

Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos

ISSN: 2448-6914

ISSN: 1665-8574

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el  
Caribe, UNAM

Macedo Rodríguez, Alfonso

Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia

Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos,

núm. 67, 2018, Julio-Diciembre, pp. 239-265

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM

DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2018.67.57029>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64066800010>

# Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia

## Guerrilleros in the narrative of Juan José Saer and Ricardo Piglia

*Alfonso Macedo Rodríguez\**

**RESUMEN:** Este artículo establece nuevas conexiones entre la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia, figuras fundamentales de la literatura argentina contemporánea, a través del análisis de algunos personajes que destacan por su activismo político radical. En sus obras, algunos personajes ficcionales son guerrilleros que representan ciertos dilemas éticos: participar violentamente contra el sistema político represor o llevar a cabo acciones intelectuales moderadas pero que representan otras formas de resistencia social. Este trabajo une ambas poéticas pero contrasta sus posiciones políticas; también se establecen algunas líneas intertextuales que contribuyen al diálogo literario que Piglia y Saer mantuvieron.

**PALABRAS CLAVE:** Saer, Piglia, Guerrilleros, *Glosa*, *Diarios*.

**ABSTRACT:** This paper establishes new links between the narrative of Juan José Saer and Ricardo Piglia, fundamental writers in contemporary Argentinian literature analyzing some characters that stand out for their radical political activism. In their texts, some fictional characters are guerrilleros that represent certain ethical dilemmas: they violently participate against the repressive political system or they take moderate intellectual actions that represent another way of social resistance. This paper joins together both poetries and contrast their political stances; it also lays down some intertextual relations that contribute to the dialog that Piglia and Saer kept.

**KEY WORDS:** Saer, Piglia, Guerrilleros, *Glosa*, *Diarios*.

10.22201/ciac.24486914c.2018.67.57029

Recibido: 11 de diciembre de 2017

Aceptado: 17 de abril de 2018

\* Universidad La Salle Pachuca (amacedo@lasallep.edu.mx).

## INTRODUCCIÓN

Una de las preguntas clave en torno a la serie de polémicas que la literatura argentina ha mantenido a partir de la década de los ochenta, marcada por el terror de la dictadura militar, la Guerra de las Malvinas y el lento regreso al camino de la democracia, es: “¿qué relación ha de mantener lo escrito con el contexto político (directa como en Walsh o nula como en Borges)?” (García Romeu 2007: 204). Esta pregunta vuelve al viejo tópico que se bifurca en dos posturas, claramente antagónicas: por un lado, el escritor debe mantenerse al margen de los problemas políticos; por otro, debe comprometerse con la situación política y su obra debe ser puesta al servicio de la causa. La cuestión sigue provocando irritación pero supone, también, que cada escritor decide si su obra se alinea o se coloca al margen de las emergencias políticas. Juan José Saer (1937-2005) y Ricardo Piglia (1941-2017) mantuvieron independencia de su obra con respecto a los asuntos políticos, no han hecho de sus obras un panfleto en favor de cierta posición ideológica, pero al mismo tiempo han sabido manifestar una crítica social sobre los problemas de su tiempo. Es evidente que *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable*, son novelas que, en mayor o menor medida, denuncian el clima de terror de la época dictatorial sin que la propuesta estética de Saer se vea disminuida; en cuanto a *Respiración artificial* o *La ciudad ausente*, de Piglia, los procedimientos artísticos van más allá de la simple denuncia política (antes y después de la dictadura) y forman parte de un complejo mosaico narrativo que sugiere nuevas formas de renovación literaria.

En ese contexto, puede afirmarse que Saer y Piglia no se encuentran en ninguno de los extremos señalados —por un lado, Walsh, con su activismo político que le costó la vida, al pasar de la literatura a la acción política directa; por otro, Borges, con su postura pasiva en la que la ironía dejaba ver de vez en cuando un atisbo de lucidez política—, sino en una zona intermedia que les permite hacer denuncias en sus textos reflexivos y sus textos de ficción, en los que se establecen ciertos puntos de ruptura con el pensamiento neoliberal, cómplice de los gobiernos represivos.

El cambio generacional también propició una mutación en la mentalidad de estos escritores argentinos que consolidaron su proyecto literario entre las décadas de los ochenta y noventa. García-Romeu señala que, a principios de los noventa, los nombres de Saer, Piglia y César Aira ya se encontraban en el centro del canon; como retrospectiva, cita a Sandra Contreras, quien describe las obras de los dos primeros como parte de “una escritura de resistencia, basada en una estética posmoderna de la negatividad, contra los géneros, contra el relato canónico, contra la industria cultural” (García Romeu 2007: 205).

De este modo, uno de los grandes retos que los escritores argentinos de la segunda mitad del siglo xx enfrentaron tenía relación con la pregunta sobre cómo narrar después de los crímenes cometidos por los militares en el contexto del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Por un lado, la violencia, cuyos signos ya se percibían desde los regímenes anteriores, produjo el miedo y la paranoia ante la persecución de intelectuales y opositores políticos; por otro, la censura y la autocensura se convirtieron en una forma de resguardo y protección. En ese sentido, la generación de Saer y Piglia interrumpió y replanteó su proceso de escritura debido al estado de emergencia y precariedad surgido en el momento de la instauración del régimen dictatorial. Los proyectos literarios fueron pospuestos, interrumpidos definitivamente —sobre todo en los casos en que los escritores asumieron un papel político activo, de evidente oposición, por el que fueron considerados subversivos y condenados a la cárcel, el juicio sumario, la ejecución o simplemente la desaparición forzada, como ocurrió con Haroldo Conti y Rodolfo Walsh— o transformados para siempre; ante ese clima de violencia,

los narradores se ven enfrentados con la necesidad de crear nuevas formas de representación literaria para nombrar dicha experiencia devastadora, tanto a causa de la insuficiencia de los códigos existentes para presentar el horror vivido, como por la presencia de una censura férrea y brutal tendiente a depurar toda forma de denuncia o de protesta y así homogeneizar el discurso cultural (Piña 1993: 122).

