

PIGLIA Y MANSILLA: POLÍTICAS DE LA CITA

PIGLIA AND MANSILLA: CITATION POLITICS

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.24.03>

NICOLÁS GARCÍA*

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Fecha de recepción: 19 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2020

Fecha de modificación: 11 de febrero de 2021

RESUMEN

La cita y el nombre propio son elementos autotélicos de la escritura que señalarían la inexistencia de un afuera del texto y resultan dominantes en las estéticas de dos autores separados por la bisagra del siglo xx y las vanguardias: Lucio V. Mansilla y Ricardo Piglia. Como no puede obviarse que parte de la crítica actual del primero ha tendido a emparentarlo con los problemas literarios de nuestro tiempo, aprovechando la realidad del ejercicio de la interpretación actualizante, planteo la hipótesis de la continuidad entre los principios textuales de ambas obras.

PALABRAS CLAVE: Ricardo Piglia, Lucio V. Mansilla, cita, nombre propio, intertextualidad

ABSTRACT

The quote and the proper name are autotelic elements of writing that point out the inexistence of something "outside of the text". These are dominant components in the aesthetics of two authors separated by the twentieth century and avant-garde's hinge: Lucio V. Mansilla and Ricardo Piglia. Considering that it is not possible to omit that a portion of the current critique of the first one has tended to link him with the literary issues of our time, taking advantage of the reality of updating interpretation practice, I consider the possibility of a continuity between these two writers' textual principles.

KEYWORDS: Ricardo Piglia, Lucio V. Mansilla, quote, proper name, intertextuality

* gnicolas.88@gmail.com. Profesor en Letras, Universidad Nacional del Sur.

Entre Sarmiento y Piglia, por supuesto, está Borges.
Graciela Speranza, “Vida del lector”

1. INTRODUCCIÓN

¿Qué hay en una cita? La voluntad de dispersar un texto en otros, se dirá. La huella de la cita remite a un pasado de la letra que retorna bajo la forma de una presencia modificada. Lo que se buscará determinar mediante el presente estudio es el signo ideológico del procedimiento de la “combinatoria citacional” (De Grandis) y la conversación erudita en la poética de Ricardo Piglia, con relación a cierta apariencia de descomposición de la forma narrativa que plantea un exceso en relación a las estéticas de Sarmiento y Borges, y encuentra en la escritura oralizada de Mansilla su punto de anclaje. Retomando la frase de Speranza, es justo creer que Piglia es una decantación de Sarmiento y Borges, pero en un sentido distinto al postulado por el propio Piglia acerca de aquello distintivo de la evolución literaria argentina. Lo que Borges dejaría sin efecto, por extenuación de una temporalidad acabada, en Piglia se reabría, acorde a un ímpetu no consciente de repetición de lo reprimido en el acto de poner fin al sistema literario del siglo XIX¹.

Si Sarmiento representa el origen de la literatura argentina —origen marcado por el falseamiento y el equívoco involuntario de la erudición, elemento que adquiriría, luego, conciencia paródica en el sistema literario de Borges— la obra del autor de *Respiración artificial* sería la huella no dialéctica del retorno a un proyecto clausurado (solo en apariencia) que se sostendría en una erudición igual de ostentosa y en un patrón de intertextualidad que no siempre resulta consistente con los fines disgregantes de la reflexión literaria. Para comprender esa falla en el movimiento lineal o ascendente, sostén de la parodización, que es insuficiente para explicar, según leyes de la evolución formal, la inclusión de una poética que no supera a otras que, en principio, operarían como su sustrato, es preciso considerar un componente que ha estado ausente en las genealogías más comunes de la ficción de Piglia y es el factor Mansilla, que insiste en su estética por medio de las cuantiosas marcas de una transtextualidad de base conversacional.

En la poética de Piglia habría un síntoma de la relación contradictoria entre los materiales metaficcionales, propia de obras que tienen un patrón de heterogeneidad genética similar a la suya, como la de Sarmiento, pero, fundamentalmente, la de Mansilla. El antecedente más inmediato de ese tipo de construcción —analogable en

1. Me refiero al conocido juicio acerca de que Borges le daría cierre al siglo XIX literario, por primera vez, ficcionalizado en *Respiración artificial* y reiterado con distintas variantes en los ensayos que componen *Crítica y ficción* (1993).

lo formal, pero, en particular, en la continuidad de una moral de la forma— creo que estaría dada por la narración ligera y a la vez tensada por los problemas de la presencia, emblemática de las *causeries*.

Para dar cuenta de esto es preciso volver a los ensayos en los que Piglia analiza las obras de Sarmiento y Borges, leídos como reflexión inconsciente acerca de la política de la transtextualidad de su propia obra. En los juicios críticos acerca de la obra de ambos autores se repite una misma centralidad en el procedimiento de la citación, lo que permite obtener una clave de lectura acerca del nudo de su propia novelística. ¿Qué dice el fantasma-Sarmiento del goce del intertexto pigliano? ¿En qué medida al decir poco de Mansilla (son escasas las menciones a este autor, como veremos) y, no obstante, al actuar su misma angustia transferencial en la ambivalencia del nombre propio, la obra confiesa un linaje común? Recuperando la tesis del propio Piglia acerca del sentido paródico de la escritura de Borges —cabe recordar: la cita es el núcleo básico de su escritura y el elemento molecular de la parodia—, ¿no podría decirse que si en ciertas obras de este autor es posible rastrear una “resistencia a la negatividad” (García 66) podría deberse al valor todavía dominante de elementos tomados de la serie europeísta, exentos de un valor parodizante? La “seriedad enciclopédica” a la que alude Sarlo, implícita en la pauta de citación y referida siempre a una red de significantes legítimos —solo accesibles para iniciados, aunque sus divulgadores adopten la postura del “hereje” (Bourdieu)— parecería ser un resabio preborgeano del campo.

