte de la “Polémica sobre el realismo. Refutación a Luckacs” es antecedida de la siguiente “Nota de dirección”:

Completamos, con esta discutible nota del profesor Galvano Della Volpe, su refutación al trabajo de Györgi Lukács (“El Escarabajo de Oro,” número 15). Ya hemos señalado, en otro sitio, hablando de la disyuntiva luckacsiana (¿Franz Kafka o Thomas Mann?

---

<sup>61</sup> “Se veía [en los 60] 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” (*Crítica y ficción* 217).

¿Decadencia artísticamente interesante o Realismo Crítico?) nuestra discrepancia, no con sus términos conceptuales, que plantean sí una encrucijada, sino con la arbitraria (Kafka-Mann) elección de sus polos. No obstante, y pese a la importancia que acaso tenga este enfoque del profesor Della Volpe —basado, como se ha visto en el número anterior, en la célebre carta de Engels sobre el realismo y en los artículos de Lenin sobre Tolstoy—, queremos dejar muy claro que “El Escarabajo de Oro” tampoco coincide con la postura de Della Volpe, con su ingenua inversión de la fórmula propuesta por Luckácz [*sic*] [...] Tanto Della Volpe como Lukács, inexplicablemente, polarizan la singularidad de dos grandes creadores, cuya obra, disímil —no opuesta— admite con dificultad este tipo de “competiciones.” (5)

En distintos momentos de su trayectoria y en diversas conversaciones, Piglia manifestó su incomodidad frente a la comprensión de la poética del realismo como única línea válida para un intelectual de izquierda. También diría, sobre el género policial, lo siguiente: “Cortó totalmente con la teoría del compromiso y con la poética del realismo a la Lukács, que era lo que en verdad definía el espacio de la literatura de izquierda en los años 60 y que hacía que no se pudiera leer a Borges y que no se pudiera leer a tantos escritores” (*Crítica y ficción* 177). Se entiende, por tanto, que Piglia no quisiera participar de un proyecto en el que posiblemente haya visto amenazada su libertad de expresión como escritor o el libre ejercicio de su práctica como editor, a juzgar por la rigidez con que se abordaba el tema del realismo; esto aunado a la “carga de profundidad y de rencor” (Piglia, *Diarios* I, 127) que percibió en Castillo, probablemente lo impulsaron en busca de otros horizontes.

Si se ha hecho tanto énfasis en este contexto político y social, en las discusiones originadas a partir de *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro* y el posicionamiento de Piglia al respecto, es porque son parte de un momento crucial para la formación de Piglia; a partir de esas experiencias, irá alimentando sus propios intereses y sus obsesiones (basta volver a la lectura de *Respiración artificial* para ver que muchas de las discusiones que sostienen Tardewski y Renzi provienen de estos debates). En ese sentido se comprenderá que el asunto alrededor del realismo resulta esencial a la hora de considerar el método del montaje antes planteado, pues nadie que sostuviera la poética del realismo socialista y que se apegara a la teoría del reflejo de Lukács habría optado por trabajar a partir de fragmentos, sino desde la narrativa aparentemente continua que ofrece la historiografía tradicional. Al tiempo que discusiones como la que se ha expuesto recién conducen a Piglia hacia diversas posturas y aproximaciones frente a la realidad y a la historia, lo cierto es que también implicaron un ejercicio práctico constante que le permitió ajustar criterios de selección (aguzar el ojo de coleccionista), elegir métodos de trabajo, vías de comunicación y alimentar discusiones desde la plataforma editorial. Es decir, desarrollar la sensibilidad necesaria para generar nuevos sentidos a través del montaje.

Al dejar *El escarabajo*, Ricardo Piglia es invitado a participar en la revista de la *Liberación*, una publicación trotskista, como secretario de redacción. Según señala Piglia en los *Diarios de Emilio Renzi* y se confirma en el índice de la publicación, la revista estaba “dirigida por José Speroni, un sindicalista que hizo ‘entrismo’ en el peronismo y llegó a secretario general. También está Carlos Astrada, el mayor filósofo argentino, discípulo de Heidegger” (I, 136). En cuanto al diseño, este estaba a cargo de “Eduardo Rotllie, un artista plástico de La Plata muy interesado en la vanguardia rusa de los años veinte. Así es que la revista donde publiqué artículos, entrevistas y

notas fue una escuela para mí y una experiencia inoivable” (I, 126). Efectivamente, puede suponerse que con aquellas primeras prácticas dentro del entorno de las publicaciones, Piglia entendió que en una revista, lo mismo que en un libro, todos los aspectos que la componen cobran importancia: desde la selección de textos y autores, hasta el diseño de la portada, pasando, evidentemente, por los involucrados en su realización. Que Piglia era consciente del valor y fuerza de una revista se hizo explícito cuando, luego de los tres números que publica a lo largo de un año con la revista *Liberación*, crea —junto con Sergio Camarda— su propia publicación. “[L]as revistas han sido para mí una especie de laboratorio de las experiencias de pensar la literatura, la cultura, la política en la Argentina,” señala Piglia y añade: “El caso de *Literatura y Sociedad* fue un intento, cortado por la dictadura de Onganía, de crear una revista que pensara esa relación y con una lógica que no fuera la del marxismo clásico; buscábamos una conexión vía Pavese, Brecht, que era lo que nos interesaba en esa época” (“Entrevista a Ricardo Piglia” 99).

El único número de *Literatura y Sociedad* sale en octubre de 1965 con la firme intención de generar “una intervención conceptual muy agresiva para sacudir el estado letárgico de la cultura de izquierda” (Piglia, *Diarios I*, 208). El objetivo parece haber sido cumplido, a juzgar por la descripción que de ese único número hace el AHiRA:

*Literatura y Sociedad* parece asumir como propios aspectos del programa cultural de la nueva izquierda, consistentes tanto en cuestionar las legitimidades construidas por las expresiones hegemónicas de la cultura liberal (cuyo conspicuo representante es *Sur*), así como disputar y redefinir la política cultural llevada a cabo por el Partido Comunista Argentino. Un examen del sumario deja en claro cuál es el centro de gravitación teórico para la revista: el marxismo. Y la ocupación central del número es la crítica literaria y el

problema de la ideología y la literatura. Un artículo acerca del método en Sartre de un joven José Sazbon se suma a otros de autores clásicos como Lucien Goldman, Galvano Della Volpe o Georg Lukács. El recurso al reportaje o encuesta sobre la crítica literaria en la Argentina también aparece en este número. Responden Oscar Masotta, Noé Jitrik y Juan José Sebrelli. En las secciones de narrativa, cine y teatro se destacan nombres como los de Calvino, Pavese, Hemingway, Lefebvre y el mismo Sartre. Por último, un apartado de reseñas con las firmas de Ángel Rama, Néstor García Canclini y Miguel Briante, entre otros, completan el índice. (“Literatura y Sociedad”)

En ese número que, a juzgar por lo narrado en los *Diarios*, Piglia empezó a preparar desde el mes de abril del 65, el escritor adroguense publica nuevamente a Della Volpe, autor de la polémica sobre el realismo calificada como “discutible” por *El escarabajo* un año atrás. En este artículo, titulado “Crítica de la crítica,” el italiano vuelve al tema del realismo, con lo que se puede suponer que no sólo se trataba de un debate muy vigente en aquel contexto, sino también que la posición de Della Volpe a ese respecto formaba parte de un discurso más complejo que Piglia había buscado proponer en sus colaboraciones anteriores y que por fin conseguía discutir en ese número:

[...] más que hablar de política en general es necesario hablar de la dinámica entre el museo y el mercado. El museo como lugar y metáfora de la consagración o la legitimidad, y el mercado como el ámbito de la circulación de las obras, siempre mediado por el dinero. En ese marco el problema de la “creación” se vuelve al mismo tiempo más visible y más complejo. Ése tendría que ser el nudo que explica el sentido de una nueva publicación. (*Diarios I*, 184)

Esta reflexión tiene lugar, claro está, bajo el entendido de que a la pregunta de qué lugar debían ocupar los intelectuales en la revolución, de un modo u otro, Piglia responde: en la lucha cultural, el campo que le es propio. De ahí que en la editorial de la revista señale: “El final de este artículo y los futuros números de *Literatura y Sociedad*, quieren ser un aporte para la discusión de estas cuestiones en el nivel específico de la lucha cultural” (6) y añade hacia el final:

Es luchando por una nueva cultura y no violentando los “contenidos” o alienando a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo. || Y en esa lucha por una conciencia activa de lo real, será precisamente nuestra literatura la que nos enriquecerá. No desde afuera, con el fantasma de una preceptiva, sino con la aparición de un nuevo mundo moral, de una nueva relación entre los hombres. (11)

En la extensa editorial que incluye en la revista, Piglia da las pautas para entender la razón de su interés en el tema acerca del realismo.

Piglia defiende que el compromiso de un escritor (como se decía entonces), su conciencia social (como se dice hoy en día), la relación entre el intelectual y la sociedad (diría Piglia), no debe juzgarse en función de si sigue ciertos parámetros preestablecidos para reproducir la realidad. No se trata —o no debería tratarse— de una imposición temática o estilística, sino de la posibilidad de trabajar problemas, circunstancias y disyuntivas de la realidad a partir de la literatura, a partir de ese que llama “un nuevo mundo moral.” En otras palabras: Piglia encontraba en la literatura la posibilidad de construir nuevas realidades, un arma para incidir en el desarrollo de nuestro mundo, una forma de hacer explícito un sentido de la realidad que en el acontecer diario quedaba oculto. Es decir, la literatura como una forma productiva de trabajar con las ruinas, de hacer historia. Al respecto, habría que hacer énfasis en algo que suele pasarse por alto: la capacidad de construir que

tiene la literatura no se limita a las elaboraciones del pensamiento plasmadas en un texto, es también el aspecto material de éste y su soporte —sea un libro, revista, folleto, colección, etc.— como objeto y como artefacto cultural. Si en la elaboración del texto intervienen escritores y escritoras, la configuración del objeto que lo soporta depende del trabajo editorial, el cual articulará el montaje que dé forma a la obra final. Esto Piglia lo tenía muy claro, por ello pone tanto empeño en la revista y declara:

Para nosotros (generación definida por el peronismo) se trata de inscribirnos en lo real, superar la falsa conciencia.

Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática también en literatura. No sólo en el sentido del último Sartre: ir de la literatura entendida como algo sagrado a la acción sin dejar de ser un intelectual. Sino entendiendo a la literatura como un elemento más en el proceso de desmistificación y toma de conciencia [...] Porque si con la literatura descubrimos la realidad, la literatura es —ella también— una realidad. (*Literatura y Sociedad* 9-10)

Es esa misma conciencia de lo material de la literatura y de la responsabilidad de su entrada en el mundo lo que habla de su sensibilidad como editor, como coleccionista. Piglia es consciente de la relevancia del trabajo con los objetos *en y desde* la literatura lo que lo habilita para buscar formas alternativas, más allá de la escritura, para confrontar los discursos hegemónicos, las historias oficiales, los discursos que someten y las políticas que silencian. En sus textos, se ha visto anteriormente, es constante la aparición de documentos diversos (cartas, grabaciones, álbumes, notas). A través de ellos, de la verdad que encierran con su sola existencia —encontrar una carta en un lugar determinado, con un cierto sello postal, con letra manuscrita o impresa implica ya una

verdad en sí misma— Piglia extiende el terreno de su pregunta por la historia. Ahora bien, si pone en marcha esas dinámicas en sus relatos es también porque reconoce la potencia con que esos materiales inciden en la realidad: ¿cómo podría llegar a introducir semejantes recursos en su narrativa sin haber trabajado con las posibilidades que los documentos entrañan? La edición, descubrió pronto, es también un vehículo esencial desde el cual narrar e interrogar la historia.