Así, los procesos creativos proyectados con anticipación debieron adaptarse a los nuevos tiempos, en los que se incluyen ciertos procedimientos para evitar la censura o la identificación policial; tal es el caso de *Respiración artificial*, la novela que sería considerada, años después, como la obra emblemática de ese periodo de horror:

*Respiración artificial*, publicada por Ricardo Piglia en 1980, se ha recordado, con razón, como la novela central de dicha década, no sólo por sintetizar dos de las líneas que caracterizaron al periodo —la de recusación de las condiciones de escritura y la de adopción de códigos extraliterarios para articular una reflexión sobre la historia reciente—, sino por haber conseguido representar desde el silencio, el dolor de los acontecimientos atroces de la represión (Piña 1993: 128).

“¿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 2001: 13). Este inicio, ya clásico para los lectores argentinos y los estudiosos de la narrativa de Piglia, sugería, de acuerdo con la fecha, una primera denuncia velada al sistema político, un año después del golpe de Estado. El escritor argentino, que pasó casi toda la época de la dictadura militar en su país, buscó nuevas formas para expresar el horror. A partir de esta novela, la pregunta sobre cómo “hablar de lo indecible” (Piglia 2001: 215) adquirió gran fuerza en los círculos intelectuales y los grupos de estudio formados fuera de las universidades. Además, la censura y el peligro que representaba escribir una novela que intentara definir e identificar el terrorismo y la violencia de Estado obligó al autor a efectuar diversas operaciones artísticas que, finalmente, hicieron que la obra fuera mucho más importante por sus recursos que por el tema mismo, aunque tratara graves asuntos políticos que dejaron heridas sin cicatrizar; lo que se narra y lo que omite tiene la misma relevancia para Juan José Saer:

[...] es la ominosa realidad del presente lo que exige una urgente meditación, y tanto el pasado como el futuro (uno de sus personajes, que justamente ha vivido en el siglo XIX, se propone escribir una historia del porvenir) son convocados para intentar la elucidación de ese presente. En su

relato, la inmediatez del terror determina la forma narrativa, que consiste en un entrecruzamiento de espacios y de tiempos, y en una proliferación hormigueante de historias contadas íntegramente o apenas esbozadas, explícitas o sugeridas, denunciadas o insinuadas. Por otra parte, bajo el terror, lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y se confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas inciertas y en misterios no resueltos. Y es esa ambigüedad que sigue vibrando por debajo de la reflexión lo que, justamente, la justifica no como pretendida novela histórica, sino, mejor todavía, pura y simplemente como novela (Saer 2005a).

En otros casos, pareciera que la literatura escrita por argentinos fuera de su país también supuso una serie de debates y polémicas: tal sería el caso de Saer, quien había salido de Argentina desde 1968 y por motivos académicos terminó quedándose en Francia, en donde intercaló la docencia con la creación literaria.<sup>1</sup> El mismo año en que apareció *Respiración...*, el autor santafecino publicó en México *Nadie nada nunca*, su gran novela experimental, en la que, desde sus aspectos formales, no se permitió una sola concesión con los receptores, quienes debieron hacer una lectura sumamente esforzada, y en la que se narra, una y otra vez, lentamente, una serie de acciones que, aparentemente, carecen de intensidad, en línea con el proyecto narrativo del *nouveau roman* (Saer 1980). Por su alto valor subversivo en los terrenos estético y político, la novela no hubiera podido ser publicada en la Argentina de aquellos años. Además, un par de escenas eróticas —que destacan en la historia de la literatura erótica por su descripción gráfica y sus innovadoras operaciones artísticas— hubiera desencadenado la indignación de los censores del régimen, incluyendo los sectores conservadores en los que se apoyaba. Ambas obras abrieron nuevos panoramas para abordar temas prohibidos que, de

<sup>1</sup> Aunque su intención había sido vivir una temporada en Francia, Saer aclara que decidió quedarse en Europa “por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias” (Saer 2005b: 37). La noticia del golpe de Estado de 1976 confirmaría que también los años anteriores habían sido de una gran ferocidad, como lo demuestra el hecho de que las autoridades cerraran el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (Santa Fe) en 1970, en la que Saer había estudiado y enseñado antes de partir a Francia (Loreti 1993: 15).

antemano, parecerían dignos de autocensura por instinto de conservación. Sin embargo, el manejo de la elipsis, el cruce de géneros literarios, el eufemismo y la crítica política entrelíneas permiten una serie de relecturas que demuestran la actualidad de esas arriesgadas propuestas.

Después de aquellas publicaciones, Saer y Piglia seguirían desarrollando sus trabajos ficcionales y críticos, como *El entenado* (1983) del primero y *Crítica y ficción* (1986) del segundo. Sin embargo, para este acercamiento a los personajes combativos de ambos autores me interesan, sobre todo, algunas de sus obras posteriores, como *Glosa* (1985), considerada por la crítica como la gran novela de Saer (Premat 2013). En esta obra, aparece un personaje fugaz pero fundamental de su narrativa: Ángel Leto. La importancia y la influencia de esta novela es tal que, en el caso de Piglia como lector de aquella obra, existen indicios que sugieren una relación intertextual (consciente o inconsciente), visible en la escritura de ciertos textos embrionarios o fragmentarios que trabajó, abandonó y retomó, sobre todo si nos enfocamos en un discreto personaje femenino que desarrolla actividades clandestinas y que aparece larvariamente, en su forma inicial, en las “Notas en un diario (1987)”<sup>2</sup> y, poco tiempo después,