No pretendo detenerme en el relevamiento de las distintas matrices genéricas que confluyen en las escrituras híbridas de ambos autores, pero sí en el de una moral común del intertexto que contemple el conflicto intrínseco en la ley compositiva entre una tendencia disgregadora de la forma-relato y otra identitaria, a la cual la crítica hegemónica de la obra de Piglia le ha prestado poca atención. Mi hipótesis se ampara en la propuesta crítica que César Aira (“Mutilación narcisista”) hace respecto de la obra de Mansilla. Habría una tensión fundamental que atraviesa la estética de este último, surgida de una escena fantasmática originaria, que sería el temor a la disgregación.

La digresión —aspecto devaluatorio del discurso que se presenta como desjerarquización de la trama en una proliferación de temas— es compensada en los libros de Mansilla por la tendencia contraria, y unificadora, de la autobiografía. Dos fuerzas, entonces, una centrípeta y otra centrífuga —y sus relativos elementos textuales— competirían por el estatuto de la función. Por consiguiente, es más acertado dejar atrás la hipótesis de la *contaminación* de códigos que sirviera como justificativo de la matriz de narración transgénica propia del autor de *Nombre falso* y pasar a considerar la *contradicción* como elemento tensionante —no sintético— clave de la dialéctica de la forma de ambos escritores.

2. MANSILLA EN LOS ENSAYOS CRÍTICOS DE PIGLIA (Y LA SOMBRA TERRIBLE DE SARMIENTO)

Si hay algo que une los nombres propios de Piglia y Mansilla, antes que nada, es el lugar que el primero le ha dedicado a este último en su obra ensayística —menor, sí, pero nada despreciable—. Al situarlo dentro de la gran tradición de la ficción nacional, signada —según su criterio— por la contaminación y la eliminación de las exclusiones genéricas, es posible creer que estos rasgos son el nexo común con la escritura del propio Piglia, teniendo en cuenta que han sido estos y no otros los *leitmotifs* de la crítica canónica de su obra.

Al mismo tiempo, el énfasis con el que en los años ochenta Piglia describe la novela argentina como un espacio de condensación de elementos genéticamente diversos —literarios, políticos, filosóficos—, que, al estar presentes tempranamente en autores del siglo XIX como Mansilla, representan, sin duda, un rasgo avanzado de conciencia del ejercicio literario, hace que las lecturas “modernizantes” de este autor, que lo emparentan con los procedimientos ejemplares del vanguardismo, no parezcan impertinentes². Mansilla es, en la ensayística de Piglia, un nombre más en la larga tradición nacional de la narrativa posgenérica, pero un nombre pionero.

Enmarcada en el intento por definir la existencia de una forma autóctona de emplear la ficción, la literatura del autor de las *causeries* es asimilada a un tipo de composición que sería esencial en la literatura nacional, y que Piglia califica como la serie argentina del “libro extraño” (“Una trama de relatos” 59). No señala este el origen de la novela vernácula hacia 1880, por efecto del trasplante de la novela naturalista —como indicaría la historia oficial—, sino con el advenimiento de *Facundo*, punto de referencia ineludible de la estética de la mezcla que tendría en *Una excursión a los indios ranqueles* (1980) un sucesor directo (“Sobre Borges” 123). Que la marca de origen de la literatura nacional sea para Piglia la contaminación significa que la influencia de la hibridez genérica que tiene en Sarmiento a su iniciador no habría cesado de prolongarse en los textos de vanguardia más significativos del siglo XX, como lo indica el largo despliegue genealógico que el crítico describe. Al incluir en la misma tradición que Sarmiento y Mansilla a escritores como Macedonio Fernández, Arlt, Marechal, Borges y Cortázar, la modernidad de la literatura argentina, paradójicamente, quedaría transferida a sus orígenes.

La primera alusión fechada a la obra de Mansilla se da en *Respiración artificial* (1980)³, y se refiere al acto de novelizar la vida y al empleo de la digresión como estrategia

2. Es Sandra Contreras quien destaca el sentido de modernidad que la teoría de la ficción de las *causeries* de Mansilla representó para su época (*Cuestiones*).

3. En lo relativo al año de aparición, debería leerse esta como el antecedente directo de la crítica que aparece en ensayos posteriores. Mencionaré solo las valoraciones de Piglia acerca de Mansilla que tienen efectos sobre la tesis desarrollada.

nuclear. Hacia el final del texto, el personaje de Tardewski le asegura a Renzi que tratará de ajustarse al relato para evitar las digresiones y, a continuación, recuerda cómo Maggi le hacía notar que padecía la misma “avidez digresiva” del general Lucio Mansilla, quien “hizo de su vida toda, una sola y gran digresión” (*Respiración artificial* 250). La autoimplicación de estrategias ficcionales y relato de vida, en tanto signo del desvanecimiento de los límites entre el orden de la experiencia y de la escritura, queda señalada así, en la cita que adopta el formato del comentario crítico, y forma una auténtica *mise en abyme*.

El juicio crítico asignado al personaje de Maggi acerca de la hibridez constitutiva de la literatura de Mansilla debe leerse como reflexión sobre la propia mixtura narrativa de *Respiración artificial*. Piglia, valiéndose de recursos metaficcionales de este tipo, en verdad, admite el deseo de filiación del texto a lo que a su parecer es la “tradición fundamental” (“El laboratorio” 96) de la narrativa argentina, de la que Mansilla participa —como quedará explicitado en más de una ocasión en ensayos posteriores⁴—.

El otro juicio crítico que contempla a Mansilla, aunque de manera menos directa, y se conecta con el anterior, es el relativo a la función de la parodia en Borges. Como respuesta a la tradición europeísta del siglo XIX, Borges trabajaría con los valores nucleares de esa serie, pero con una finalidad contraria a la del pavoneo ilustrado. La hibridez genérica de este radicaría en un tipo de trabajo, que Piglia denomina delirante —y es otra forma de decir paródico—, con los materiales privilegiados del europeísmo (la cita y la alusión culta, fundamentalmente) desplazados en una clase nueva de pastiche, cuya erudición de tan ostentosa se vuelve falaz y, por ende, autocrítica; hipótesis que queda ratificada en la interpretación de la crítica del “enciclopedismo” borgeano que realiza Pauls (*El factor Borges*).