A lo largo de su trayectoria editorial, Ricardo Piglia adquirió herramientas cruciales que lo capacitaron para poder dirigir una revista o diseñar una colección de libros. En ese mismo recorrido, paralelo a la adquisición de saberes específicos del oficio, Piglia se confrontó al trabajo con los materiales: a la relevancia de su elección —el costo y calidad de estos ofrecen información al lector—, el lugar esencial que tiene el diseño en la elaboración de una revista o de un libro, pero sobre todo, se ha visto en esta sección, pudo experimentar desde cerca cuán crucial es la selección de textos, su incorporación en un número (en el caso de las revistas) o en otro, la anotación o comentario de un artículo, etcétera. Estas decisiones, que forman parte de cualquier proceso de edición y en cuya base se aprecia el ojo del coleccionista y la sensibilidad para llevar a cabo un montaje, estaban supeditadas también a discusiones ideológicas que lo confrontaron con el quehacer que desempeñaba no sólo como editor sino también como escritor. La aproximación *sui generis* de Piglia a la historia —esa que busca exponer múltiples perspectivas, confrontar la idea de progreso y reivindicar figuras y obras olvidadas o sepultadas— responde a innumerables factores entre los que se encuentran sus lecturas, su historia familiar, el contexto social y político, entre muchos otros, pero también ocupa un lugar importante el medio editorial en el que se desempeñó. La polémica sobre el realismo y su aproximación al tema es una muestra de cómo existieron cuestiones de fondo que condujeron a Ricardo Piglia hacia caminos menos transitados

de la escritura de la historia. Dichos caminos —como por ejemplo el método del montaje y el trabajo con fragmentos o ruinas propio del coleccionista— presentes tanto en la escritura como en la labor editorial de Ricardo Piglia, tienden puentes que comunican una y otra faceta del intelectual argentino hermanándolas al punto de formar una obra creativa hecha, a su vez, de fragmentos — textos, revistas, colecciones de libros...

La concepción de la literatura como realidad en sí misma, como texto y material, abrió para Piglia un enorme campo de creación a partir del cual su escritura y su trabajo editorial conseguían retroalimentarse en la búsqueda por formas distintas de escribir la historia. Gracias a ello, en la década de los setenta, conformó una serie de libros que incidiría tanto en su narrativa como en su experiencia como director editorial y, aún más, en la noción argentina (tal vez latinoamericana en general) del género negro y su relación con la realidad.

### **Serie Negra**

El trabajo como colaborador, editor o director de publicaciones periódicas fue casi una constante en la trayectoria de Piglia. Podría decirse que, durante la mayor parte de su vida, al menos de su juventud, Piglia mantenía su escritura en paralelo con su trabajo editorial. A las revistas antes mencionadas se suman otras como *Los libros* (1969-1976), donde participó desde el inicio hasta 1975, o *Punto de vista* (1978-2008) de la cual formó parte en los primeros números.

Las primeras experiencias en el mundo de la edición y de la producción de libros que tuvo Piglia surgieron a partir de su trabajo en diversas revistas. Ya durante esa etapa, desde finales de 1963, había empezado a colaborar en editoriales como Nueve 64 —dirigida por Sergio Camarda, quien después le propondría publicar juntos *Literatura y Sociedad*— y después en Editorial Jorge

Álvarez. En la primera, preparaba los libros de autores jóvenes como Miguel Briante, Germán Rozenmacher y Juan José Saer (Álvarez, “La revista *Literatura y Sociedad*” 5); en la segunda comenzaría editando la colección de clásicos, formaría un par de antologías y, posteriormente, crearía la conocida Serie Negra.

Al revisar la trayectoria de Ricardo Piglia se pudo observar cómo el trabajo con los materiales, es decir, la confrontación con todas las decisiones que intervienen en la configuración de una revista, así como los debates intelectuales en los que participó tramaron un sólido tejido ideológico que condujo al entonces joven adroguense hacia formas no convencionales de concebir la literatura, la realidad y la escritura de la(s) historia(s). Pues bien, todas estas experiencias e ideas fueron bien recibidas en *Tiempo Contemporáneo*, donde Piglia encontraría un equipo y una plataforma idónea para *materializarlas*. En otras palabras: el trabajo de Ricardo Piglia en *Tiempo Contemporáneo* podría comprenderse como el taller a través del cual expandió el alcance de sus creaciones y las formas de escribir la historia, siendo la Serie Negra su obra más representativa.

Fue en 1965 que Ricardo Piglia se mudó a vivir a Buenos Aires, aunque mantenía la cátedra de Introducción a la Historia en la Universidad Nacional de La Plata. Es decir que vivía a tiempo parcial entre una ciudad y otra hasta 1966 cuando, con el golpe de Estado de Onganía, todos comenzaron a renunciar a la Universidad y él decidió aceptar la oferta de trabajo de Jorge Álvarez (Piglia, “Entrevista a Ricardo Piglia” 100), quién desde 1963 llevaba la Editorial Jorge Álvarez — misma que editó *Los oficios terrestres*, de Rodolfo Walsh; *La traición de Rita Hayworth*, primer libro de Manuel Puig; *Responso*, primera novela de Juan José Saer; los relatos de *La invasión* de Ricardo Piglia y las tiras de Mafalda por primera vez en libro, entre otros muchos aciertos— y que entonces buscaba desarrollar la editorial que le sucedería: *Tiempo Contemporáneo*. En 1968 se

publicó el primer libro de dicha editorial y fue Piglia quien se encargó de la selección de textos y del prólogo.

Se ha dicho anteriormente que cada proyecto de publicación implica una propuesta social, política o literaria a partir de la cual se organiza el destino de la publicación o del grupo que la conforma. De esa propuesta penderán las decisiones que se tomen a lo largo del proceso editorial: desde la selección de textos, el diseño, los prólogos o notas editoriales, incluso la imprenta contratada, etcétera. Cuando Piglia comenzó a trabajar como editor de libros, ya sabía que cada elemento del artefacto cultural que se configura envía un mensaje a los lectores que se suma al de los textos publicados. Con estos elementos en mente, Piglia editó el volumen, titulado *Yo*. Este consistía en una recopilación de textos autobiográficos de personajes de la política y de las letras argentinas como Juan Manuel de Rosas, Ernesto “Che” Guevara, Sarmiento, Borges, Arlt y Cortázar, por mencionar algunos. El libro abre con el prólogo de Piglia en el que señala: “Como nos ha enseñado la lingüística, el Yo es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar, es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos, el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro” (Reproducido en Piglia, *Diarios I*, 336).

Emiliano Álvarez, en su artículo sobre Tiempo Contemporáneo, acierta al indicar que con ese texto introductorio Piglia “instala las coordenadas de la teoría estructuralista que acompañará fuertemente el proyecto editorial de T[iempo] C[contemporáneo]” (147). En lo que no parece acertar es al sugerir que, por ello, Piglia deja en segundo término cuestiones de “historia y política nacional que bien podrían ser el foco de interés de la compilación” (147). Lo que Álvarez no considera, puesto que su texto no se centra en la figura de Piglia, es que al trasladar el enfoque

desde el cual se aproxima a esos personajes y hacer énfasis en el lenguaje como mensaje en sí mismo, inevitablemente conduce a una revisión de la historia (en tanto acontecimiento pasado y relato) que de esos sujetos se había contado. La forma, el orden, la selección de cada palabra implican marcas del lenguaje que dicen más de quién escribe que lo que escribe: “ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo” (Piglia, *Diarios I*, 336). Este modo de pararse frente al texto, por tanto, conduce a Piglia hacia una revisión en su obra (tanto narrativa como editorial) de la historia y la tradición literaria argentina desde perspectivas distintas a las que entonces se habían abordado. Una vez más —como se ha visto en capítulos anteriores— Piglia parece querer “arrancar [...] la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla” (Benjamin, *Historia VI* 308). Quizá lo que Álvarez quiso decir es que Piglia se niega a repetir el discurso unívoco y lineal de la historia tradicional generalmente aceptado y propone para ello volver a considerar la historia como discurso, como relato. Al aproximarse a tales temas en una compilación de textos escritos por personajes de peso para la sociedad argentina desde la literalidad de los textos, Piglia propone un detenimiento —en el sentido benjaminiano de la palabra— que conduce al análisis de la relación entre literatura y sociedad. Con ello, Piglia plantea una forma de leer y hacer historia distinta a la propuesta de la poética del realismo y de la inercia editorial de aquellos años.

Muestra de esto último es su propuesta al editor de *Tiempo Contemporáneo* de hacer “una colección antagónica a la de Borges; éste en verdad es el modelo. [...] hagamos una serie,” le dice Piglia a Jorge Álvarez, “con ediciones literariamente cuidadas de la tradición norteamericana” (Piglia, “Entrevista a Ricardo Piglia” 100). La respuesta afirmativa de Jorge Álvarez, en gran medida debe haberse sustentado en la doble cultura de la que habla Piglia:

[...] lo que nosotros vivimos en aquel momento era la existencia de dos culturas. Existía una cultura estabilizada, oficial, donde había grandes escritores, como Borges y Bioy Casares, que tenían sus diarios y sus revistas, y después había una cultura alternativa, de izquierda, con sus revistas, sus pequeñas editoriales, ofreciendo la posibilidad de moverse en un ámbito fuera de lo establecido. (“Entrevista a Ricardo Piglia” 100)

Esa cultura alternativa que se alimentaba y circulaba a la par de la cultura establecida sin negar ciertas interacciones ocasionales —en la que, por cierto, se movían muchos de los autores que después serían recuperados en la Serie del Recienvenido—, permitiría que una serie como la que proponía Piglia tuviera lugar: había escritores más allá del canon y lectores interesados en las propuestas que iban más allá del canon. Es decir, la reivindicación en la Serie Negra de esas obras de la llamada “literatura menor” a la que pertenecían las novelas policiales que Piglia buscó reivindicar (esos desechos o fragmentos, por usar términos de Walter Benjamin), encontraría sus lectores en esa cultura alternativa.

Así, Piglia comienza a dirigir la Serie Negra partiendo de la oposición al modelo policiaco clásico de enigma —avalado por Borges y el canon de literatura europea de la revista *Sur*— y apostando, en cambio, por una literatura menospreciada y considerada un mero entretenimiento; “sin valor,” se podría decir, “harapos”. Una vez más, Piglia trabaja como el coleccionista de Benjamin con aquello que la sociedad descarta y en su ordenamiento —se verá después— resignifica no sólo el género y a sus autores, sino el lugar que tales obras tienen a la hora de representar la realidad.

Según palabras del propio Piglia en una antología posterior sobre cuentos policiales, en la novela negra “la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán)<sup>62</sup> se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio” (Piglia, *Cuentos de la serie negra*). La Serie Negra de Piglia proponía una forma de revisar la realidad, de criticarla, una forma de realismo, si se quiere, que no estaba pautada por la poética propuesta por Lukács. A tal punto estaba convencido de esto Piglia que no sólo acudió a la novela negra como molde para algunas de sus propias narraciones o a la figura del investigador-detective como personaje central de muchos de sus textos, sino que acude y promueve el trabajo con documentos, con materiales. ¿Cómo podría darles un lugar tan destacado en su narrativa y no comprometerse con su trabajo editorial en tanto obra creativa?