<sup>2</sup> Justamente, esas notas del diario de 1987 tienen una relación intratextual con los fragmentos que Piglia publicó en los últimos años de su vida bajo la serie *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017), de tres volúmenes; hay que señalar que en el último no se incluyen los fragmentos correspondientes a los años 1983-2010. De lo anterior, podría deducirse que Piglia ya no tuvo tiempo de revisar la segunda parte del tercer volumen, que muestra una laguna en el periodo mencionado pero que se complementa con otra sección, en la que el autor había publicado sus “Notas en un Diario” entre 2011 y 2012 en los suplementos culturales *Babelia* de *El País* y *Revista Ñ* del diario argentino *Clarín*. De este modo, hasta el momento, las “Notas en un diario (1987)”, publicadas en *Antología personal* (2014), son el único testimonio de esos años en los que el diario funcionó como laboratorio para el nacimiento de personajes como Erika Turner y la joven guerrillera de la cicatriz. Piglia ordenó sus notas dentro de la sección “La forma inicial”, junto a textos clásicos como “El senador” (fragmento de la primera parte de *Respiración artificial*) y “La isla de Finnegan” (relato inserto en la novela *La ciudad ausente* [1992]). La importancia de “Notas en un diario (1987)” para el presente estudio es muy significativa, ya que Piglia, a través de las formas breves (las entradas del diario), permite que los lectores podamos asomarnos al laboratorio de su escritura. Por eso, los cambios que se producen entre este texto inédito hasta 2014

bajo una forma un poco más trabajada y pensada para su publicación, en “Diario de un loco”, la segunda parte de la *nouvelle* “Encuentro en Saint-Nazaire” (Piglia 2007). En ese sentido, la emergencia intelectual, cultural y social ante los acontecimientos de violencia en Argentina, durante el periodo 1976-1983, obligó a una joven generación de escritores a crear su obra bajo las formas de la elipsis y la evasión, la crítica implícita o subterránea y, sobre todo, las huellas del terror que persisten en el siglo XXI.

En la narrativa de Saer, la mirada lúcida pero en cierto sentido lejana que lanza a la dictadura militar también alcanza a los grupos opositores que operan en la clandestinidad, marcados por su conducta obsesiva, capaces de mantener a toda costa sus objetivos aunque sus integrantes sean sacrificados para alcanzar el bien común que se produciría en el futuro. En contraste, la obra de Piglia denuncia los crímenes del régimen dictatorial desde una posición de izquierda heterodoxa, en diálogo con las decisiones de cada integrante. Sin renunciar a la creación literaria y sin dejar de mantener independencia frente a la emergencia política, supo crear un discurso literario en el que están presente la crítica social —explícita o sutil— y la denuncia política. Así, Piglia trabaja con la representación ficcional y política de las guerrilleras combativas —en un universo en el que dominan los personajes masculinos, las mujeres toman la iniciativa política— que mueren en acción.

---

y el texto escrito y sumamente cuidado para su publicación en 1988, ponen en evidencia la relación entre Piglia y Saer; a propósito de los personajes que deciden tomar el camino de la guerrilla y la violencia como una opción radical de resistencia social.

### LOS GUERRILLEROS EN SAER: ÁNGEL LETO

*Me identificaba con él en su lucha contra el fascismo en condiciones de extrema dificultad, en la cárcel como yo, digamos. La posición de Gramsci, "democrática" y de frente amplio, se oponía al izquierdismo de Bordiga. Algo de eso pienso yo en estos días, al sol, en una pausa, en relación con los amigos que eligieron hace años —equivocadamente, para mí, y obedeciendo a una dirección política imbécil o provocadora— la lucha armada.*

*Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida, Ricardo Piglia*

Junto a *El entenado* (1983), *Glosa* es la novela central de la producción narrativa de Saer. Publicada en 1985, narra una serie de sucesos imaginarios ocurridos en 1961, pero remite, en varias ocasiones, a una sensación de paranoia generalizada, en el contexto del periodo militar que había concluido dos años antes, poco después del estrepitoso fracaso nacional en la Guerra de las Malvinas contra el Reino Unido. La novela relata el encuentro del joven Ángel Leto con el Matemático. Durante una caminata por la ciudad de Santa Fe, en la que andan veintiún cuadras, reconstruyen una fiesta de cumpleaños a la que no asistieron; se trata de la celebración del poeta Jorge Washington Noriega, personaje emblemático como pocos dentro de la narrativa de Saer, de presencia moderada pero significativa porque representa la vanguardia artística de los años cincuenta, además de haber influido en la siguiente generación de poetas e intelectuales, entre los que destaca Carlos Tomatis. Durante su recorrido, el Matemático y Leto comentan temas obligados, como la reciente visita del primero a Europa, pero también, a través de un narrador extradiegético en tercera persona, se recuperan los recuerdos y pensamientos de ambos personajes, sobre todo los de Leto, quien tenía poco tiempo de haberse integrado al grupo de Tomatis, en el que ocupa una posición marginal. Además, su corta edad y su carácter de misántropo moderado le dificultan relacionarse con

las generaciones que lo antecedieron. Así, si lo hubieran invitado a la fiesta de Washington y hubiera decidido asistir, se habría colocado en un sitio lateral, casi al margen de los acontecimientos, en calidad de dudoso testigo.

La personalidad de Ángel es tímida y su cambio de domicilio de Rosario a la Zona –Santa Fe, la región saeriana e innominada por excelencia– le han impedido relacionarse de modos más concretos y fecundos con los demás, a excepción de Tomatis, quien en la mayoría de las ocasiones lo invita a las reuniones. Debido a su viaje a Europa, el Matemático no pudo estar en la fiesta de Noriega; en cambio, Leto sólo se enteró de la reunión hasta su encuentro con aquél, quien conoce ciertos detalles debido al relato de un tercero, Botón, quien sí asistió pero es sospechoso de haber alterado los hechos, voluntaria o involuntariamente. Leto debe enfrentar el sentimiento de no haber sido invitado a tan importante acontecimiento, y debe disimular su desconcierto ante su interlocutor, quien a su vez justifica el olvido en el que cayeron todos por no haberlo notificado. Esa exclusión, cuyo tratamiento narrativo tiene un aire cómico y paródico –“No lo invitaron, piensa el Matemático”<sup>3</sup> (Saer 2013: 30)–, anticipa el carácter solitario del personaje, quizás como un anuncio de su soledad y su separación gradual de la sociedad. Ese carácter distante es, probablemente, una de las razones por las que el personaje decidirá asumir posiciones cada vez más radicales, hasta que finalmente se incorpore a la guerrilla en tiempos de la última dictadura militar y muera en combate, fuera ya de casi cualquier relación afectiva.