La cita, en tanto núcleo básico del procedimiento paródico borgeano, sería la expresión del cierre del sistema literario del siglo XIX. Podría decirse, a modo de nexos con el argumento de la mixtura, que el punto de unión entre la inorganicidad de la obra y el carácter dominante de la cita como función constructiva se reiteraría tanto en Borges como en sus precursores. En el caso de este último, la fragmentación narrativa sería una consecuencia de llevar al absurdo y volver consciente en la forma lo que hasta entonces no era percibido como dominante en las estéticas del siglo XIX, la desmesura de la intertextualidad erudita.

Por otra parte, para comprender la función que, según Piglia, la cita tendría en una estética intertextual como la de Mansilla, habiendo distinguido el uso paródico en Borges del de sus antecesores, a los que —implícitamente— se asocia a un tipo de apropiación cultural sin toma de distancia crítica, es posible que se deba buscar paralelismos con la crítica hecha a Sarmiento. La erudición como estrategia de autolegitimación de la escritura, que

4. Esta idea aparece por primera vez en “El laboratorio de la escritura” de 1982. Luego, se reitera la filiación de Mansilla a la tradición nacional de la mezcla en “Sobre Borges” de 1986.

Piglia relaciona con la poética sarmientina, debe pensarse a modo de un principio constructivo que trasciende esa obra. La autonomización del nombre propio y la alusión culta, que parecía ser en Sarmiento el elemento rector, se sistematizaría en la literatura de la generación de los ochenta; aspecto que queda confirmado por el uso genérico que hace Piglia de la nomenclatura de europeísmo para referirse a una suma de proyectos estéticos que presentan ese rasgo común⁵. El recurso de valerse de la frase ajena en función de la exhibición ostentosa de una biografía intelectual incluye a Mansilla, cuya pertenencia —si bien es nombrado por Piglia por razones formales de otra índole, como miembro de la serie nacional de la novela extraña—, a su criterio, a una de las dos tradiciones hegemónicas del siglo XIX podría explicarse por los mismos motivos que justifican su inclusión en la novela fragmentaria argentina.

En el caso de Sarmiento, destaca Piglia (“Notas sobre Facundo”), la cita no deja de estar impregnada de cierto *kitsch*, ya que en el ejercicio mismo de su ostentación termina por devaluarla, al trocar la intención del gesto erudito en su reverso falaz y bárbaro. En el salvajismo del uso sarmientino de la cultura europea se revelaría el síntoma del lugar periférico desde el cual se ejerce la apropiación (Molloy, *Acto de presencia*). Si bien esta ambivalencia de sentidos —la oscilación entre la demostración de saberes y su involuntaria minorización (Deleuze y Guattari, *Kafka*) por efecto de la traducción— sería un elemento clave de la obra de Sarmiento, Piglia no deja de alinear su literatura dentro de lo que llamará en otros ensayos “una escritura de la verdad” (“Sobre Borges” 122). Por lo que entiendo, sería la ausencia de la incorporación de la erudición desde una reflexión autocrítica, a diferencia del uso que hace Borges de esta, lo que circunscribe la intertextualidad sarmientina (y, posiblemente, la de sus sucesores inmediatos) dentro de una “metafísica de la presencia” (Derrida, *De la gramatología*).

Lo mismo que Piglia-crítico señala acerca del sentido de la citación en *Facundo* podría hacerse extensivo al uso del nombre de autor y la transtextualidad que el propio Piglia-escritor lleva a cabo y que funciona más como un signo de una moral de escritura abocada a exhibir el lugar que el hombre de letras se otorga en el campo, que como estrategia de diseminación de la referencialidad y clausura del texto en su autopresentarse. Puede que la erudición como residuo metafísico de la escritura decimonónica no haya alcanzado su total consumación con Borges, tal como se desprende de la conocida tesis. Contraseña que identifica que la heterogeneidad discursiva encierra una retórica además de un programa autónomo que se enmarcaría en el “sistema de seguridad” de las Letras (Barthes, “El grado cero” 30),

5. La hipererudición como elemento textual exceptuado de una función paródica es rastreado por Piglia primero en Sarmiento y, a continuación, en Cané y en Mansilla, entre los escritores del siglo XIX. A estos les seguirían: Lugones, Martínez Estrada, Mallea e incluso Arlt, entre los contemporáneos de Borges (“Sobre Borges” 127).

común al ideario europeísta aún vigente en el cosmopolitismo de la generación de Sur. ¿No es este el síntoma de la impotencia de la parodia en Piglia?

3. PIGLIA CAUSEUR

Heterogeneidad y heterodoxia son dos palabras claves que sintetizan lo que el proyecto estético de Piglia ha significado de manera omnipresente para la crítica de los últimos cuarenta años. El tópico de la alternancia y la confluencia de narración con reflexión, el engarce de los géneros y las tradiciones más disímiles reaparece como idea rectora de los ensayos de Rodríguez Pérsico (“Presentación”) y Schwartzman (136), por mencionar dos estudios recientes. Si lo fluido es el sema nuclear que se repite como *leitmotiv* de la crítica pigliana (dispersión, disolución, contaminación, por ejemplo), a Sarlo le corresponde el lugar de ser la única voz que ha percibido en el nombre propio, como ardid de la citación, una pesadez impropia de una transtextualidad desoriginadora (Barthes, *S/Z* 16). Dado que la cita y el nombre operarían como contraseñas que aspiran a un reconocimiento, el discurso de la cultura autoriza en la literatura de Piglia. Dentro de una construcción híbrida y en apariencia inorgánica, la conversación culta les da a novelas como *Respiración artificial* cierta unidad conceptual, funcional a un tipo de eficacia comunicativa que entra en tensión con otros procedimientos antirrepresentativos propios de una moral presuntamente interrogativa.