Piglia puso gran empeño en insertar la Serie Negra en la narrativa argentina. Una de las estrategias para lograr lo anterior consistió en insertar tales novelas en el acontecer nacional de la época. Para ello, Piglia elige continuar el criterio editorial y de traducción de la Editorial Jorge Álvarez que “traducía policiales norteamericanos trasladando el *slang* americano al argot porteño, algo absolutamente infrecuente para las editoriales argentinas, que generalmente traducían en un español neutro” (Tomás Eloy Martínez *apud* Mosqueda 486). De este modo, se lleva a cabo aquello que señala Benjamin al decir del coleccionista que “[e]l verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo)” [H 2, 3] (*Pasajes* 224). El corte que la novela policial trazaba con la teoría del compromiso y la propuesta desde la ficción

---

<sup>62</sup> Referencia velada al Manifiesto comunista de Marx y Engels, posiblemente anticipando el riesgo de ser censurado.

de una alternativa para revisar la realidad, no sólo ampliaba el marco de injerencia que en esos años se otorgaba a la literatura (ver *Crítica y ficción* 177), sino que además, al “plantar” estas obras en el entorno de lo conocido, permitía su incorporación en aquel contexto rioplatense. Al respecto, Alejandrina Falcón, investigadora de la Universidad de Buenos Aires, señala: “No todas, pero muchas de las traducciones de la Serie Negra de Piglia recurrirán a una variedad local para decir lo foráneo [...] el voseo convive con el respeto de la onomástica y toponimia foránea. En rigor, estas traducciones no borran la extranjería, sino que vierten el inglés ‘americano’ a una variedad ‘americana’ del castellano” (13). La aclaración es importante: al sustituir el *slang* norteamericano por argot porteño Piglia no pretende borrar la diferencia, se podría decir incluso lo contrario: lo que hace es destacarla. Más adelante, al estudiar la Serie del Recienvenido, se verá cómo ese empeño en conservar la diferencia adquiere un lugar predominante.

Se ha visto cómo la selección es uno de los momentos esenciales tanto de la práctica del coleccionista como del montaje. A través de los objetos seleccionados, se pretende develar un nuevo sentido, por lo que es necesario que cada uno de los elementos de la colección encierre en sí mismo una forma condensada de la totalidad a la que aspira, en palabras de Benjamin, podría decirse que es imprescindible identificar las mónadas. Por lo anterior, es evidente que la selección de textos fue crucial para la configuración de la Serie Negra. Al respecto menciona Piglia:

[...] me pasaba los días leyendo novelas policiales. Por ejemplo, para tener quince o veinte títulos contratados, uno tiene que leer trescientos libros. [...] la cantidad de novelas policiales que se publican, la cantidad de escritores que hay. Para moverse en ese fárrago y encontrar ahí algo que uno considere que puede publicarse, hay que leer muchísimo. Hay

una lectura que es una lectura profesional, diría yo, muy específica, del *editor* a la vez interminable y muy selectiva. (*Crítica y ficción* 179)

Si Piglia dedicó su tiempo y energía a leer novelas negras durante el periodo en que trabaja para armar la serie fue porque reconocía desde entonces lo que tiempo después explica en la cita que se ha reproducido recién. Esa lectura profesional a la que se refiere el intelectual argentino es lo que en secciones anteriores se llamó “ojo de editor” y es parte esencial del desarrollo de la sensibilidad del editor, ambas necesarias para hacer historia desde el trabajo con fragmentos o desechos a partir del montaje, como hace el coleccionista. Y que Piglia hizo historia con la Serie Negra ahora es indudable.

Con los años se comprobó que la serie de novela negra significó un elemento crucial en la historia del género en la literatura hispanoamericana, consolidada en los años treinta en Estados Unidos e introducido en aquellos años a la literatura argentina. No sólo como elemento que enriqueció el ámbito literario sino, sobre todo, por haber ofrecido una vía novedosa y productiva a partir de la cual fue posible pensar y confrontar los acontecimientos durante dictadura y los años de capitalismo voraz que le siguieron. Sonia Mattalia, en su libro acerca de la novela policial en argentina, apunta: “el modelo de la novela negra norteamericana les provee una línea de composición que los escritores argentinos desde la década de los 70 utilizan como andamiaje para representar la intensidad de la violencia estatal y de la revuelta social [...] Tal operación, hace de disparador y colabora en el asentamiento de una prolífica veta de la producción nacional” (163-164). Con la Serie Negra, Piglia consiguió poner en marcha una propuesta que se alejaba, por un lado, de la literatura social (generalmente pautada por el realismo explícito) de entonces, la cual, según señala en entrevista con Pablo Chacón, “no alcanzaban el núcleo duro de lo que estaba en

juego” (Piglia, “Ricardo Piglia y la crítica”) y, por otro, del realismo mágico propagado por el Boom, como señala Emiliano Álvarez (“Tiempo Contemporáneo” 148).

Estos antecedentes deben tenerse presentes puesto que configuran el lugar desde el cual Piglia va a concebir el proyecto de la serie que atañe a esta investigación. Del mismo modo, habría que tener presente su preocupación por la historia y su cercanía metodológica con las propuestas de Walter Benjamin sobre la historia para analizar el proyecto de la Serie del Recienvenido desde su propuesta hasta la realización. Con todos estos elementos en juego, se verá a continuación cómo la Serie del Recienvenido forma parte de la obra creativa de Piglia a través de la cual siguió buscando vías alternativas para contar (la) (su) historia.

### **La historia según la Serie del Recienvenido**

En 2012 Ricardo Piglia inició su último proyecto editorial: la Serie del Recienvenido. En él lleva a cabo, por un lado, una reubicación de las obras de la narrativa argentina de las últimas décadas del siglo XX que hasta entonces habían permanecido en el olvido o relegadas a la categoría de obras de culto y, por otro lado, confronta de manera implícita el modo en que se ha contado la historia (de la literatura) argentina. Con los antecedentes y elementos que se han revisado hasta ahora en esta investigación, será posible realizar un análisis minucioso de la serie que permita comprender el modo en que Piglia se aproxima a la labor editorial para contar la historia de un modo distinto, siguiendo el mismo impulso que en otras ocasiones ha guiado la escritura de sus textos: la preocupación acerca de cómo contar la historia. Así, en este capítulo se estudiará cómo es que Piglia, de acuerdo con las propuestas de Walter Benjamin, cuenta la historia desde su trabajo como

director editorial, para mostrar que esta vía —la de la materialidad del texto, la de los soportes— es también parte crucial del discurso que la obra pigliana busca sostener.

Para demostrar lo anterior, se presentará en primer lugar el contexto y antecedentes de la serie, las inquietudes del proyecto y los elementos que quedan circunscritos dentro de una propuesta sólida de trabajo como la que hizo Piglia al director del Fondo de Cultura Económica. Se revisarán brevemente los años que comprende la serie y la necesidad de explicitar esas voces, pero se hablará también de la figura de Macedonio Fernández como faro que orienta las tendencias y principios de la colección. En seguida, se hará una revisión de los aspectos generales de la obra —tamaño, diseño de portadas, párrafos constantes, introducción del prólogo— para ver cómo es que estos elementos soportan la propuesta de la serie. Finalmente, a modo de ejemplo, se revisarán algunos de los títulos de la colección. A lo largo del capítulo se señalarán en los rasgos en los que Piglia lleva a la práctica las propuestas de Walter Benjamin, ya sea desde el coleccionismo y el montaje, o desde la forma de abordar la narrativa de la historia. Así se podrá demostrar cómo Piglia busca cuestionar la historia argentina desde la serie editorial y quedarán claras las coincidencias entre las líneas que orientan tanto su narrativa como su obra editorial. Igualmente quedará explicitado el modo en que narrativa y edición se intersecan en la obra de Piglia en la configuración de un discurso más potente en torno a la historiografía y a la responsabilidad frente a esta.

### **Antecedentes del proyecto**

Luego de quince años impartiendo cursos en universidades estadounidenses —en Princeton, principalmente, pero también Harvard—, Ricardo Piglia regresa a vivir a Argentina. Es diciembre de 2011 y, una vez de vuelta en su país, Piglia trabaja en varios proyectos simultáneos, como

siempre. Comienza la escritura de *El camino de Ida*; revisa, selecciona y ordena sus cuadernos personales —que poco después se irían publicando como *Los diarios de Emilio Renzi*—, y pone en marcha la serie editorial cuyo primer volumen saldría a mediados del 2012: la Serie del Recienvenido. Estos dos últimos proyectos, sobre todo, tienen de fondo un tema común: la historia de Piglia.

En *Los diarios de Emilio Renzi*, por medio del desplazamiento de su vida a una tercera persona, Piglia lleva a cabo una edición de sus cuadernos que resulta en la novela de su vida. Lo mismo puede decirse que hace con la Serie del Recienvenido, aunque a distinta escala. Es decir, del vastísimo catálogo posible de obras publicadas durante su juventud por autores argentinos (todas las obras del catálogo fueron publicadas durante la primera mitad de la vida de Piglia, en las últimas décadas del siglo XX), él selecciona aquellas en las cuales considera que se encierra — en cada una a su modo— algo de su época que enriquece la lectura del presente. En palabras de Walter Benjamin se diría que Piglia:

hace saltar una concreta vida de la época [probablemente la suya, su juventud], y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia. Así, el fruto nutricio de lo históricamente concebido tiene al tiempo sin duda en su interior, y lo posee como la semilla, valiosa pero carente ya de gusto. (*Historia XVII* 317)

Así, a medida que Ricardo Piglia recrea el entorno literario en el que se desarrolló, recupera también las voces de una época marcada por la violencia de cinco dictaduras. Si bien las armas ejercieron una fuerza indiscutible contra la población civil en aquellos años, no fueron los únicos

medios por los que se ejerció violencia; la censura, la supresión de las vías de difusión o la clausura de espacios de reunión fueron vías por las que se buscó silenciar a una generación, lo cual se consiguió, sobre todo, en aquellos individuos que eran ya parte de un grupo marginal, de aquella que Piglia llamó la “cultura alternativa” de su generación.

Si al estudiar *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* quedó demostrado que en ambos casos se plantea una resistencia al terror de Estado, a la violencia irrefrenable del progreso a partir de la recuperación de historias que se consideraban rumores o versiones de rumores y de personajes que la historia oficial busca omitir —como es el caso de Arlt, presente en “Nombre falso”—, en la Serie del Recienvenido esas voces hablan por sí mismas. Los autores olvidados, menospreciados por las historias literarias encuentran en la serie de Piglia un espacio para contar sus historias. Una vez más, como en las dos novelas mencionadas recién, en la Serie del Recienvenido se dice para no hablar. Cada quien cuenta su(s) historia(s) como si fuera la primera vez, pero en la reunión de todas ellas —es decir, en la constelación que articula la colección— se hace manifiesta una causa común, una verdad que les convoca. Posiblemente a partir de esa idea es que Piglia decidió usar la figura de Macedonio Fernández como común denominador. Su calidad de “inclasificable” adquiere entonces una importancia crucial para el proyecto que busca recuperar obras ignoradas, censuradas u olvidadas por el canon que estableció una casta de intelectuales vinculados, abierta o tácitamente, al poder.

### **Macedonio y los reciénvenidos**

La Serie del Recienvenido se estructura con la figura de Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) en el horizonte. Ese filósofo y escritor que guardaba bajo su cama papeles, cuadernos,

manuscritos y cuyos trabajos acerca del proceso como obra fueron cruciales para la literatura argentina y para autores como Borges y el mismo Piglia, es reconocido como paradigma de la Serie del Recienvenido. Se podría decir de él, tras haber estudiado la galería de personajes de Benjamin, que es el escritor coleccionista por excelencia: siempre trabajando con papeles, con fragmentos, reescribiendo, archivando. En él se reconoce al padre de un linaje de argentinos y argentinas que, como antes Macedonio, no se adecuaban a convenciones y asuntos dictados por la cultura establecida de su época, por lo que sus obras fueron confinadas a bodegas o destruidas para no tener que pagar el alquiler de esos espacios. Menciona Piglia al respecto: “Macedonio reaparece siempre como si fuera la primera vez. Un clásico imposible, podríamos decir, nunca está fijo. Es el anticanon, es como si todos sus libros fueran primeros libros” (Piglia, “El canon”). Ese carácter inestable de la obra de Macedonio que la hace parecer siempre nueva se ajusta a la intención de Piglia frente a las obras que recupera en la serie, pues busca reinsertarlas en un presente en el que se encuentran en “diálogo y en sincronía con las propuestas más novedosas de la literatura actual” (Piglia, “Comentario a los Recienvenidos”).<sup>63</sup> Piglia busca ofrecer las obras como elementos que forman parte de un diálogo vigente o, como diría Benjamin, “retener una imagen del pasado como la que imprevistamente se presenta al sujeto histórico en el instante mismo del peligro” (Benjamin, *Historia* VI 307).