En *Glosa*, el narrador omnisciente emplea una serie de alusiones y eufemismos que sugieren ciertos actos de brutalidad del aparato estatal

<sup>3</sup> Despues de razonar si era necesario que lo invitaran o no, también Leto llega a la misma conclusión: el Matemático le ha preguntado “si ha estado en el cumpleaños de Washington, y como él, con un movimiento de cabeza, ha respondido que no, teme ahora que el otro, que está como acechándolo, esté acechándolo no con desprecio, sino con extrañeza y cierta compasión. ‘En primer lugar, no hubiese necesitado que me invitaran. Hubiese podido ir si hubiese querido, sin necesidad de que me invitaran. Pero sobre todo, no hubiese querido que me invitaran porque eso significaría que no me consideran tan íntimo como para que resulte de cajón que tengo que ir. Ahora bien, sentado esto, hay que rendirse ante la evidencia: no me invitaron’” (Saer 2013: 30). A partir de aquí, para citar esta obra de Saer, sólo pondré entre paréntesis el número de página correspondiente.

para identificar y castigar a sus opositores políticos. Posteriormente, en *Lo imborrable* (1992), novela cuyas acciones transcurren entre 1979 y 1980, el narrador personaje Tomatis hace uso frecuente de la frase “los tiempos que corren” (Saer 1993: 38). De este modo, los graves problemas políticos son representados en el contexto de la incapacidad para hablar de lo innombrable o, en términos piglianos, lo indecible. El procedimiento elíptico de Saer pone en evidencia el estado de tensión y autocensura extremas del peor periodo histórico del país sudamericano. Las secuelas imborrables de esa etapa fueron determinadas, en parte, por la necesidad de callar o escribir una denuncia entre líneas, siguiendo un proyecto en el que en una primera lectura –la lectura de los censores del régimen– no habría indicios de guiños subversivos; sin embargo, como siempre sucede en las épocas en que domina el terror, el arte consigue expresarse y encuentra nuevas rutas: “Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general” (Piña 1993: 125). Justamente, en la cita anterior, Cristina Piña se refiere a que los recursos literarios enumerados son desarrollados en algunas novelas de los años ochenta, entre las que destacan *Nadie nada nunca* y *Glosa*.

La elipsis, como figura poética y retórica empleada en *Glosa* y *Lo imborrable*, también es una constante en *La pesquisia* (1994) y otras novelas de Saer, sobre todo cuando el narrador se refiere al periodo sangriento del poder militar. Sin embargo, en *Glosa*, Saer une el silencio y las oraciones pronunciadas a medias con la brusquedad y la contundencia de ciertas frases violentas, lo que produce un giro siniestro en la vida de algunos personajes como lo demuestra la siguiente cita, tantas veces repetida por la crítica literaria debido a su concreción y brutalidad:

El año anterior, en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejér-

cito y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días, aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Ángel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastillita de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización. Y Leto ha mordido la pastilla (130-131).

Esta información breve y parca encierra, en todo caso, una sensación de horror ante los hechos de sangre que, junto a las muertes llamadas “naturales” por ser de orden fisiológico, terminan por afectar a todo el grupo de Tomatis. Por un lado, Jorge Washington muere de cáncer en 1978; por otro, con muy pocos días de diferencia, el Gato Garay –mellizo de Pichón Garay, personaje frecuente de Saer– y Elisa desaparecen sin dejar rastros, en Rincón Norte, a pocos kilómetros de Santa Fe, con una referencia poco velada a que fueron secuestrados por algún grupo represivo del gobierno o el ejército, quizá porque alguno de los dos llevaba a cabo actividades subversivas, quizá porque fueron confundidos con otros o porque alguien proporcionó información falsa. En todo caso, su desaparición, la muerte de Washington y la caída en combate de Leto son de gran significación, no sólo porque éste es, indudablemente, el gran protagonista de *Glosa*, sino porque su deceso violento marca un viraje radical: su acercamiento al grupo de Tomatis lo muestra como un ser sensible, con aspiraciones intelectuales y estéticas, pero que con los años endureció su postura hasta que, finalmente, abandonó sus escasas relaciones de amistad:

Poco a poco Leto irá dejando su trabajo, cada vez más implicado en la militancia política, en grupos cada vez más radicalizados, hasta que pasará a la clandestinidad, y del Leto habitual, salvo dos o tres reapariciones fugaces, no quedará ningún rastro, excepto para algunos amigos íntimos como Tomatis, Barco, el Gato Garay, a los que irá a visitar de tanto en tanto, siempre de un modo inesperado y fugaz, no para discutir de política, sino para estar un rato con personas a las que lo unen, no meramente principios, sino, para decirlo de nuevo, experiencias comunes y recuerdos, ya que se puede

querer muy bien luchar contra la misma opresión, incluso con los mismos principios, pero por razones diferentes (224).<sup>4</sup>