¿Qué hay (de verdad) en la cita? Al ser una palabra doble, la cita tiene el poder de neutralizar la sustancia fónica, a la vez que la evoca. La plenitud sensible de la voz autoral quedaría, por tanto, desustancializada y reducida a huella. En principio, sería el mecanismo más autoconsciente de la escritura, en cuanto a su radical negativa a sublimar la diferencia en la presencia. Pero para evitar el esencialismo, desde una perspectiva funcionalista debería poder explicitarse la política de la huella implícita en cada obra transtextual, y admitir que la cita, en tanto elemento integrado en un sistema, responde a una función que puede decantarse por una mayor o menor sublimación de esa estructura, según como esté jerarquizada la relación entre sus polos (el de la presencia o el de la ausencia).

Con base en lo que los críticos han señalado recurrentemente desde la fórmula de lo autotélico y el modelo del archivo, es fácil ceder a la tentación de definir la literatura pigliana, lisa y llanamente, como una escritura de la diferencia. Son los procedimientos que demuestran el apartamiento de la letra de una creencia logocéntrica aquellos que se destacan insistentemente como emblemáticos de la poética del autor y, en cambio, se descuidan aquellos otros aspectos en los que esta deriva hacia una política de la escritura asociada al nombre propio, como subterfugio de un despertar a la presencia. Los momentos en los cuales el nombre somete a la escritura son aquellos en los que se evoca el

saber propio del escribiente, en una operación transactiva, no con el mundo, sino con el ser obliterado de la letra muerta, en plural: la comunidad de los autores.

Una de las propiedades que le atribuye Barthes al nombre propio (“Proust y los nombres”), en simultáneo a la de la citación, es el poder de esencialización. Al no designar más que un referente, en el acto de ser proferido, es capaz de convocar la totalidad de la esencia encerrada en él. El esencialismo, correlato de su función poética —considerando el valor de sinécdoque del nombre—, se complementa con su enorme capacidad para designar; aspecto que, precisamente, Sarlo le cuestiona a la primera novela de Piglia, señalando su astucia para producir un público a partir de la acción de montarse sobre significados frecuentados y por lo tanto reconocibles. El nombre propio no solo señala la presencia de un existente singular, sino que adquiere la función de un nombre común, y pasa al estatuto de la generalidad. Esa “red de significados” (Sarlo) que la cita del nombre fuerte designa crea realidad, verosimiliza el discurso, a la vez que remite a un diálogo social que es antecedente necesario y fundador de la escritura.

En los textos clásicos de Piglia, el museo toma el lugar del “laboratorio” (Corral 296), como espacio cuasiexperimental poblado de referencias probadas en las que estas se reponen del “desvío genealógico” (Berg, “Fuera de la ley” 307). Citar-nombrar permite concentrar lo disperso y fijarlo en una identidad simbólica común. El efecto acumulatorio de los textos que circulan miniaturizados en el texto de llegada (hipertexto) torna la amalgama genérica en un ejercicio de musealización literaria. La apropiación, como movimiento de la diferencia, encuentra su límite (su dique) en el acopio. Al hacer sistema, el deseo de presencia o “deseo de archivo” (Rodríguez Pérsico, “La práctica literaria” 139) halla su parte de satisfacción. El afuera del “texto-biblioteca” (Avelar) —espacio negado, por definición, a la narración autorrepresentacional— es penetrable, existe; es la comunidad de los autores.

El reverso de la promesa de restauración de lo perdido en la escritura de Piglia son los pasajes en los que se percibe una auténtica destrucción de la presencia. En “Homenaje a Roberto Arlt” se observan los momentos de mayor relieve de esta lógica textual. El narrador, que es comparado con un investigador por estar tras la pista de la obra inédita de Arlt, cita los dichos de un testigo que conocía a la persona con la que Arlt se escribía, un tal Kostia, que se transforma por acción de ese diferimiento en un nuevo enigma sobre el que versa el relato. Nacaratti cuenta que Kostia, a quien Arlt le hablaba sobre instalar un sanatorio para tuberculosos, “copiando el que Thomas Mann describe en *La montaña mágica*” (115), leía a Bakunin y a Eliot. Dentro de una economía del aplazamiento, la cita se disuelve siempre en una nueva cita que viene a minar el resto de la presencia que esta garantizaba hasta allí. La estructura de encabalgamientos, en la cual cada entidad es

emisora y emisión al mismo tiempo de un nuevo emisor, describe sintácticamente el deseo de dominio de la esencia y su imposibilidad fundamental. El narrador nos cuenta lo que Nacaratti le cuenta acerca de Kostia, quien, en una ocasión discutiendo con Arlt, lo acusa de la impostura de fingir ser Raskólnikov (116). En una muestra de lo que Derrida ha llamado la estructura de la suplementaridad (*De la gramatología* 212), el juego de la presencia no cesa de desplazarse, dejando sin efecto el mito de la plenitud referencial.

No obstante, la cita no es solo un instrumento de la “diseminación” (Sazbón). El pliegue pigliano, a diferencia del barroco, reposaría en una sustancia estable, que impide la tendencia al desdoblamiento infinito (Deleuze, *Pliegue*). Su sustancia es, como se desprende de la crítica al logocentrismo derrideano, la voz; una voz que está siempre en un plano cercano al aural y termina por dar consistencia a la mezcla, nombrándola, conduciéndola a un lenguaje clarificador. Cuando se presenta el pliegue de un lenguaje sobre otro, se nombra la identidad de las partes que componen el continuo metatextual, volviéndolos términos de una equivalencia. Si la sugestión de la semejanza de la búsqueda policial con la de la investigación crítica surge de un personaje, esta se explica finalmente en un nivel distinto de la narración (suplemento crítico-aural) como garantía de la sujeción al tema de la obra. “Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma. A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial, está presente con toda nitidez en Arlt” (Piglia, “Homenaje” 122). La voz sabia del narrador-crítico le asegura al sujeto de la evocación estar presente en sus signos, y nos asegura a los lectores —apelando al máximo de asertividad— que la amenaza del despojamiento de la presencia que opera por medio de los discursos supletorios no es definitiva, y que quedará finalmente conjurada. La razón de la transcodificación anula el devenir anómico del signo y lo anuda a la ley del objeto-*a*-Arlt. El crítico revela la verdad de la paranoia de la significación en su atadura esencial al significante amo (autor).