Por otro lado, esa misma imposibilidad de fijación a la que se refiere Piglia es la que lo aparta una y otra vez del mercado editorial, de las listas de libros o autores imprescindibles —actualmente

---

<sup>63</sup> Se señala como “Comentario a los Recienvenidos” el párrafo escrito por Piglia que aparece entre la portadilla y la portada de todos los libros de la serie bajo la leyenda “Serie del Recienvenido dirigida por Ricardo Piglia.”

tan en boga— y por supuesto, de las vitrinas de las librerías. “La obra de Macedonio,” señala Piglia, “que ha estado siempre al margen del mercado, es fundamental para entender la constitución de un público literario moderno en la Argentina” (*Crítica y ficción* 17). También en esto Piglia encuentra una relación con la figura de Macedonio: los libros de la Serie del Recienvenido son textos que tienen una relación tensa con el mercado, con sus mecanismos y prioridades, de modo que Piglia no pretende establecer un nuevo canon de la narrativa argentina, sino una red, un sistema de lectura distinto al que se promueve desde las listas de los mejores escritores o desde las historias literarias. Piglia adopta entonces, a modo de homenaje, el término del reciénvenido para la serie.

Según Macedonio Fernández en *Papeles de Recienvenido*, “Recién llegado por definición es: aquella diferente persona notada en seguida por todos” (74), un sujeto a leguas distinto que suscita, precisamente por su diferencia, desconfianza e incomodidad en quienes son ya reconocidos bonaerenses. Al darse cuenta de esto, el recién llegado busca por todos los medios no ser visto, asimilarse a los demás. También advierte, en un paréntesis que:

En Buenos Aires, que estima inverosímil haber vivido hasta los treinta o cuarenta sin conocerla, por lo que hay que sacarse pronto la reciénvenidez tardía, todo el primera vez llegado, que conoce en los semblantes el mal gusto de no haber nacido en ella, se apresura a dar una instruidísima conferencia sobre ‘La Argentina y los argentinos’ tres días después de desembarcado. Esto da resultado; se comprende que conferencia tan pronta y con tal tema no es la colosal fatuidad y entrometimiento ignorante que suele sospecharse, sino la ansiedad por quitarse cuanto antes la pátina de reciénvenidez. Ser “reciénvenido” en Buenos Aires ni por un momento se perdona; es como insolencia. (43-44)

Si bien en este último caso se refiere al reciénvenido de ultramar —que, según parece, tenía al menos la oportunidad de hacerse oír—, la presión social que subraya Macedonio se aplicaba con igual o mayor urgencia sobre otros argentinos recién llegados a Buenos Aires: contra los provincianos, los campesinos, los indígenas... Los reciénvenidos eran, por tanto, todos aquellos que no fueran parte de la supuesta élite de porteños ilustrados, quienes se consideraban con la autoridad para hablar de “La Argentina y los argentinos.”

La Serie del Reciénvenido se pronuncia en contra de semejantes ideologías: no pretende la asimilación ni disimular la incomodidad que genera su carácter de recién llegado. Por el contrario, el título hace gala, presume tal condición y la instituye como parte esencial del presente de la literatura argentina. Si al revisar la Serie Negra se señaló cómo Piglia, con las traducciones, se esforzó por destacar la extranjería, la diferencia presente en las obras de la novela negra, ahora se puede decir que esa extranjería o diferencia adquiere carácter de marca de pertenencia en la Serie del Reciénvenido.

Existen, sin embargo, otras razones por las cuales Macedonio Fernández es una figura esencial para la serie —razones relacionadas con la forma en que, tanto él como Piglia, entendieron la edición y el trabajo con publicaciones—:

Macedonio es una referencia en cualquier reflexión sobre el sentido de publicar literatura. No sólo porque pensó con gran claridad este problema y construyó múltiples cartografías del lector sino porque su práctica de la dilación, de la ausencia del circuito público y de la irrupción en espacios alternativos, con actitudes de choque y de provocación, sintetizan la gran tradición de la vanguardia. Macedonio siempre pensó la figura del autor, la difusión de sus escritos, las lecturas posibles o desviadas, como parte de la obra misma. En definitiva

la obra literaria no es sólo el texto, Macedonio lo entendió y practicó esa evidencia antes que nadie. (Piglia, “El canon”)

El proyecto que Piglia desarrolla en la Serie del Recienvenido parte de una noción amplia de lo que es y significa “hacer literatura.” La Serie del Recienvenido es, además de un rescate editorial de autores clave de una época de la narrativa argentina, parte de la obra de Piglia; así como Piglia encuentra la forma de decir para no hablar en *Respiración artificial* o en *La ciudad ausente*, así también lo hace en las historias que ha reunido en la Serie del Recienvenido: una vía más en la que el escritor adroguense contó su historia.

## Características generales

Se ha dicho antes, en relación con los primeros trabajos vinculados al entorno de las publicaciones, que cada una de las decisiones tomadas en un proceso editorial significan, tienen un sentido y se adhieren al proyecto total de la obra en cuestión. Cuando se estudia la Serie del Recienvenido, se hace necesario añadir, a dicho principio, la preocupación constante de Piglia por la escritura de la historia, su experiencia como editor y su larga trayectoria como escritor y crítico. Al tratarse de un

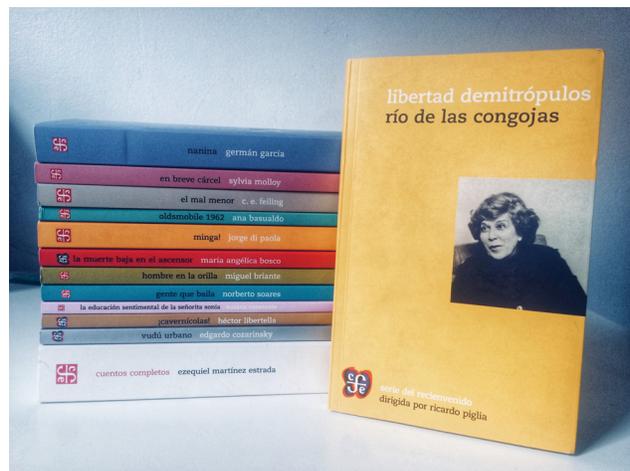


Imagen 2. Todos los Recienvenidos.

proyecto de madurez, todos esos factores se encuentran conjugados de una u otra manera en las distintas marcas de la serie. Por ello, y como parte de los argumentos a favor de considerar la serie

como parte de la obra creativa de Piglia, se revisará a continuación los rasgos principales de la serie y su aportación al proyecto general.

En relación con el diseño, lo primero que llama la atención es la amplia gama de colores que presenta la colección. A modo de Pantone, las cubiertas de cada libro son de un color distinto del

espectro visible. Además de enfatizar la heterogeneidad de la colección, esta presentación dirige la atención hacia la mirada y las distintas formas en que capta la luz, que en seguida se ve reforzada por las fotografías del autor en cubierta y contracubierta: la del frente muestra el rostro completo, mientras la de atrás, toma únicamente la franja de los ojos de la



Imagen 3. Algunas contraportadas de la Serie del Recienvenido.

fotografía que aparece al frente, aumentada en tamaño (ver imagen 2 y 3). Así el diseño establece también una invitación a profundizar: desde los distintos colores visibles a la distancia, hacia la fotografía del autor en la portada y en el anverso, una imagen aún más cercana que subraya el papel primordial de la mirada en la lectura. En esa fase, la mirada de los autores es acompañada por un fragmento del prólogo escrito por Piglia. Otro apunte hacia la relevancia de los distintos puntos de vista —en este caso el de Piglia—que, así como sucede con la luz, captará el texto de formas distintas y se verá obligado, por estas “grandes obras de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo xx,” a revisar y cuestionar cualquier idea estática o monolítica de lo que pudiera considerarse “la literatura argentina.”

Los títulos que conforman la serie son los siguientes:

Edición original	Serie del Recienvenido (Fecha)	Título y autor
1981	2012	<i>En breve cárcel</i> de Silvia Molloy
1968	2012	<i>Nanina</i> de Germán García
1994	2012	<i>Oldsmobile 1962</i> de Ana Basualdo
1996	2012	<i>El mal menor</i> de C. E. Feiling
1987	2012	<i>Minga!</i> de Jorge Di Paola
1968	2013	<i>Hombre en la orilla</i> de Miguel Briante
1979	2013	<i>La educación sentimental de la señorita Sonia</i> de Susana Constante
1993	2013	<i>Gente que baila</i> de Norberto Soares
1955	2013	<i>La muerte baja en el ascensor</i> de María Angélica Bosco
1985	2014	<i>¡Carvernícolas!</i> de Héctor Libertella
1981	2014	<i>Río de las congojas</i> de Libertad Demitrópulos
1985	2014	<i>Vudú urbano</i> de Edgardo Cozarinsky
Entre 1956 y 1957 los volúmenes de cuentos; como cuentos completos, recién en 1975	2015	<i>Cuentos completos</i> de Ezequiel Martínez Estrada

Tabla 3. Títulos publicados en la Serie del Recienvenido. Fuente: Elaboración propia, con base en las páginas legales de cada libro de la Serie del Recienvenido.

Al abrir cualquiera de los ejemplares de la serie, en la página 4, se encuentra el siguiente párrafo:

La Serie del Recienvenido propone al lector grandes obras de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo xx, seleccionadas y prologadas por Ricardo Piglia. Los libros que conforman la serie han sido elegidos de acuerdo a la presencia —y la actualidad— que estas obras tienen en la literatura del presente. En un sentido estos libros han anticipado —

o promovido— temas y formas que tienen un lugar destacado en la narrativa contemporánea. Siempre recién venidos, los títulos de la colección están en diálogo y en sincronía con las propuestas más novedosas de la literatura actual. (Piglia, “Comentario a los Recienvenidos”)

Piglia presenta los libros de la colección directamente como “grandes obras de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX” sin mencionar que se trata de títulos —y en la mayoría de los casos, también de autores— que desde su primera publicación y hasta la edición en la Serie del Recienvenido, habían sido prácticamente ignorados por la crítica y los lectores o bien, formaban parte de una literatura de culto. Esto responde al procedimiento del coleccionista propuesto por Benjamin, quien considera que “[e]l verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo)” [H 2, 3] (*Pasajes* 224). Así, aunque se trata de un rescate editorial, Piglia no alude, en esta síntesis de la serie al olvido en el que permanecieron estos libros, con lo cual aleja los textos del componente melancólico y avanza en su intención de desdibujar el corte que la historia literaria argentina había establecido frente a esos textos, identificándolos como “otros” en el sentido en que lo entiende Michel De Certeau:

La historiografía separa en primer lugar su propio presente de un pasado, pero repite siempre el gesto de dividir. La cronología se compone de ‘periodos’ [...] entre los cuales se traza cada vez la *decisión* de ser *otro* o de no ser *más* lo que se ha sido hasta entonces. [...] Por turno, cada tiempo ‘nuevo’ ha dado *lugar* a un discurso que trata como ‘muerto’ a todo lo que le precedía, pero que recibía un ‘pasado’ ya marcado por rupturas anteriores.