Este proceso de difuminación y desaparición gradual se hará cada vez más evidente: “Al principio dejará el trabajo [...] después su casa, después la ciudad, el país más tarde, yendo y viniendo de Europa a Cuba, a Medio Oriente, al África, a Vietnam, y por último la existencia entera, para entrar en esa clandestinidad tan rigurosa y secreta, la de los muertos” (224). Desde luego, los nombres geográficos que Leto visita en su etapa de madurez, como guerrillero, son referencias explícitas al programa de lucha de la izquierda, pero los eventos ocurridos en la Argentina a partir de la represión de marzo de 1976 lo llevan de regreso a su patria, en la que se integra a los comandos clandestinos. La crítica de Saer a las posiciones radicales de izquierda, diseminada de manera sutil a través de los comentarios nada inocentes del narrador, termina sugiriendo la cosificación de Leto, cuyo símbolo final y trágico es la pastilla de cianuro que siempre lleva en uno de sus bolsillos. Progresivamente, su mente siempre estará enfocada en la táctica guerrillera del momento y en la pastilla, en caso de verse sorprendido por las fuerzas del Estado. Su obsesión es tal que esos son los dos únicos temas que lo preocupan, y por eso no es gratuita la pregunta que le hace Tomatis:

<sup>4</sup> Ricardo Piglia apunta lúcidamente, a propósito de las actividades subversivas de Leto, que ya estaban insinuadas en el breve relato “Amigos”, de *La mayor* (1976): “Ángel Leto aparece en una escena típica en Saer: en el instante anterior a algo. En este caso, es el instante anterior a matar a alguien. Se supone que es del ERP o de Montoneros, está en un departamento, es de noche y al día siguiente va a matar a un tipo” (Piglia 2015a: 107-108). Leto espera que pase el tiempo justo antes de llevar a cabo el asesinato de un líder sindical criminal y corrupto. El lugar de la espera es la casa de Tomatis, quien se encuentra ausente debido a un viaje a Europa, pero es Horacio Barco quien le ha dado las llaves (Saer 1982: 115-117). De este modo, no es sino hasta la publicación de *Glosa* cuando se ofrecen detalles de sus actividades subversivas y se precisa que Barco y Tomatis son, prácticamente, los únicos amigos que tiene, aunque el cambio físico y la distancia que Ángel ha puesto son evidentes: “El cambio será tan grande que, después de varios años de no haberlo visto, Barco, a quien una mañana vendrá a pedirle la llave del departamento de Tomatis, que en esos momentos andaba paseando por Europa, [...] no logrará reconocerlo hasta varios minutos más tarde, después de haber oido su voz” (226).

tis cuando aquél lo visita en su casa, a propósito de ese objeto de muerte que cancelaría toda posibilidad de delatar a sus compañeros: “¿Es cierto lo de la pastilla? ¿La llevás encima?” (231). En más de un sentido, Leto queda reducido al único objeto que le garantizaba cierta tranquilidad y estabilidad emocional: “su dichosa pastilla”.<sup>5</sup> En varias ocasiones, el narrador se remite al pensamiento obsesivo de Leto, a propósito de su pastilla, lo que sugiere el proceso de cosificación que se consumará cuando de verdad tenga que emplearla, durante una operación táctica de las fuerzas militares: “A nadie le gusta pasar de sujeto a objeto”, se dirá más de una vez” (227). Así, en sentido figurado, Leto se convierte en su pastilla incluso antes de esperar y responder al ataque de las fuerzas que ya han rodeado la casa de seguridad donde se encontraba descansando: “Y, volviendo un poco a tientas hasta la mesa de luz, y recogiendo de la muesca del cenicero el cigarrillo para darle dos o tres pitadas antes de aplastarlo, se llevará la pastilla a la boca con un gesto tan rápido que antes de morderla, sosteniéndola un instante con los dientes sin hacer presión, deberá expeler el humo de la última pitada” (234). De esta manera, Ángel Leto se cosifica a sí mismo porque su vida se reduce a la posibilidad de suicidarse en caso de ser arrestado “si los sorprende, como dicen, el enemigo” (131), frase tan sobada que también funciona como un modo de reducir el sentido y la individualidad de los seres humanos. Como en el proyecto nazi de exterminación, en las

<sup>5</sup> El adjetivo “dichosa” tiene en esta frase un sentido paródico y satírico: paródico porque se emplea en el contexto de una puesta en duda de lo que otro sujeto ha afirmado anteriormente; satírico porque sugiere una objeción al sistema violento y suicida bajo el que cada integrante de la agrupación clandestina es convencido para no dudar en usarla si es preciso. En *Lo imborrable*, Tomatis refiere el caso de locura de un vecino suyo, antiguo académico que pierde la razón, y que siempre habla del “dichoso fotón polarizado” (Saer 1993: 88). Esta novela, que destaca por su intencionalidad satírica y paródica, remite a *Glosa* por su tema –cronológicamente, es la continuación de lo que se narra hacia el futuro: la desaparición de Elisa y el Gato Garay, así como la muerte de Leto– y por la ironía y el humor como recursos poéticos que ya asomaban en *Glosa* pero que serán desarrollados en *Lo imborrable* a partir de un estilo bajo y grotesco, cercano a la personalidad de Tomatis. Así, cuando el narrador de la primera novela emplea el calificativo dichosa para el sustantivo pastilla, cuestiona la ideología de la izquierda radical, cuyo discurso y organización son, para Saer, parte de un pensamiento militarizado basado en la obediencia y la homogeneización de los individuos.

cámaras de gas en las que las víctimas fueron cosificadas y transformadas en jabón y otros productos, en la novela de Saer se sugiere que la lucha radical emprendida por los grupos clandestinos excede el proyecto original de resistencia política y se pervierte cuando los individuos dejan de lado su identidad para pasar a la acción<sup>6</sup> y asimilarse a las ideas generales de los dirigentes que han postulado el ideario de la guerrilla. El narrador se permite hacer un juicio en torno al momento en que el protagonista recibe la pastilla:

En realidad, la sacrosanta pastilla se la darán como una obligación más, envolviéndosela en discursos edificantes en los que las palabras sacrificio, causa, victoria y pueblo sobresaldrían de lejos en cualquier análisis de frecuencia léxica, pero él, de un modo secreto incluso para él mismo en los primeros tiempos, la recibirá como una promesa, un privilegio, un abracadabra (226).