La necesidad de la justificación es un motor de la metaficción pigliana, que repite el gesto sarmientino de cifrar los acontecimientos en una serie superior de signos de idéntica significación que los comprime en una malla de correspondencias (Piglia, “Notas sobre Facundo”). Expresa el personaje del crítico y editor en una nota al pie:

Se dirá que me aparto del objetivo del informe: no es del todo así. El hecho de que, al presentar un texto inédito de Roberto Arlt, me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto —como había sido mi intención— independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio,

demuestra —ya se verá— que en algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod. (106)

Este es el aspecto menos advertido de la intertextualidad pigliana, que al tener claves no desapropia totalmente el material injertado en el nuevo contexto. No alcanza a poner en peligro la propia integridad de los intertextos, al extremo de la defraudación y falseamiento sistemático de las referencias (González Álvarez). El archivo es menos el obturador de la ilusión de acceso a un real último, que el encargado de conservar los signos diseminados de una trama de sentidos histórico-literarios.

“Pensar mientras se narra” (Pauls, “Last” 274) es la fórmula de la interferencia o la discontinuidad de la acción narrativa, pero es también la fórmula del ensayismo conversacional de Piglia. El eje dominante de una novela escasamente narrativa como *Respiración artificial*, señala Fernet, es el diálogo (“Respiración” 349). La discusión filosófica y literaria de los personajes protagónicos está permeada permanentemente por las marcas del estilo conversacional. ¿Qué nos indica que el soporte privilegiado de las ideas sea la oralidad? ¿Por qué son las cartas y la conversación polémica los géneros discursivos en los cuales se vuelcan mayoritariamente las ideas en la escritura? En principio, se podría decir, que se debe a una cuestión de polifonía narrativa. La heteroglosia de la novela permite atribuirles a voces particularizadas, dialogizadas desde cierta distancia estética, una serie de conceptos acordes a un punto de vista señalado como social. Y, aun así, persiste la impresión de que la conversación se impone como forma literaria al resto de los mecanismos autoficcionales, haciendo de *Respiración artificial* (emblema por antonomasia del drama de la presencia pigliano) un relato que vale por un continuo de ideas de familia. Novela de filiación: la búsqueda de los padres simbólicos absorbe la ambivalencia del signo (su orfandad) en la productividad del linaje. Macedonio, Borges, Arlt, Onetti, Faulkner, Joyce, Proust, Tinianov; llamarlos, evocarlos en calidad de cómplices de un destino literario, es el modo en que la textualidad parasitaria de Piglia construye su malla de contención, un seguro contra el malentendido absoluto.

4. EL DESEO DE PRESENCIA EN LA ESCRITURA CONVERSACIONAL DE LUCIO V. MANSILLA

La pulsión narrativa del escritor Mansilla se ve afectada por una tensión constitutiva. Dos procedimientos competirían dentro del relato como dos pasiones en la que una es antídoto de la otra. La digresión, en el caso puntual de las *causeries*, es el signo de una deuda que el escritor contrae con un lector que demanda saber; deuda que no cesa de renovarse y permanece incumplida, y describe no solo la autofiguración del sujeto en sus relatos y el pacto

mismo de lectura que estos establecerán, sino algo más involuntario, el movimiento general de la archiescritura (Derrida, *De la gramatología*). La falta, producto de la culpabilidad de una escritura sin clausura autoevidente, es la expresión del drama del escritor que compulsivamente vive de aquello que lo “desgarra” (Mansilla, “Soñando” 70). De forma simultánea, el reverso de la violencia disgregadora de una escritura abierta a un diálogo que nunca cesa se halla en la “quietud” de la máxima (Iglesia 113). Género de la equivalencia, el aforismo abona la ilusión del reposo en una identidad moral (Barthes, “La Rochefoucauld”) y, como tal, es el sustituto más eficaz del deseo de presencia. Tanto el procedimiento de dispersión del sentido textual como las formas de la simulación a las que se refiere Molloy (“Imagen de Mansilla”) son las operaciones desidentificantes de una escritura que pretende ser autobiográfica. ¿Qué lugar tiene la cita de los saberes culturales en la naturaleza dual de las *causeries*? Por supuesto, es partícipe necesaria de esa dualidad. Al cooperar con el efecto de inconclusión del fragmento, es un elemento retardatario de la acción narrativa, y a su vez, como texto moral, preserva la experiencia difiriéndola en el sistema de la cultura.

El autobiógrafo hispanoamericano —del que Mansilla sería un caso destacado—, con el fin de construir una imagen legítima del yo, recurre al “archivo cultural europeo” (Molloy, *Acto de presencia* 16) de un modo no exento de irreverencia y manipulación. El “saqueo” del archivo (*Acto de presencia*), la asimilación desviada y disruptiva de la cultura canónica del “Libro europeo” (26) recogida en trozos y reconvertida, asimismo, en material de escasa organicidad, es, no obstante, una estrategia nuclear de validación, que el texto autobiográfico decimonónico exhibe con el objeto de consagrar la figura individual del autor. La dependencia de la biblioteca europea organiza la escritura autobiográfica de Mansilla tanto para desoriginarla —convocando un origen que la compele a proyectarse en el vacío de la referencia absoluta que la confesión supone— como para restituir lo inicialmente hurtado a su vigilancia. El problema central relativo a la cita es, por consiguiente, el de la veracidad de lo relatado, o lo dicho por escrito. La transcripción en “Horfandad sin hache” (Mansilla) del poema de Miguel de los Santos Álvarez no da testimonio fiel del “borrado” de la grafía agramatical, de la cual es consciente el narrador. Si quiere cerciorarse de la verdad, el destinatario no tendrá más remedio que “venir” y ponerse en contacto con el original. “¿Quiere cerciorarse de la verdad? Venga y verá borrado en el autógrafo mismo HORFANDAD, y sustituido con su homónimo sin hache” (46).