(17)

Este sencillo gesto de Piglia, entonces, es el primer paso para ubicar a los “recienvenidos” en una temporalidad distinta a la que los dio por perdidos en bodegas, archivos o, peor aún, que los destruyó para evitar la renta de tales espacios. Piglia sigue, a través de la Serie del Recienvenido, el principio constructivo del montaje y trabaja con las obras que selecciona como el coleccionista con las ruinas o desechos de la sociedad. Lo que hace Piglia desde la descripción de la colección es integrar estos títulos en el presente con todo y su historia; es decir, abrirles el espacio que les corresponde en la actualidad, en función de los temas y formas que propusieron en su momento y lo que de ello derivó, dentro del entramado de la tradición narrativa argentina. “Estos textos,” dice Piglia, “deberían haberse reeditado hace mucho tiempo. Pero el mercado funciona de una manera errática, muy sobre el presente, con esa idea de que un libro publicado hace seis meses ya es viejo. Si tenemos un libro de los 60 o de los 80, parece que hablaríamos del siglo XIX” (Piglia, “Hablamos en contra de un mercado”). Es precisamente ese ritmo voraz, que no reedita, sino que renueva catálogos —esa tempestad incontenible que empuja hacia el futuro, diría Benjamin— el que se ve entorpecido por la propuesta de una serie que se resiste a ser considerada como “lo otro,” “lo perdido” o, simplemente, parte del pasado. Lo que hace Piglia es construir “un despertador que sacude” [H 1 a, 2] (*Pasajes* 223) a ciertos interlocutores del siglo pasado, llamándolos “a reunión.” Piglia llama a un detenimiento del ritmo acelerado del progreso para mostrar mónadas en las que se contiene la esencia de una época, ruinas de la literatura de sus tiempos, “grandes obras de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX.”

También a través de sus prólogos, Piglia reivindica —como se le vio hacer en el homenaje a Roberto Arlt que implica “Nombre falso”— el lugar de los reciénvenidos. En principio, porque es ahí, en esos textos introductorios, donde establece relaciones entre el autor del libro y otros

autores de la tradición argentina o universal. La prosa de Miguel Briante, por ejemplo, es identificada con la de Faulkner “o mejor, de la manera de narrar que Faulkner aprendió de Conrad” (Piglia, “Prólogo” en *Hombre en la orilla* 9); Susana Constante es asociada a la seductora sagacidad narrativa de Sherezade (Piglia, “Prólogo” en *La educación sentimental* 10) y Jorge Di Paola queda inevitablemente ligado al reconocimiento de Witold Gombrowicz:

No es Roberto Arlt que lee la primera obra de Onetti y lo autoriza a publicarla, no es Borges que edita el primer cuento de Cortázar: aquí es el joven quien descubre y legitima al escritor desconocido. Sin ese cruce fortuito otra hubiera sido la fortuna de Gombrowicz, que encontró ahí un grupo de admiradores que lo darían a conocer a las nuevas generaciones, y por supuesto otro hubiera sido el destino literario de Di Paola sin las conversaciones y las cartas intercambiadas durante años con el autor de *Cosmos*. (Piglia, “Prólogo” en *Minga!* 9)

A partir de los diálogos que establece entre autores de distintas tradiciones y tiempos —técnica aprendida probablemente de su trabajo en la editorial de Jorge Álvarez, donde convivían en un mismo catálogo Carpentier, Walsh y Capote o Bierce—, Piglia extiende la discusión más allá de convenciones cuyos límites empobrecen el debate e incorpora a los reciénvenidos en discusiones actuales. Pero también el prólogo funciona como forma de integrar a los reciénvenidos al presente sin asimilarlos a las “tendencias literarias” porque es ahí donde Piglia señala la aportación que estas obras significan en discusiones y asuntos actuales, reinsertándolas por mérito propio al entramado de la narrativa argentina. La misma operación que en “Nombre propio” o luego en las discusiones de Renzi en *Respiración artificial* ridiculizó el juicio negativo sobre Arlt estableciendo formas distintas de comprender su obra, juega en la Serie del Reciénvenido como un elemento

central del proyecto editorial. Lo que en la narrativa de Piglia ha sido considerado múltiples veces como divagaciones o peroratas intelectuales aisladas del tema central, en la Serie del Recienvenido adquiere forma y materia.

Ahora bien, como se ha dicho, la Serie del Recienvenido restituye la presencia de estas obras a partir de la actualidad de sus temas y preocupaciones; reconoce y ostenta el carácter de “recienvenidez” como rasgo fundamental y pertinente de la literatura argentina. No sorprende, por tanto, que como resultado se haya obtenido un complejo catálogo de temas y tonos que incluye desde la novela histórica de Libertad Demitrópulos hasta la novela de terror escrita por C. E. Feiling, pasando por reescrituras como las que lleva a cabo Héctor Libertella y los cuentos de Ana Basualdo, que refieren a su modo la transición de la infancia a la adolescencia.

Además del carácter temático tan heterogéneo que caracteriza la serie, es importante señalar que las historias narradas en los libros de la serie tienen lugar fuera del centro de Buenos Aires — ya sea en barrios de la periferia alejados del supuesto progreso porteño o en regiones del interior del país—. Esto apunta, desde lo geográfico, a la marginalidad de las historias, de las voces a las que se da lugar a través de los textos. Debido al número de libros de la serie y al espacio de este estudio, se revisará a continuación sólo algunos de los títulos a modo de ejemplo.

### **Algunos reciénvenidos**

Como se mencionó anteriormente, el primer libro de una serie suele marcar las líneas principales del proyecto, estableciendo así una postura estética o política que de algún modo atraviesa el conjunto de las obras publicadas bajo ese sello. Atendiendo a dicho principio, la elección de *Nanina* de Germán García como libro inaugural resulta clave en el análisis de la serie.

Para empezar, es necesario señalar que el libro fue publicado, originalmente, haciendo uso de la astucia y del conocimiento del mercado editorial. Según cuenta Germán García, fue “Pirí” Lugones — “nieta del poeta, hija del torturador,” como, según parece, solía presentarse y que poco tiempo después trabajaría con Piglia en *Tiempo Contemporáneo*— quien se encargó de editar el libro en la Editorial Jorge Álvarez y quien compartió las galeras, sin el nombre del autor, entre los críticos de distintas revistas de la época pidiéndoles su opinión. Un nombre desconocido suele despertar sospechas y ser recibido duramente entre los críticos literarios, pero en ese caso, como “nadie sabía quien era, dijeron cosas buenas. Y además, los que están en un suplemento [*sic*] cultura tienen su librito guardado para publicar. Y Jorge Álvarez estaba muy de onda, y era muy abierta como editorial. Dijeron ‘es extraordinario,’ ‘nunca se ha visto una cosa así’, etc.” (García, “Reportaje a Germán García”). El libro salió publicado con los comentarios favorables de todos ellos, de modo que tenía, de entrada, el visto bueno de los principales críticos literarios del país. *Nanina* se publicó por primera vez en 1968 y se reeditó y agotó cuatro veces en menos de tres meses.

Este breve recuento de la publicación original de dicho libro sirve para mostrar cómo existen muchos otros elementos extratextuales que intervienen en la difusión y publicación de una obra y cómo afectan prejuicios e intereses en los procesos editoriales. De hecho, si *Nanina* no siguió reeditándose fue por una imposición del poder: a fines de 1968, el libro fue prohibido por “ofensa a la moral pública” y Germán García condenado a dos años de prisión los cuales, tras un amparo, se redujeron a seis meses en suspenso (García, “Reportaje a Germán García”). Era el tiempo de la dictadura de Onganía, un periodo de radicalización ideológica y recrudecimiento de la violencia política y de la represión que iría escalando a medida que se organizaban los movimientos

estudiantiles y las revoluciones sociales. Al respecto señala Piglia: “En *Nanina* —como en *El juguete rabioso*— la literatura es la tabla de salvación [...] Esa aspiración a la fuga le da al libro una euforia narrativa que seguramente fue lo que percibieron los censores cuando lo prohibieron en 1968, a pocos meses de su publicación” (*Nanina* 10).

Este antecedente de proscripción del libro establece, en la Serie del Recienvenido, una posición política frente a la censura, frente a la violencia de Estado. *Nanina*, hasta antes de su publicación en la serie, era una novela “de las más conocidas pero también relativamente menos leídas de la literatura argentina” (García, “En el 68 lo prohibieron”). Conocida por el éxito inicial, pero de las menos leídas por ser imposible de encontrar. Piglia reinstaura la obra en el mapa de la literatura argentina, no ya desde el mito de sus reediciones al hilo, sino desde los méritos propios del texto. Al ser una novela “narrada casi en el presente de los acontecimientos” donde Leopoldo García,<sup>64</sup> “[u]n joven adolescente[,] escribe sus aventuras —y sus desventuras— mientras las vive—” (Piglia, *Nanina* 9), *Nanina* entra en diálogo con ficciones y textos actuales que abordan la autobiografía como una forma de narrar la experiencia. Piglia encuentra en *Nanina* un ejemplar relevante para alimentar la discusión alrededor de las ficciones del yo, asunto muy vigente en la narrativa actual.

Además, *Nanina* es, probablemente, el más explícito de los reciénvenidos. El texto narra, en una temporalidad que alterna entre pasado y presente, el paso de la infancia de Leopoldo en Junín —una pequeña ciudad, en ese entonces un pueblo— a la adolescencia en Buenos Aires. A la par con sus iniciaciones sexuales y descubrimientos sobre sus intereses y gustos personales, Leopoldo

---

<sup>64</sup> El nombre completo de Germán García es Germán Leopoldo García.

deja el pueblo y se muda a la capital; pasa de la limitación y observación constante que implica la vida pueblerina en Junín cerca de su familia y conocidos de siempre, al casi total anonimato en Buenos Aires y a la experiencia de “recienvenidez.” La reconfiguración que este personaje, rápidamente identificable con el autor, lleva a cabo durante aquellos años y la necesidad de huir del destino de su padre constituye la trama de la obra. Desde la perspectiva de la serie, puede decirse que es precisamente la condición de reciénvenido de Leopoldo lo que pone en marcha el relato.

Tanto *Nanina*, como el personaje central de la obra, huyen de la tradición familiar. Así como Leopoldo deja el pueblo en el que nació para alejarse de las limitaciones y del destino que parece aguardarle si se queda, la novela abandona los preceptos de lo que entonces se entendía por literatura: “frente al rigor impuesto por Borges, frente a la defensa estetizada del cuento de cinco mil palabras como forma pura, *Nanina* recordaba que había otros modos de hacer literatura y encontraba nuevos espacios para la experimentación y la aventura” (Piglia, *Nanina* 11). En efecto, lejos de ser una obra pulida, la novela opta por narrar las experiencias sexuales y la violencia habitual a partir del lenguaje vivo del habla coloquial en una prosa que se permite ir y venir tantas veces como le es necesario entre presente y pasado, entre “Lo otro” —como se titula la primera parte del libro— y Buenos Aires adoptando cada vez las formas del decir en uso. Una razón más para sostener la relación que establece Piglia entre García y Roberto Arlt.

Elegir *Nanina* como primer libro de la serie es un modo, a la vez sutil y contundente, de aludir a las distintas formas de violencia que padecen los reciénvenidos y de establecer una postura frente a estas. Con *Nanina* queda implícito que la censura que padeció el libro, la condena del autor, la limitación de los cánones literarios y la “recienvenidez” a la que debe someterse el

personaje principal son distintas formas de violencia que han determinado la historia, la sociedad y la literatura argentina. La Serie del Recienvenido, a través del trabajo editorial de Piglia —entendido éste al modo de Macedonio Fernández, es decir, como una forma de hacer literatura— expone el conjunto de dichas circunstancias como parte esencial de lo que ha forjado la realidad argentina actual. Como se dijo anteriormente, en la serie editorial que nos compete no es una sola la perspectiva desde la cual se aborda lo excéntrico de los reciénvenidos ni una sola la forma en que se confronta la historia. De modo que vale revisar otro ejemplo de los libros que Piglia seleccionó para confrontar la escritura de la historia y la historia de lo escrito.

*Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos —uno de los últimos libros que alcanzaron a salir en la Serie del Recienvenido, antes de que la producción se viera interrumpida definitivamente por la enfermedad de Piglia— aporta a la serie una aproximación a la reciénvenidez desde la reescritura de la historia.

Presentada por Piglia como una de las tres grandes obras maestras “que reconstruyen imaginariamente la conquista española del Río de la Plata” (*Río de las congojas* 9) —junto con *Zama* de Antonio Di Benedetto y *El entenado* de Juan José Saer— la novela narra la fundación de Santa Fe (1573) y de la sociedad que fundaría después, por segunda vez, el puerto de Buenos Aires. A partir de las voces de cuatro personajes distintos (Blas de Acuña, Isabel Descalzo, María Muratore y Antonio Cabrera: dos mestizos, una criolla y un negro), la obra entrelaza las vidas de los personajes con los de la tierra y el río en una historia cuya figura heroica no es ya la del conquistador Juan de Garay, sino María Muratore, quien fundará Santa Fe desde los lazos familiares y el arraigo. La obra utiliza la rememoración de los personajes para generar un distanciamiento del historicismo tradicional que responde a la lógica de causa y efecto en donde

se establece una secuencia lineal de batallas que sigue siempre el camino trazado por los vencedores. En cambio, reconstruye una historia discontinua y polifónica que recupera las voces silenciadas por la historia oficial. Las distintas versiones configuran una reconstrucción del pasado que, por su complejidad, parece acercarse vertiginosamente a una verdad que cuestiona la que se ha querido fijar: ¿fue realmente Juan de Garay —como señala la historia oficial— quien fundó la ciudad de Santa Fe o fueron estos hombres y estas mujeres al trazar sus historias a lo largo y ancho de la ciudad y al arraigar sus vidas a esas regiones? La pregunta no requiere respuesta, sino reflexión. No se trata de ofrecer la verdadera versión de los hechos sino de mostrar el sesgo que implica fijar una sola como única y verdadera. Si, retomando el planteamiento de De Certeau, los conquistadores fabricaron el Nuevo Mundo al escribir su historia (11-13), Libertad Demitrópulos utiliza la historia para construir una nueva ficción del mundo, y al hacerlo, pone en evidencia la fabricación que toda historiografía significa.

Publicada por primera vez en 1981, todavía durante la última dictadura en Argentina, el comienzo de *Río de las congojas* aprovecha la ambigüedad para aludir al contexto de aquella época en el que muchas personas habían ya partido al exilio y muchas otras habían sido asesinadas o desaparecidas: “Yo me quedé a acompañar a mis muertos, que no me dan las ganas de seguir, ni las piernas, además” (Demitrópulos 17). Esa ambigüedad temporal con la que abre la narración y que reaparece cada tanto a lo largo de la novela, permite cuestionar no sólo la historia, sino los discursos oficiales. El vínculo entre los acontecimientos de una época y otra queda establecido desde el epígrafe de Yannis Ritsos tomado de *Grecidad y otros poemas*:

Conviene que guardemos a nuestros muertos y su fuerza, no sea que alguna vez  
nuestros enemigos los desentierren y se los lleven consigo. Y entonces

sin su protección nuestro peligro iba a ser doble. ¿Cómo podríamos vivir  
sin las casas, nuestros muebles, nuestras tierras y, sobre todo,  
sin las tumbas de nuestros antepasados guerreros o sabios? Recordemos  
cómo robaron los Espartanos de Tegea los huesos de Orestes. Convendría  
que nuestros enemigos nunca supiesen dónde los tenemos enterrados.  
Quizá será más seguro que los guardemos  
dentro de nosotros mismos, si podemos,  
o, todavía mejor, que ni siquiera nosotros sepamos dónde yacen.  
Tal como se han puesto las cosas en nuestros tiempos —quién sabe—,  
puede que hasta nosotros mismos los desenterráramos y los tiráramos algún día. (*apud*  
Demitrópulos 15)

La semejanza entre este epígrafe y la cita de Benjamin acerca del “enemigo que no ha cesado de vencer”<sup>65</sup> ha sido señalada anteriormente. Lo que se revela indudable en la suma de lo dicho por uno y otro y los puentes que entre ambos se establecen es que en la responsabilidad frente a quienes nos antecedieron se juega nuestra verdad. *Río de las congojas* es precisamente una resistencia frente al olvido, frente a la imposición de una historia oficial dispuesta a eliminar imperfecciones, ambigüedades y rumores. Si en el contexto de su primera publicación la obra sugería un puente para superar el silencio impuesto por la violencia de Estado, en la Serie del Recienvenido la obra

---

<sup>65</sup> Al hablar sobre *Respiración artificial*, del compromiso de Maggi con Ossorio y sus documentos, se mencionó que “El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer” (*Historia* VI 308) y en nota a pie de página se señaló la semejanza con este poema de Ritsos.

no deja de recordar la necesidad de revisar la historia y el modo en que la contamos para no volver a ser silenciados. *Río de las congojas* hace sonar, como el rumor constante del cauce del Paraná a lo largo de la novela, las voces que fueron excluidas al momento de tramar los discursos oficiales y los libros de texto. Demitrópulos, como luego Piglia con la Serie del Recienvenido, cuestiona el corte que se ha hecho frente a los que son considerados “otros” y zurce, reescribiendo en el margen, la distancia que los alienó. En este sentido, *Río de las congojas* es quizás el libro que, desde la narrativa, más se acerca al proyecto editorial de Piglia: una confrontación de la historia desde la pluralidad de voces que la vivieron desde el margen.

Con estos dos ejemplos —aunque cada uno de los libros de la serie añade elementos únicos y necesarios— puede observarse que, así como hizo en la edición de *Yo* o con la Serie Negra, con la Serie del Recienvenido Piglia invita a revisar lo histórico y lo político desde la literatura. No desde una literatura que calca la realidad, sino desde una literatura que comprende el trabajo de edición y lo que ha sido escrito en los márgenes. En palabras de Benjamin se podría decir que Piglia, como el historiador materialista, “capta la constelación en que se adentró su propia época junto a una anterior que se halla determinada totalmente. Funda así un concepto de presente como el ‘tiempo-ahora,’ ése en el cual se han esparcido astillas del mesiánico” (*Historia* Apéndice A-318). Así, a partir de una atención minuciosa a la selección de obras-mónadas —en tanto elementos concentrados de la totalidad de su época— y su montaje como conjunto generador de sentido —un sentido que confronta la historia argentina y su narrativa—, Piglia *funda* un punto de encuentro entre los lectores actuales y las discusiones iniciadas tiempo atrás por voces que son puestas —esta vez sí— en el mapa literario con todo y su “recienvenidez.”

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se han podido observar distintos modos en que escritura y edición interactúan para configurar discursos afines a un mismo proyecto literario. A través de las obras de Sergio Pitol y de Ricardo Piglia, se ha podido mostrar cómo es que cada autor aprovechó el lenguaje y las herramientas editoriales para construir discursos literarios diferentes y de qué manera tales discursos se vincularon con sendas narrativas en favor de un proyecto creativo más amplio.

En la primera parte, dedicada a Sergio Pitol, se observó cómo el carnaval y la estética del realismo grotesco que éste implica constituyen parte fundamental de la poética pitoliana que atraviesa no sólo su obra narrativa, sino también editorial. Si bien en los textos más tempranos no se expresa plenamente como sucede en sus últimas novelas, lo cierto es que desde entonces su escritura presentaba rasgos que apuntaban más allá de las formas tradicionales de expresión aceptadas por las instituciones oficiales. Así, si en un principio apenas ciertos temas o ciertos recursos narrativos parecían oponerse a los preceptos literarios de la época, gradualmente fue explorando otras vías para representar realidades complejas, capaces de representar situaciones simultáneas y, en ocasiones, contradictorias a través de la yuxtaposición de voces, de tiempos y planos narrativos. En ese sentido, *Los Heterodoxos* constituyó precisamente una plataforma distinta para explorar tales elementos en pos de la representación de esa realidad que consideró compleja y multívoca. A través de la edición, práctica tanto literaria como material, Pitol accedió a una crítica más aguda a la que hasta entonces se había animado a esbozar. La parodia que construye, como sucede en el carnaval, no lo excluye a él sino que lo integra a ese universo abierto

y flexible: Pitol configura una serie de autores heterodoxos que a su vez crean personajes heterodoxos, característica que inevitablemente retorna para investir también a ese sujeto inicial de la cadena. Con la serie editorial, por tanto, Pitol cuestiona y se opone —él mismo, como sujeto— al régimen totalitario que reinaba en aquel momento, lo cual lo lleva a vivir el carnaval de manera integral. Es decir, aunque el mismo Pitol dice haber dado “el salto” a la parodia durante su estancia en Praga (1983-1988), tal parece que fue antes que accedió al carnaval de manera orgánica, desde ese lugar ambiguo, entre vida y arte, que es la edición.

De lo anterior se concluye que Los Heterodoxos no sólo responde a formas carnavalescas a partir de las cuales Pitol representa la realidad, sino que con esta serie editorial puso en marcha todo un carnaval literario que incluso anticipa la estructura de cajas chinas que se vería años después en su novela *Domar a la divina garza*, probablemente la más carnavalesca de todas. Así, no queda duda de que el discurso que plantea Los Heterodoxos se estructura a partir de las mismas inquietudes y estructuras que su obra narrativa, de modo que puede considerarse parte fundamental del proyecto literario de Sergio Pitol.

La segunda parte de esta investigación mostró cómo Ricardo Piglia no abandonó, ni siquiera en su labor editorial, la preocupación acerca de cómo narrar la historia. Fue esa misma inquietud lo que lo llevó una y otra vez a probar distintas posibilidades narrativas y a explotar sus características según propósitos específicos diversos. Así, en “Nombre falso” crea una apología de Roberto Arlt —específicamente de la tan criticada práctica del plagio que llevaba a cabo dicho autor— a través de una *nouvelle* que se descubre después como el último de una cadena de plagios; con *Respiración artificial*, Piglia articula por un lado memoria y testimonio y por otro la detención del progreso para sacar a flote una verdad histórica de desaparición y terrorismo de Estado. Por

último, en *La ciudad ausente*, Piglia lleva a cabo un montaje literario a partir de las ruinas de historias cotidianas de una sociedad oprimida por un régimen totalitario y así restituye la memoria y posibilita un futuro distinto. De su labor como editor puede decirse lo mismo: al trabajar en distintas revistas pudo acercarse a polémicas que le permitieron ampliar su concepción de la realidad y sus posibles representaciones de tal modo que, cuando dirige la colección Serie Negra, pone en marcha una aproximación particular que enfatiza, desde la literatura, el lugar determinante que el dinero tiene en nuestras sociedades. Así, para cuando Piglia crea la Serie del Recienvenido, ha trabajado ya con diversas plataformas y desde aproximaciones distintas, lo que le permite poner todos estos elementos en juego desde la plataforma editorial. Así, Piglia recupera el lugar de Macedonio Fernández, a quien considera el mejor escritor argentino del siglo XX (Borges, según dice, lo es del siglo XIX), y lo ubica como figura fundamental afín a toda una serie de escritores argentinos —casi todos contemporáneos a Piglia— que nacieron, escribieron o se relacionaron con la literatura y con Argentina en el siglo XX y desde un lugar distinto al de la capital. Piglia, como Macedonio, considera que la obra literaria no es sólo el texto, de modo que la Serie del Recienvenido —desde la materialidad que supone el trabajo editorial— le resulta un medio idóneo para aproximarse, en la medida de lo posible, a la reparación de ciertas omisiones que la historia oficial ha fijado como relato de la literatura argentina.