A pesar de que en este y otros pasajes de *Glosa* se desliza una crítica a las formas de manipulación de los grupos más radicales de la izquierda, la figura de Leto, en tanto guerrillero que dejó la vida civil y las inquietudes literarias para convertirse en un hombre de acción, es entrañable en cuanto al sacrificio al que destinó su vida, ya que muchos años después reflexionará sobre las labores clandestinas del movimiento al que pertenece –“Habiéndose dado cuenta al cabo de quince años que luchar a ciegas contra la opresión puede engendrar más opresión en lugar de acabar con

<sup>6</sup> En su estudio sobre las relaciones entre los escritores y su contexto político, José Luis de Diego recupera el viejo debate de los años setenta, a propósito de lo que significaba ser un intelectual argentino: o se deja de ser un intelectual “para sumarse a la revolución” –renegando de su origen burgués–, o se acepta la condición de intelectual como “conciencia desgarrada o culpable” (Diego 2000). En ese sentido, la decisión de Leto traza una línea política claramente definida: deja el grupo intelectual de Tomatis –un grupo de individuos que no estaban preocupados por formar una organización política y que podrían ser definidos, como lo hace María Teresa Gramuglio, como “intelectuales de clase media provincial que mantienen relaciones muy laxas con las instituciones familiares y sociales” (Gramuglio 2004: 337)– para integrar las filas del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), organización que destacaría por sus espectaculares operaciones de secuestro a políticos, militares y empresarios (cfr. Romero 2004: 183).

ella [...]” (225)—y que produjo una sensación de irreabilidad en sus amigos y conocidos. Para Saer, se trata de un personaje que se ve arrastrado por los acontecimientos políticos y su muerte es consecuencia de sus decisiones sin que por eso el autor santafecino deje de criticar y denunciar los actos criminales de los militares. Al respecto, afirma que la descripción de la muerte de Ángel tiene relación con las muertes del poeta Paco Urondo y el novelista Haroldo Conti: “Algunos escritores dejaron de escribir para sumergirse en la acción política, muchos de ellos hasta la muerte, como en el caso de Rodolfo [Walsh], de Paco Urondo, de Miguel Ángel Bustos, de Haroldo Conti” (en Piglia 2015b: 107). En otro texto, también comenta que, para la creación de Ángel Leto, sobre todo el de las páginas finales de *Glosa*, se basó de manera parcial en Urondo, quien, como Walsh, abandonó la creación literaria por la acción política radical:

Lo quería mucho a Paco, pero nunca entendí su evolución, su muerte me dolió muchísimo. La muerte de (Ángel, el personaje de *Glosa*) Leto está un poco inspirada en la de Urondo. Yo me entendía muy bien, en una de sus últimas declaraciones que hizo habló generosamente de mí. Pero bueno, yo no entendía su elección. La respetaba porque era la elección de un amigo, si no la hubiera considerado canallesca (García 2015).

La referencia anterior puede ser leída como la decisión de Leto de abandonar la literatura, los amigos y la vida cotidiana por una causa que considera superior; la escena también puede ser leída como una suerte de homenaje a Urondo, pero también como una crítica a la mentalidad cosificadora de la resistencia más radical: en este contexto, la pastilla de Leto es como el jabón, producto final de los residuos humanos que quedaban de los hornos de los campos de exterminio del nazismo.

Por otra parte, de acuerdo con sus orígenes, hay un contraste implícito entre Leto y el Matemático: el primero proviene de la clase baja argentina, su padre es una especie de inventor de aparatos electrónicos que sobrevive en un pequeño taller de televisores; el segundo pertenece a una familia de posición económica privilegiada e ideología burguesa con la que se enfrenta constantemente. A ambos los unen los acontecimientos históricos transformados en tragedias personales: el Matemático sufre una

pérdida irreparable en tiempos de la dictadura: su mujer, con la que no compartía su posición política radical, es secuestrada y asesinada. La lucha del Matemático fue moderada pero le produjo la necesidad de exiliarse en Suecia y protestar desde el extranjero. De acuerdo con la narración de *Glosa*, en Francia se encontró con Pichón Garay, quien también se une a las organizaciones civiles que denunciaron la violencia de su país y protesta por la desaparición de su hermano. El contraste entre el Matemático y Leto resulta evidente porque señala dos caminos: el radical, que representa el paso a la acción violenta y suicida, y el moderado, cuyos canales son la protesta cívica, la denuncia pública en los medios de comunicación, el periodismo y la creación literaria como formas de darle voz a los desaparecidos y reprimidos. Al mismo tiempo, el exilio del Matemático y de Pichón Garay abre otra discusión política en la Argentina de los años setenta y ochenta: ¿es legítimo abandonar el país en medio de la violencia institucional?

Ese debate que hace de la opinión política una especie de polarización a propósito de los partidarios de la lucha armada radical y los que optaron por una serie de actividades de resistencia social más vinculadas a la vida intelectual (el periodismo, la novela, el testimonio, el documental, la denuncia ante tribunales internacionales, la organización de mesas políticas y la redacción de comunicados de oposición), en la que la producción narrativa de Piglia y Saer se circunscribe, también alcanza la polémica sobre la condición de los intelectuales exiliados por razones políticas y la de aquellos que decidieron permanecer en su país.

En *Glosa* ya se encuentran definidas ambas posiciones políticas que derivarán, con el tiempo, en una nueva polémica, a propósito del exilio como acto revolucionario o acto de evasión. En *La pesquisa*, Saer incorpora esta polémica, a propósito de la decisión de Pichón Garay de mantenerse en Francia y la decisión de Carlos Tomatis de permanecer en su país.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Esta nueva oposición es heredera de aquella, más sutil, entre el Matemático y Leto. Después de la dictadura, el debate sobre la permanencia o el exilio y el intento de mantener en la memoria los crímenes de Estado para que no se repitan y los responsables sean castigados, llega hasta Pichón Garay y Tomatis: el primero nada podía hacer ante la desaparición de su hermano, aunque con el paso de los años “viene re-

Finalmente, en su narrativa, Saer no condena a los grupos políticos radicales, pero reprocha sutilmente los excesos del proyecto colectivo que aplasta a los individuos.