Si bien el enunciado tiene el valor de un desafío vano o lúdico, es un recordatorio de la impotencia de la letra para decir la verdad y del escepticismo potencial —y atendible— que suscita como garantía de aquella. ¿Cómo hace la escritura para hacerse verdadera a los ojos de un destinatario exigente? Mediante la función conclusiva de la cita de autor el texto memorialista actúa la sabiduría que reconoce que le falta. El *causeur*

sublima la ineficiencia de la veracidad de la anécdota escrita (su ausencia de presencia) invistiéndola con la asertividad del aforismo, primero (“chi dura vince”, 46) —a modo de epílogo y salutación dirigida a la persona de su “escucha”—, y después, apelando a la máxima y al nombre propio La Bruyère, que da apariencia de naturalidad a lo que concluye: “Une de marque de la médiocrité d’esprit est de toujours conter” (46). La cita se hace conclusiva por estar sostenida en un argumento de autoridad. La identidad con un enunciador que es garantía de verdad (un autor) es lo que “aquieta” y clausura el vértigo digresivo de la letra, acotando el juego del significante.

¿Qué hay en el recurso de la cita de autoridad sino la necesidad de arrogarse el derecho natural a la aserción? Aseverar algo exige garantías. El desplazamiento de la aserción de Goethe en la *causerie* “¿Por qué...?” (“el tiempo marcha y arrastra los sentimientos, las opiniones, las preocupaciones y los gustos”, 69) hasta volverse un argumento acerca de la razón por la cual los hijos piensan a la inversa de los padres presupone la verdad del enunciado previo. Al desempeñar la función de una premisa, la verdad del enunciado asertado (o cita) justifica el hecho posterior de que el locutor-Mansilla se vuelva enunciador de una nueva aserción inferida de aquella otra. La cita produce, en suma, por deslizamiento, al hacer de la aserción “una especie de sustituto de la verdad” (Ducrot 155) en aquel discurso que ha asimilado, la función de autoridad del hipotexto, a la que se sobreimprime un efecto necesario de verdad.

Por otro lado, el hecho de que el autor busque “acuerdos” (Mansilla, “¿Por qué...?” 48) con sus lectores no le impide —en muchos casos— polemizar con los referentes intelectuales, siempre que se entienda su propósito: la búsqueda de “evidencias morales” suministradas por la propia experiencia. En “¿Por qué...?” no duda en objetar la obscenidad de las confesiones de Rousseau en pos de resaltar, por oposición, el carácter más instructivo de las anécdotas escogidas de “nuestros hombres eminentes” (47). Asimismo, puede convencerse de algo distinto de lo que dice Maquiavelo acerca de los efectos de la voluntad de engañar y desengañar. El conocimiento —todo lo que sabe— en Mansilla (48) proviene de la experiencia, lo que le permite relacionarse con la sabiduría libresca a partir del ejercicio de cierta distancia crítica. Por esto mismo, se entiende que el narrador de la *causerie* le advierta al lector sobre la dudosa veracidad de la crónica periodística y se haga cómplice de la impostura de la palabra escrita, sobreescribiéndola con sus propios “condimentos”.

El nombre autoriza, nos recuerda la *causerie*, mediante la advertencia concientizadora del editor. Este es el responsable de transformar la palabra “más o menos impositora” (50) de la crónica en verdad axiomática. Con gran capacidad crítica, Mansilla revela el mecanismo oculto de la veracidad como artificio de dos géneros en simultáneo,

el memorialista y el didáctico. De esta manera, al volverlos términos de una comparación, los dos códigos privilegiados que sostienen la enunciación de la charla literaria son descubiertos: “Pues esta última parte era la que Dimet temía que, publicada bajo mi forma, como ahora, fuera tragada por el lector, dejándole el mismo convencimiento que deja en la cabeza menos apta para recibir verdades, la enunciación de un axioma, como por ejemplo, que dos cosas iguales a una tercera, son iguales entre sí” (51).

Es improbable pensar que la crítica a la credulidad de los lectores en general no vaya a afectar las condiciones de autorización de las *causeries* del propio Mansilla. En la creencia metafísica del lector —siempre según el editor— que emparejaría la narración pública de una anécdota personal con la revelación de una verdad privada, la función de la firma pierde esteticidad, a contramano de lo que sería una estrategia compositiva irónica propia del relato autoficcional, que pretende acrecentar la ficcionalidad del discurso, en lugar de negarla, y que tiene como objeto el yo.

Si afirmamos la existencia de políticas divergentes de la cita dentro de la estética del propio escritor, habría que referirse ahora a políticas de la firma. La falseabilidad de la firma, aquello que autoriza como propio lo que potencialmente también podría ser un testimonio apócrifo, que Mansilla sagazmente busca explotar —acorde a un deseo de satisfacer el gusto por lo escandaloso de la audiencia—, escenifica el prejuicio que Derrida remonta al platonismo, acerca de la vicariedad de la escritura (“La farmacia”). Ante una concepción metafísica que subordina el juego del significante al saber vivo del autor, Mansilla opta —en primera instancia, e irónicamente, a modo de desagravio— por una ética del simulacro que asume de forma gozosa la perversión de la palabra, su “peligrosidad”, surgida de la capacidad mimética de volver presente aquello que es, al tiempo que no lo es. Al elegir la máscara y desnaturalizar, conscientemente, lo que pretende imitar, identifica la escritura del yo con el juego de la simulación, aunque termina por seguir el consejo platónico y decide “guardar medida” frente a la desmesura del simulacro.