Tras el estudio llevado a cabo, puede concluirse que la Serie del Recienvenido permite a Piglia hacer un aporte en pro de esa “historia a contrapelo” propugnada por Benjamin, pues encuentra en lo material de la edición —como en las cartas, documentos, máquinas y demás materiales a los que el autor adroguense suele acudir desde la narrativa— la posibilidad de hacer saltar una verdad histórica. Al hacerlo, Piglia cuenta de otra manera tanto la historia argentina

como la suya, propósito que subyace al resto de su obra y que permite considerar la Serie del Recienvenido, parte de la obra literaria pigliana.

Dadas las conclusiones a las que cada una de las partes condujo, puede observarse que, si bien cada una de las series tuvo lugar en un momento distinto de la trayectoria de su editor, cada una influyó de manera distinta en la obra literaria de éste. Así, mientras *Los Heterodoxos* significó una primera aproximación al carnaval y, por tanto, un trabajo directo con la parodia que haría eco en las novelas posteriores de Sergio Pitol, la Serie del Recienvenido —que Piglia creó en los últimos años de su vida— fue una suerte de cierre de aquello que el intelectual de Adrogué había trabajado por tantos años. Si para Pitol la edición fue una experiencia formativa de la que obtuvo herramientas e ideas que más tarde utilizaría en su obra narrativa, para Piglia fue una forma de dar cuerpo a su búsqueda y —si se considera que la serie coincide con su regreso a Argentina luego de quince años en Estados Unidos— de acercar la Argentina que él dejó a la actual.

En cuanto a los modos de posicionarse frente a gobiernos represores y totalitarios, habría que destacar la relevancia de lo material en el trabajo editorial. A través de este estudio ha quedado claro, por un lado, que la “puesta en libro” de cada serie forma parte sustancial del discurso que sostiene; por otro, que a través del libro es posible transmitir mensajes subversivos que tal vez habrían sido censurados si se hubieran puesto por escrito. Así, queda demostrada también la versatilidad de la plataforma editorial para ajustarse no sólo a las características de cada una de las dictaduras en cuestión, sino también a los muy distintos proyectos que tanto Sergio Pitol como Ricardo Piglia llevaron adelante. En ese sentido, el estudio de estos dos casos permite concluir que el trabajo editorial posee todos los elementos para construir discursos literarios complejos y que,

por tanto, de la habilidad y creatividad del editor depende construir un sistema de códigos que permita sacarlo a relucir.

Por todo lo anterior se puede concluir que las series editoriales que uno y otro autor dirigió no sólo constituyen parte esencial de su respectiva obra literaria, sino que enriquecieron en gran medida el proyecto que ambos autores desarrollaron durante su vida. Así, esta investigación permite sostener que el trabajo editorial no es un mero oficio afín a la literatura, tampoco es únicamente un medio a través del cual promover un catálogo predilecto; se trata de una práctica que forma parte de la creación literaria y cuyos rasgos y códigos permiten crear discursos de complejidad semejante a la que se estructura en cada texto literario.

A través de este estudio se ha trabajado la obra de Sergio Pitol y de Ricardo Piglia desde una perspectiva amplia e integral en donde el texto no constituye la única práctica literaria en la trayectoria de un autor. Al abordar la obra de dichos autores de ese modo, se han abierto nuevas formas de entender sus proyectos creativos, puesto que en general, los estudios académicos han puesto especial atención en la narrativa —sobre todo en el caso de Pitol— y han obviado que las mismas declaraciones y propuestas de ambos autores expresan una comprensión de la literatura que rebasa los márgenes de una página para abarcar los libros, las imprentas, los salones de clase, e incluso, la propia experiencia y su registro de ella.

Por otro lado, los países en los que cada una de las series se inscribió, así como la relación que establecieron con otros —Pitol publicó en España inevitablemente influido por su experiencia social y editorial en México, mientras Piglia publica en el FCE de Argentina, pero sabiendo que su trayectoria autorizará en México a todos esos escritores completamente desconocidos— permite sostener la propuesta de que los estudios acerca del libro y la edición difícilmente pueden

circunscribirse al ámbito de la nacional y que, por el contrario, requiere una aproximación abierta al análisis transnacional.

Por último, este estudio trabajó con dos series editoriales que no habían sido estudiadas anteriormente de modo que ofrece nuevos casos a partir de los cuales continuar desarrollando un campo de estudios preocupado por mantener el valor literario de la edición como elemento nuclear.

En cuanto a posibles líneas de investigación futuras, la consideración material de la literatura que se ha ido reforzando a lo largo de este estudio, ha llevado a considerar, por ejemplo, el estudio del modo específico en que la materialidad da cuenta tanto del discurso literario que contiene como de la realidad en la que se inscribe a través de las huellas de su producción y decisiones editoriales. Estudiar desde esa perspectiva distintos catálogos permitiría comprender otro modo de retroalimentación entre literatura y sociedad. También sería interesante —y la pregunta por la materialidad sigue vigente en esta otra tentativa de estudio— rastrear la situación de las mujeres en relación con las casas editoras de habla hispana durante el siglo XX. Llama la atención, por ejemplo, que —a excepción de Pirí Lugones— todas las mujeres que se han podido identificar como editoras en casas editoriales de libros a lo largo de esta investigación, ingresaron al ámbito editorial a partir de un vínculo familiar. ¿Será que sólo la autoridad legada por un varón les permitía acceder a un puesto que, de otra manera, parecía más bien vedado a las mujeres? En cuanto a la creación de colecciones, por ejemplo, no he podido identificar más que una —La Matraca, de los años ochenta en México y actualmente imposible de reunir— dirigida por una mujer escritora: Margo Glantz. ¿Por qué la creación de textos escritos por mujeres fue posible mientras su participación en la “puesta en libro” tan limitada? ¿Qué presupuestos determinaron esa situación? ¿En qué medida y formas afectó dicha situación a la literatura hispánica del siglo pasado?

Lo que es un hecho es que los estudios del libro y de la edición ofrecen un vasto y complejo campo de estudios en donde intervienen la literatura, la sociedad y la historia, y que los posibles enfoques desde donde se aborde cada cuestión determinarán la lectura que de ella se haga. Así, es necesario contribuir a tales trabajos desde el ámbito de los estudios literarios para que no sea soslayada la relevancia, injerencia y necesidad de la literatura tanto en la historia como en las sociedades humanas.

## BIBLIOGRAFÍA

AHIRA. “El escarabajo de oro.” <https://www.ahira.com.ar/revistas/el-escarabajo-de-oro/>, 25 de marzo de 2019.

AHIRA. “Literatura y Sociedad.” <https://www.ahira.com.ar/revistas/literatura-y-sociedad/>, 25 de marzo de 2019.

Álvarez, Emiliano. “La revista *Literatura y Sociedad*: entre la guerrilla, el marxismo y la crítica literaria ¿Un caso único y ejemplar?” en *AMÉRICALEE*, 2016. [http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/LITERATURA-Y-SOCIEDAD\\_ESTUDIO.pdf](http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/LITERATURA-Y-SOCIEDAD_ESTUDIO.pdf), 29 de abril de 2019.

———. “Tiempo Contemporáneo: una editorial de la Nueva Izquierda.” *Políticas de la memoria: anuario de investigación e información del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina*, no. 13, 2012-2013, pp. 143-155.

Artaud, Antonin. *Carta a la vidente*. Héctor Manjarrez (selec., pról. y trad.) Tusquets Editores, 1970. *Los Heterodoxos*, 6.

Avelar, Idelber. “Como respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia.” *MLN*, vol. 110, no. 2, 1995, pp. 416-432.

- Bajtín, Mijail Mijaïlovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (trads.), Alianza Editorial, 1987. *Alianza Universidad*, 493.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova (trad.) Fondo de Cultura Económica, 2005. *Breviarios*, 417.
- Belforte, María Esperanza. “Escribir, archivar y coleccionar: Walter Benjamin y los caminos de la memoria.” *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009. <http://cdsa.academica.org/000-008/1353>, 29 de septiembre de 2018.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Mercedes Allendesalazar y Juan José del Solar (trads.), Alfaguara, 1987. *Literatura Alfaguara*, 218.
- . “Doctrina de lo semejante” en *Estudios metafísicos y de filosofía de la historia*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.) Abada, 2007, pp. 208-213. *Obras: Libro II, Vol. 1*, Juan Barja et al.
- . *Libro de los Pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda et al. (trads.), Ediciones Akal, 2013. *Via Láctea*, 3.

- . “Prólogo epistemocrítico” en *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Abada, 2006, pp. 223-258. *Obras: Libro I, Vol. 1*, Juan Barja et al.
- . “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Alfredo Brotons Muñoz (trad.) Abada, 2008, pp. 205-259. *Obras: Libro I, Vol. 2*, Juan Barja et al.
- . *Sobre el concepto de Historia*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Alfredo Brotons Muñoz (trad.) Abada, 2008. *Obras: Libro I, Vol. 2*, Juan Barja et al.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores” en *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial, 1998, pp. 162-166. *Jorge Luis Borges*, 7.
- . “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial, 1998, pp. 257-287. *Jorge Luis Borges*, 7.
- Bourdieu, Pierre. “The Market of Symbolic Goods.” *Poetics*, vol. 14, 1985, pp. 13-44.
- Braddock, Jeremy. “Introduction. Collections Mediation Modernism” en *Collecting as modernist practice*. The Johns Hopkins University Press, 2012, pp. 1-28.
- Brau, Jean-Louis. “La aventura surrealista” en *Biografía de Antonin Artaud*, Editorial Anagrama, 1972, pp. 56-71. Serie Informal, 12.
- Briante, Miguel. *Hombre En La Orilla*. Ricardo Piglia (pról.) Fondo de Cultura Económica, 2013. *Serie del Recienvenido*.

- Bubnova, Tatiana. "El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, no. 1, 1980, pp. 87-114.
- . "Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol." *Literatura mexicana*, vol. 5, no. 2, 1994, pp. 455-467.
- . "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*." *Literatura mexicana*, vol. 2, no. 1, 1991, pp. 73-87.
- Calasso, Roberto. *La marca del editor*. Edgardo Dobry (trad.) Anagrama, 2015.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Juan J. Agius (ed.), Heriberto Yépez (trad.), Tumbona Ediciones / Colección Diéresis, 2016. *Colección Anómalos*.
- Chartier, Roger. "Du livre au lire." *Sociologie de la communication*, vol. 1, no. 1, 1997, pp. 271-290.
- . "Texts, Printing, Readings" en *The New Cultural History*, Lynn Hunt (ed.), University of California Press, 1989, pp. 154-175.
- Cisquella, Georgina et al. *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa, 1966-1976*. 2 ed., Anagrama, 2002. *Crónicas*.
- Constante, Susana. *La educación sentimental de la señorita Sonia*. Ricardo Piglia (pról.) Fondo de Cultura Económica, 2013. *Serie del Recienvenido*.

- Cuéllar Martínez, Marina. “La influencia de Faulkner en la narrativa de Sergio Pitol” en *Juan García ponce y la generación del medio siglo*, José Luis Martínez Morales (ed.), Universidad Veracruzana, 1998, pp. 241-248. *Colección Cuadernos*.
- Cueto, Vicente. “El poeta y la multitud: ‘Sobre algunos temas en Baudelaire’ de Walter Benjamin.” *Estudios de Filosofía*, vol. 10, 2012, pp. 103-111.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Jorge López Moctezuma (trad.) Universidad Iberoamericana, 2006, pp. 1-66. *El Oficio de la Historia*.
- De Diego, José Luis. *Los autores no escriben libros*. Ampersand, 2019. *Scripta Manent*, Antonio Castillo Gómez, 18.
- Della Volpe, Galvano. “Polémica sobre el realismo. Refutación a Luckacs. II” *El escarabajo de oro*, no. 22, 1964, pp. 5-6.
- Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*. Ricardo Piglia (pról.) Fondo de Cultura Económica, 2014. *Serie del Recienvenido*.
- De Moura, Beatriz. “Beatriz de Moura conversa con José Huerta” en *Conversaciones con editores*. *En primera persona*, Felicidad Orquín (ed.), Siruela, 2007, pp. 173-205. *El Ojo del Tiempo*, 17.
- Di Paola, Jorge. *Minga!* Ricardo Piglia (pról.) Fondo de Cultura Económica, 2012. *Serie del Recienvenido*.