LAS GUERRILLERAS EN PIGLIA:  
LA CHICA DE LA CICATRIZ Y ERIKA TURNER

Las relaciones entre literatura y sociedad también quedan de manifiesto, aunque de modo menos sutil, en la narrativa de Ricardo Piglia; en comparación con Saer, se muestra como un escritor más combativo, abiertamente marxista, que no duda, por un lado, en criticar la violencia de Estado y, por otro, en alejarse de las posiciones ortodoxas de amigos y colegas escritores como David Viñas, de quien marca distancia por su postura radical, a propósito de su convicción sobre las relaciones entre literatura y política.<sup>8</sup>

---

prochándose secretamente no haber venido cuando la desaparición del Gato y Elisa” (Saer 2008: 139); en cuanto al segundo, la búsqueda de los amigos lo puso en riesgo y, ante el fracaso y el peligro, terminó por desistir. Sin embargo, aunque hubo un distanciamiento entre ambos y el tema casi siempre fue eludido, queda una relación en la que ninguno expone con claridad su punto de vista ante los sucesos del pasado: “De modo que Soldi se equivoca si cree que Pichón y Tomatis, compactos y al parecer a sus anchas en el presente, escapan al tironeo constante o al chisporroteo que, igual que en el cielo estrellado, estalla a cada momento en la negrura interna. Lo que pasa es que, por una especie de complicidad estilística, adquirida después de años de conocerse, cristalizados en una convención tácita, han aprendido a no mostrarlo demasiado” (Saer 2008: 138). Estas posiciones también forman parte del balance de Cristina Piña: “Y si la atmósfera que debieron soportar los que se quedaron fue de miedo, censura y autocensura, de vergüenza y miseria moral, los exiliados sufrieron el desgarrón de la lejanía, la exclusión en el país donde se instalaron, la inexistencia para sus pares, la marginalidad” (Piña 1993: 124; *cfr.* también las cartas de Julio Cortázar y Liliana Heker, publicadas originalmente en la revista *El ornitorrinco* [Cortázar y Heker, 1993: 590-605], y García-Romeu 2007: 203-204).

<sup>8</sup> En su estudio sobre los intelectuales y el campo cultural en tiempos de los régimes represivos de los setenta y ochenta, José Luis de Diego se remite a la posición maoísta de Piglia en 1972: “el PC Chino [...] ha sido capaz de ligar con la revolución al conjunto de los intelectuales y ha sabido enfrentar las desviaciones burocráticas movilizando a las masas como lo muestra la revolución cultural” (Diego 2000). En todo caso, con los años moderará su posición, cuando defienda la independencia del escritor frente

En *Glosa*, Leto muere por la causa, sabiendo en su interior que mucho ha perdido al sacrificarse, aunque a final de cuentas su muerte representa, alegóricamente, la denuncia más contundente de Saer contra la violencia del gobierno militar, que incluye la que será una alusión recurrente en sus obras posteriores: la desaparición del Gato Garay y Elisa. Por su parte, Piglia, es más explícito a la hora de representar el horror de esos años atroces para la vida de los argentinos. En sus “Notas en un diario (1987)” de su *Antología personal* (2014), permite que el lector se asome a la forma inicial o germinal de algunos de sus personajes. Tal es el caso de Érica Turner, que aparece con el nombre de Erika Turner en “Diario de un loco”, la segunda parte de “Encuentro en Saint-Nazaire” (1988), *nouvelle* que coincide con la escritura de las notas del diario de 1987 y establece puntos de contacto con el personaje mencionado y una guerrillera que, en ambas versiones, es acorralada por la policía secreta y muere en combate.<sup>9</sup>

La figura de Ángel Leto se recorta en el fondo intertextual de las dos versiones del relato de Piglia, como si se tratara de un guiño a los lectores de Saer y en alusión a *Glosa*, pues la muerte de Leto es semejante a la de uno

---

a la ideología de extrema izquierda sin dejar de insistir en su crítica a la sociedad capitalista. Dos ejemplos: “Decidido a renunciar a la revista *Los Libros*. Las diferencias con Carlos [Altamirano] y Beatriz [Sarlo] son cada vez más definitivas, no se trata de las discrepancias literarias, que están desde siempre, sino de las posiciones políticas, que hasta ahora siempre han decidido mis posiciones públicas (por ejemplo, renuncia a *El Escarabajo de Oro* por su seguidismo al Partido Comunista)” (Piglia 2016: 388); “Nuestro enemigo en estos tiempos es un tal Luis G., estúpido y pretencioso, hoy ha escrito en *La Opinión* una malvada crítica al excelente trabajo de Ludmer sobre *Para una tumba sin nombre* de Onetti. Antes, varias referencias a mí por el prólogo a [Luis] Gusmán y por mi proyecto sobre Borges, al que tildó —como buen policía de la cultura— de ‘maoísta’. Expresa bien el pensamiento dominante en los medios y entre la gente de poca formación; pide sencillez, pide que se escriba claro, es decir, a su manera pesada y mediocre” (Piglia 2016: 389).

<sup>9</sup> Como ocurre con la gran mayoría de las obras publicadas dentro y fuera de la Argentina de esos años, las obras de Piglia y Saer recurrieron a la elipsis como una forma de criticar la censura y la vigilancia del aparato policial represor. En *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Respiración artificial* hay una denuncia velada al horror desatado por los militares contra los opositores políticos y la clase intelectual. Justamente, Piglia vuelve al tema de la violencia y el terrorismo de Estado en algunas de las entradas de su diario de 1987, remitiéndose a los años anteriores en los que el régimen militar dominó hasta 1983.

de los dos personajes femeninos que, en las notas de 1987, se llama Elisa y es líder de la resistencia de la columna norte de Santa Fe (Piglia 2014a: 258).