La cita, en tanto palabra (escrita) ajena, hace otra la escritura autorreferencial, arrastrándola lejos de la ilusión de la inmediatez. Dado que este procedimiento se prolonga en el continuo de los textos confesionales de Mansilla, nos recuerda que “la suplencia ha comenzado desde siempre” (Derrida, *De la gramatología* 274). Al evocar el síntoma de una referencia infinita, “nadie estaría allí para nadie” (294) y el sentido quedaría diluido en el movimiento sin fin de la significación. En ese aspecto, si la autobiografía alimenta la creencia en un signo inmediato, donar la voz a un representante mal conservado, es decir, desposeído por el gesto de la traducción, dejaría sin efecto la idealidad del signo que da el significado en persona. Esto en parte, ya que, al mismo tiempo, en el uso de la palabra sabia de la cita —por su duplicidad esencial— queda

insinuada una forma de presencia aún más plena que la autoral. Esta vuelve a unir aquello que había quedado separado, el habla y la escritura, al haberse quitado mutuamente todo carácter de verdad en lo previo. Todo lo que el “intertexto citacional” (Genette 17) tiene de desidentificante para la escritura de sí lo compensa, corrigiendo esa falta mediante la artimaña de hacerse sustituto del saber natural. La naturalidad (mitológica, claro) del aforismo y la palabra sentenciosa recurrente en las *causeries* hace olvidar la muerte que llevan en sí como letra. Su “quietud” proviene, entonces, de aquello que abre un hueco en los signos del discurso (palabra compulsiva, vertiginosa en su despliegue metonímico) para dar lugar a un habla absoluta, con la particularidad de que esa pureza toma como origen la cultura enciclopédica.

El conversador hace la prueba de investirse con la seriedad y autoridad del literato (Contreras, “Lucio V. Mansilla, ¿literato?” 6) en los pasajes en los cuales sostiene la charla de apariencia ligera por medio de la palabra de autor. Palabra memorialista, la cita es una palabra hablada; de allí que su densidad detenga el artificio —todo lo que esta conserva de *techné*—, a la vez que define una pertenencia como “hombre de letras” (2) del locutor, e inscribe el texto en el espacio hierático de la cultura. En este aspecto, y evocando el sentido común que Contreras cuestiona, Mansilla *habla*, a pesar de la modernidad del método autorreflexivo que su escritura indudablemente presenta. La tendencia a un habla aquietada en la pureza de la idea común, desde ya, contiene su reverso inquietante, aquello que la pone en movimiento en la estructura digresiva y teatral de la *causerie*. La no exclusión de ambas lógicas de sentido adquiere la forma de una contradicción presente en el género mismo de la escritura autobiográfica que sus textos despliegan en toda su potencia.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Cierta ironía atrapa el proyecto estético de Piglia y repite el gesto inaugural de la literatura europeísta argentina. La necesidad de exhibir las credenciales que dan acceso a la cultura con algo del tinte risueño del que no rehúsa la acumulación, es no solo la marca distintiva de la escritura autobiográfica de los escritores europeístas —que halla en Sarmiento el origen de un linaje—, sino, paradójicamente, del escritor-crítico de esa tradición, que en el ejercicio de integrar esa y otras a una forma abierta que niegue la unidad de sentido escribe textos saturados de referencias prestigiosas, repitiendo inconscientemente el gesto inseguro del advenedizo. El síntoma-Mansilla en la escritura de Piglia debe rastrearse, creemos, en el uso de la oralidad y el espacio de la anécdota como punto de confluencia —no siempre minorizante— de la cita de la cultura. No ha sido la tendencia a la “forma abierta” (Molloy, *Acto de presencia* 232) el legado principal de

Mansilla, sino la conversación culta (o semiculta) la que mejor expresa las contradicciones, aun abiertas, de una metafísica de la experiencia que atañe a la literatura.

Si el nombre propio impide la (h)orfandad gozosa del simulacro de la escritura es porque, imaginariamente, restituye a la ley del padre aquello que se creía perdido (la sujeción del significante a la verdad de la experiencia). A pesar de que priva a lo propio de su propiedad, una segunda violencia —reparadora— le devuelve el lugar que tiene en la apelación a lo común. En la comunidad de los nombres de autor se reconoce el beneficio de una protección. Esta es la función general de la cita pigliana. En tanto dato, es un signo seguro, sin espesor, que vive en los límites de la cultura enciclopédica de su tiempo. El ideal que sobreentiende esta escritura es, por tanto, la imagen de una comunidad de autores “inmediatamente presente consigo misma” (Derrida, *De la gramatología* 176), en la que todos los miembros están al alcance de la apelación (llamado de la cita), sin diferencia, al modo de una comunidad de habla.

El nombre propio describe el funcionamiento ordenador y *presentificante*, pulsión de la narración que es producto también de una prohibición social —como queda claro en “¿Por qué...?”— y parcialmente obtura los devenires desidentificantes de la escritura de Mansilla. Por supuesto que ese retorno al discurso vivo del padre está escenificado y, en ese sentido, se expone como un elemento consciente de la escritura; no obstante, permanece productivo en cierta latencia que queda expresada en la estructura conclusiva de la cita. El saber y el saber de la experiencia son los residuos metafísicos que arrastran el signo a la unidad del habla. El orden de esa unidad es el de la didáctica. La exposición de los pensamientos morales —la escena del filosofar del escritor y la quietud de lo yacente— le da a la *causerie* (su introducción: relato marco) su cierre natural, en una apariencia de lo próximo a sí, luego del coqueteo con la irrupción de la diferencia, en tanto puro divertimento y erosión del buen sentido.