Dostoievski, Fiodor. *El gran inquisidor*. Rafael Cansinos Assens (trad.) Tusquets Editores, 1970.

*Los Heterodoxos*, 1.

Falcón, Alejandrina. “Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969.”

*Cuadernos LIRICO*, no. 15, 2016, pp. 1-16.

Feria, Ma. Fernanda y Rosa Ma. Lince Campillo. “Arte y grupos de poder: el Muralismo y La

Ruptura.” *Estudios políticos (México)*, no. 21, 2010, pp. 83-100.

Fernández, Macedonio. *Papeles De Recienvenido y Continuación De La Nada*. Ramón Gómez de

la Serna (pról.), Jorge L. Borges (epílogo), 2010.

Fernández Gijón, Eduardo. “Walter Benjamin y Bertolt Brecht: las malas compañías.” *Mientras*

*Tanto*, no. 27, 1986, pp. 77-86.

Fornet, Jorge. “‘Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio.” *Nueva Revista de Filología*

*Hispanica*, vol. 42, no. 1, 1994, pp. 115-141.

García, Germán L. “En el 68 lo prohibieron, pero ‘leído hoy, *Nanina* es un libro inocente’.”

Entrevista con Ezequiel Alemian, *Revista Ñ*, 11 de abril de 2012.

[https://www.clarin.com/literatura/german-garcia-nanina\\_0\\_HkVEQUrnDme.html](https://www.clarin.com/literatura/german-garcia-nanina_0_HkVEQUrnDme.html), 7 de mayo de 2018.

———. *Nanina*. Ricardo Piglia (pról.) Fondo de Cultura Económica, 2012. *Serie del*

*Recienvenido*.

- . “Reportaje a Germán García.” Entrevista con G. Herreros et al. *Acheronta*, no. 14, 2001.  
<http://www.acheronta.org/reportajes/garcia.htm>, 7 de mayo de 2018.
- Garner, Paul H. *Porfirio Díaz. Profiles in Power*. Longman, 2001, pp. 1-17, 194-221.
- Grande Cobián, Leonardo J. “El programa político de *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro* (1959-1964).” *IV Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, 2005.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6617/ev.6617.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6617/ev.6617.pdf), 22 de marzo de 2019.
- Hernández Burgos, Claudio y Carlos Fuentes Muñoz. “Conviviendo con la dictadura. La evolución de las actitudes sociales durante el franquismo (1936-1975).” *Historia Social*, no. 81, 2015, pp. 49-65.
- Herralde, Jorge. “Jorge Herralde conversa con Joan Barril” en *Conversaciones con editores. En primera persona*, Felicidad Orquín (ed.), Siruela, 2007, pp. 206-236. *El Ojo del Tiempo*, 17.
- Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. España. *BOE*, no. 67, 1966, pp. 3310-3315.
- López, Nicolás. “El principio del montaje en Walter Benjamin.” *Revista Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, no. 6, 2013, pp. 1-13.  
[http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6\\_art\\_lopez.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_lopez.pdf). 16 de junio de 2019.

- Martínez, Z. Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica." *Hispanamérica*, vol. 6, no. 17, 1977, pp. 3-21.
- Marx, Karl. *Escorpión y Félix. Novela humorística*. Carlos Manzano (trad.) Tusquets Editores, 1971. *Los Heterodoxos*, 5.
- Mattalia, Sonia. "Aperturas de fin del milenio: policial y testimonio de la violencia" en *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina, 1880-2000*, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 163-221.
- Medina, Cuauhtémoc y Amanda de la Garza. "Escrito / Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple" en *Vicente Rojo. Escrito / pintado*, Federico Álvarez (ed.), MUAC-UNAM / RM, 2015, pp. 7-59.
- Mesa Gancedo, Daniel. "Ciborg-Sheherezade o la máquina del relato: la ciudad ausente de Ricardo Piglia" en *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pp. 325-376. *Humanidades*, 42.
- Mosqueda, Ana. "La editorial Jorge Álvarez, cenáculo de los sesenta." *La Biblioteca*, no. 4-5, 2006, pp. 482-489.
- Negri, Ana. "Ricardo Piglia y la Serie del Recienvenido." *Revista de la Universidad de México*, no. 837, 2018, pp. 141-144.

- . “Sergio Pitol, un editor heterodoxo.” *Latin American Literature Today*, no. 5, 2018.  
<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/febrero/sergio-pitol-un-editor-heterodoxo-de-ana-negri>.
- Negri Villamil, Ana Sofía. “Ricardo Piglia, editor heterodoxo.” *Perspectivas multidisciplinares sobre la Argentina contemporánea*, Jorge Carlos Guerrero (ed.) Editorial Universidad Nacional de Córdoba / Editorial Universidad Nacional de Río Negro / Editorial Universidad Nacional de la Plata, pp. 257-268.
- Nyssen, Hubert. *La sabiduría del editor*. Auxiliadora Cabrera Granados (trad.) Trama, 2008. *Tipos móviles*, 2.
- Pasamar, Gonzalo. “El recuerdo de la Guerra Civil española durante la transición: los editores y las colecciones históricas y de memorias.” *Historia Social*, no. 77, 2013, pp. 49-67.
- Piccolini, Patricia. “La puesta en libro. Conceptos técnicos para describir el proceso de edición.” *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 2012, pp. 341-354.  
<http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>  
<http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>, 20 de mayo de 2019.
- Piglia, Ricardo. “El canon es un lugar un poco ridículo de disputa.” Entrevista con Rubén H. Ríos, *FCE*, 31 de marzo de 2012. <https://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=843>, 2 de mayo de 2018.
- . *La ciudad ausente*. Seix Barral, 2004. *Biblioteca breve*.

- . *Crítica y ficción*. Editorial Anagrama, 2001. *Colección Argumentos*, 267.
- , editor. *Cuentos de la serie negra*. Centro Editor de América Latina, 1979.
- . *Los diarios de Emilio Renzi*. Anagrama, 2015-2017. III vols., *Narrativas Hispánicas*.
- . “Editorial.” *Literatura y Sociedad*, no. 1, 1965, pp. 1-12.
- . “Entrevista a Ricardo Piglia.” Entrevista con Reina Roffé, *Cuadernos hispanoamericanos*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 2001, pp. 97-111.
- . *Formas breves*. Anagrama, 2000. *Narrativas Hispánicas*, 292.
- . “Hablamos en contra de un mercado.” Entrevista con Horacio Bilbao, *Revista Ñ*, 24 de mayo de 2013. [https://www.clarin.com/literatura/ricardo-piglia-serie-recienvenido-nuevo-libro\\_0\\_SyW4R0vsPXg.html](https://www.clarin.com/literatura/ricardo-piglia-serie-recienvenido-nuevo-libro_0_SyW4R0vsPXg.html), 27 de febrero de 2018.
- . “Nombre falso” en *Nombre falso*. 2a. ed., Anagrama, 2015, pp. 111-205. *Narrativas Hispánicas*, 322.
- . “Por una lectura infinita.” Entrevista con Mauricio Montiel Figueiras, *Letras Libres*, 31 de mayo de 2003. <https://www.letraslibres.com/mexico/por-una-lectura-infinita>, 29 de julio de 2019.
- . *Respiración artificial*. Debolsillo, 2014. *Contemporánea*.

- . “Ricardo Piglia y la crítica al capitalismo como clave de los géneros populares.” Entrevistado por Pablo E. Chacón, *Télam*, 16 de julio de 2011. <http://www.riversideagency.com.ar/nota.php?notaid=178&t=Entrevista+a+Ricardo+Piglia> a. 20 de febrero de 2018.
- . “Uno escribe porque antes leyó.” Entrevista con Mateo de Paz, 28 de noviembre de 2008. <http://cuadernodeentrevistas.blogspot.ca/2008/11/entrevista-ricardo-piglia-uno-escribe.html>, 14 de diciembre de 2017.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga en Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. Fondo de Cultura Económica / Era, 2006, pp. 41-308.
- . *Los climas*. Joaquín Mortiz, 1966. *Serie del Volador*.
- . “Conversación con Sergio Pitól.” Entrevista con Publio O. Romero, *Texto crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, abril-junio de 1981, pp. 51-62.
- . *Del encuentro nupcial*. Tusquets Editores, 1970. *Cuadernos Ínfimos*, 16.
- . *El desfile del amor*. Era, 1989. *Biblioteca Era*.
- . *Domar a la divina garza*. Era, 1999. *Novela*.
- . “Entrevista con Sergio Pitól.” Entrevista con Karl Hölz, *Iberoamericana*, 1995, pp. 93-102.

- . *Infierno de todos*. Universidad Veracruzana, 1964.
- . *El mago de Viena en Obras reunidas V. Ensayos*. Fondo de Cultura Económica / Era, 2008, pp. 209-384.
- . *No hay tal lugar*. Era, 1967. *Alacena*.
- . “Las primeras novelas” en *Obras reunidas I. El tañido de una flauta. Juegos florales*. Fondo de Cultura Económica / Era, 2003, pp. 9-22.
- . “Prólogo” en *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*. Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 9-30.
- . “Semana Santa en Tepoztlán: un texto en el tintero de Sergio Pitol (1990).” Entrevista con Jesús Salas-Elorza, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense, 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>, 3 de noviembre de 2019.
- . “Sentí que si me acercaba a Borges iba a ser una copia.” Entrevista con Silvina Frieri, *Página 12*, 31 de diciembre de 2005. [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1421-2005-12-31.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1421-2005-12-31.html), 22 de diciembre de 2017.
- . *El tañido de una flauta*. Era, 1972. *Biblioteca Era*.
- . *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.

———. “‘Vivimos en un mundo dislocado’, una entrevista inédita con Sergio Pitol.” Entrevista con Redacción Aristegui Noticias, *Aristegui Noticias*, abril 12, 2018. <https://aristeguinoicias.com/1204/kiosko/vivimos-en-un-mundo-dislocado-una-entrevista-inedita-con-sergio-pitol/>, 6 de noviembre de 2019.

Rama, Ángel. “El ‘boom’ en perspectiva” en *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ángel Rama (ed.), Folios Ediciones, 1984, pp. 51-110.

Sefchovich, Sara. “Ideología y literatura en el porfiriato.” *Revista de la Universidad de México*, no. 435, 1987, pp. 22-28.

Serrato Córdova, José Eduardo. “Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.” *Literatura mexicana*, vol. 11, no. 1, 2000, pp. 417-423.

Tiedemann, Rolf. “Introducción del editor” en *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda et al. (trad.), Ediciones Akal, 2013, pp. 7-33. *Vía Láctea*, 3.

Trujillo, Patricia. “Benjamin y Baudelaire: tiempop, correspondencias, alegoría.” *Eidos*, no. 24, 2016, pp. 90-103.

Tusquets Blanca, Óscar. “Colección Cuadernos Ínfimos.” <http://www.tusquets.com/fichag/594/03-coleccion-cuadernos-infimos>. 9 de agosto 2017.

Zavala, Lauro. "Minificción en México: Canonización editorial, antológica, escolar y académica."

*Hispanamérica*, no. 89, 2001, pp. 95-101.