Cuando yo estaba en mi casa, en esa hora de las reflexiones, pasando revista de lo bueno y de lo malo que había hecho durante el día, me dije con cierto despecho... y me dormí filosofando sobre el daño que debe hacernos en la vida la tentación de ser espirituales, y sobre las preocupaciones, al través de cuyo prisma falaz juzgamos, por regla general las acciones humanas. (51)

Es la conversación, lo dicho por escrito, el lugar textual o archifenómeno común al texto pigliano y al de Mansilla en el que la presencia retorna de manera más elocuente. En un caso, el de Mansilla, porque asume la forma de autobiografía en la cual la garantía de la experiencia del escribiente es el *a priori* de la palabra ajena que disgrega la escritura personal, sin por esto llegar a desoriginarla definitivamente. En el caso de Piglia, si bien esta primera instancia del mimetismo de la voz quedaría diferida en una escritura compleja

en la que el habla es un elemento del relato y de la diégesis —significante de una trama pluriestilística que no hallaría reposo en ninguna instancia fundamental—, creemos que ese vacío de la huella se llena con la sugestión del nombre. La pugna entre la creencia en la autosuficiencia de la escritura y el esfuerzo por reducir la ausencia del nombre propio asoma en la moral de ambas literaturas, a través del tiempo, como una cifra común.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. "Mutilación narcisista". Prólogo. *Esa cabeza toba y otros textos*, por Lucio V. Mansilla., Mate, 2001, pp. 9-10.
- Avelar, Idelber. "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia". *MLN*, vol. 110, núm. 2, 1995, pp. 416-432.
- Barthes, Roland. "El grado cero de la escritura". *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, traducido por Nicolás Rosa y Patricia Willson, Siglo XXI, 2011, pp. 10-64.
- . "La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas". *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, traducido por Nicolás Rosa y Patricia Willson, Siglo XXI, 2011, pp. 67-84.
- . "Proust y los nombres". *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, traducido por Nicolás Rosa y Patricia Willson, Siglo XXI, 2011, pp. 115-128.
- . *S/Z*. Traducido por Nicolás Rosa, Siglo XXI, 2004.
- Berg, Edgardo. "Fuera de la ley". *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia, Landa*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 304-315.
- . "La novela que vendrá. Apuntes sobre Ricardo Piglia". *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, editado por Daniel Mesa Gancedo, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 23-53.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Traducido por Jorge Dotti, Montessor, 2002.
- Contreras, Sandra. "Lucio V. Mansilla, cuestiones de método". *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 3, dirigido por Noé Jitrik, Emecé, 2010.
- . "Lucio V. Mansilla, ¿literato?". *Anclajes*, núm. 23, 2019, pp. 1-17.
- Corral, Rose. "Itinerarios de lectura (y escritura)". *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia, Landa*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 291-303.
- De Grandis, Rita. "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 17, núm. 2, 1993, pp. 259-269.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Traducido por José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, 1978.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducido por Óscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1986.

- . “La farmacia de Platón”. *La diseminación*, traducido por José Martín Arancibia, Fundamentos, 1997, pp. 91-261.
- . *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte, Trotta, 1997.
- Ducrot, Oswald. “La argumentación de autoridad”. *El decir y lo dicho*, traducido por Sara Vassallo, Edicial, 2001, pp. 149-165.
- Fornet, Jorge. “Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio”. *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 42, núm. 1, 1994, pp. 115-142.
- . “Respiración artificial o el escritor ante la historia”. *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia. Landa*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 339-361.
- García, Nicolás. “Problemas de la ‘negatividad’ en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Badebec*, vol. 9, núm. 17, 2019, pp. 59-82.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- González, Horacio. “La tenue objetividad”. *El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia, La Biblioteca*, núm. 15, 2015, pp. 372-383.
- González Álvarez, José Manuel. *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Peter Lang, 2009.
- Iglesia, Cristina. “Mansilla, el tesoro de las doscientas mil líneas”. *A contracorriente. Revista de historia social y literatura en América*, vol. 7, núm. 1, 2009, pp. 111-118.
- Mansilla, Lucio V. “Horfandad sin hache”. *Entre-nos. Causeries del jueves*, Hachette, 1963, pp. 39-46.
- . “¿Por qué...?”. *Entre-nos. Causeries del jueves*, Hachette, 1963, pp. 47-82.
- . “Soñando”. *Mosaico: charlas inéditas*. Biblos, 1997, pp. 69-74.
- . *Una excursión a los indios ranqueles*, tomos I y II. Centro Editor de América Latina, 1980.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . “Imagen de Mansilla”. *La Argentina del Ochenta al Centenario*, compilado por Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, Sudamericana, 1980, pp. 392-405.
- Morello-Frosch, Marta. “Significación e historia en *Respiración artificial*”. *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, pp. 149-162.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Anagrama, 2004.
- . “Last but not least”. *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia, Landa*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 273-279.
- Piglia, Ricardo. “El laboratorio de la escritura”. *Crítica y ficción*, Fausto, 1993, pp. 89-97.
- . “Homenaje a Roberto Arlt”. *Nombre falso*, Seix Barral, 1994, pp. 89-130.

- . “Notas sobre Facundo”. *Punto de Vista*, vol. 3, núm. 8, 1980, pp. 15-18.
- . *Respiración artificial*. Anagrama, 2015.
- . “Sobre Borges”. *Crítica y ficción*, Fausto, 1993, pp. 119-133.
- . “Una trama de relatos”. *Crítica y ficción*, Fausto, 1993, pp. 53-63.
- Rodríguez Pésico, Adriana. “La práctica literaria entre la pérdida y la restauración”. *Juan José Saer y Ricardo Piglia: entre la ficción y la reflexión*, editado por Rose Corral, Colegio de México, 2007, pp. 137-148.
- . “Presentación”. *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia, Landa*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 127-131.
- Sarlo, Beatriz. “Ficciones del saber”. *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI, 2007, pp. 356-358.
- Sazbón, José. “La reflexión literaria”. *Punto de Vista*, núm. 11, 1981, pp. 37-44.
- Schvartzman, Julio. “Emilio Renzi. La literatura, una política alternativa”. *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia, Landa*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 132-143.
- Speranza, Graciela. “Vida de lector”. *El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia. La Biblioteca*, núm. 15, 2015, pp. 288-296.