Un antecedente de Elisa, la guerrillera de Piglia, es Marcelo Maggi, personaje de *Respiración artificial*. Según Alberto Julián Pérez, Maggi, tío del personaje Emilio Renzi –*alter ego* del escritor argentino–, ocultaba ciertas tareas clandestinas contra el gobierno dictatorial, por lo que su desaparición forzada sugiere que ha sido asesinado:

Los lectores, que saben que el ejército persiguió y asesinó a opositores y revolucionarios, aunque no conocen la verdad sobre el profesor, son inducidos a creer que Maggi estaba implicado en la lucha revolucionaria de alguna manera [...] El lector sospecha que Maggi estaba “en algo” y era realmente un revolucionario encubierto bajo una fachada respetable pequeño burguesa. El autor dejó este enigma sin explicar (Pérez 2013: 222).

Posiblemente, Ángela, la discípula de Maggi, también ha sido secuestrada y asesinada. Ambos personajes pueden ser vistos como antecedentes de la guerrillera del diario de 1987 y la *nouvelle* “Encuentro en Saint-Nazaire”. Este personaje femenino, que en el diario se llama Elisa, también combate contra el régimen militar pero no tiene una fachada pequeñoburguesa; más bien, su identidad se ha difuminado, perdida en las sombras de la lucha revolucionaria.

Este carácter marginal del personaje también es una característica de los dos textos de Piglia: por un lado, la primera versión, “la forma inicial” que corresponde a los fragmentos del diario donde aparece la figura de la guerrillera, pertenece a la serie de cuadernos íntimos que funcionan como laboratorio de su escritura; por otro, el relato sobre esta mujer, aunque se trate ya de una obra publicada, es sólo un fragmento de la segunda parte de la *nouvelle* cuya estructura tiene la forma de un diario ordenado en forma de diccionario –se trata del diario de Steven Stevenson, escritor perturbado y *alter ego* siniestro del escritor Ricardo Piglia, quien se ficcionaliza a sí mismo– y aparece en la entrada “Hermana”. En ambos casos, se trata de relatos que no pertenecen al centro de la obra del escritor argentino, son relatos marginales, casi ocultos, subtextos dentro de los textos clásicos que arrojan gran significación sobre sus procedimientos

literarios, así como los modos en que el autor une autobiografía —a través del diario— y autoficción y coloca la función estética en el mismo plano de la función social y la denuncia política.<sup>10</sup>

Aunque la publicación de “Notas en un diario (1987)” es de 2014 y la primera edición de “Encuentro en Saint-Nazaire” apareció en 1988, podemos tomar, en términos intertextuales, al primer texto mencionado como hipotexto, como notas para la preparación de un texto pensado para la imprenta.<sup>11</sup>

En el diario, Érica Turner es prima del autor, quien la recuerda en medio de una escena epifánica y erótica:

Érica dio vueltas apenas su rostro y lo miró con una sonrisa. Sus tetas altas brillaban en el aire claro, los húmedos velllos rubios del pubis, las caderas suaves y la piel fina: no se sorprendió (reaccionó con la mentalidad de una mujer experimentada), mientras él, en cambio, la amó desde ese momento hasta el momento de su muerte. Estaba desnuda, tenía quince años, en el patio de su casa, en una tina que tenía la forma de un trono y se bañaba con agua de lluvia (Piglia 2014b).

La introducción de este personaje, cargado de cierto erotismo que funciona como hilo conductor del descubrimiento de la sexualidad del autor, es el germen de la futura Erika Turner en su versión anglosajona, en “Encuentro en Saint-Nazaire”. Erika es hermana de Steven Stevenson y aparece en ambas partes; justamente, en la segunda es evocada por el autor ficcional irlandés; así, algunos fragmentos son atribuidos no al escritor

<sup>10</sup> Un análisis del estilo de ambas versiones arrojaría interesantes resultados; sin embargo, con una lectura comparativa basta para demostrar que el “Diario de un loco” de la *nouvelle* ya ha pasado por un proceso de corrección, lo que pone en evidencia que se trata de un texto pensado para su publicación.

<sup>11</sup> Precisamente, a finales de 2014, cuando se publicó *Antología personal*, el suplemento *Revista Ñ* del diario porteño *Clarín* adelantó algunos fragmentos de las entradas del diario de Piglia de 1987 que tituló “La construcción de la señorita Érica Turner”, en alusión a Erika Turner, pero también puede observarse el nacimiento de la guerrillera como personaje. Como remate, el suplemento agregó la siguiente frase: “Antícpo de sus diarios. Una escena y el feliz hallazgo de un nombre le permiten a Ricardo Piglia configurar a un personaje y todas sus acciones” (Piglia 2014b).

Ricardo Piglia sino a Stevenson, sobre todo aquellos en los que se refiere a su hermana, dedicada a la lingüística y quien decide huir de Irlanda para impartir clases en Princeton.

Las variantes entre ambos textos son, ante todo, geográficas, pero están marcadas por un sentido altamente político; en el diario de 1987, Érica vive en la calle Mansilla, lo que de inmediato nos remite a la literatura y la política del siglo XIX argentino y sus intelectuales, como Lucio Mansilla, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, quienes enfrentaron al gobierno represor de Juan Manuel de Rosas. Érica huye a Princeton, donde dará clases y continuará su investigación lingüística sobre los dichos populares,<sup>12</sup> no sólo por el acoso de su “primo hermano” (Piglia 2014a: 256), sino también porque quiere vivir la ilusión de tener dos vidas paralelas —el tema del doble se duplica geográfica y textualmente: en una versión vive entre Argentina y Estados Unidos y en la otra va del Reino Unido a los Estados Unidos— y salir del ambiente de opresión militar.

Justamente, la aparición de la guerrillera en su vida es un detonante para huir a Princeton, lo que una vez más haría pensar en la ficcionalización de la experiencia del autor Ricardo Piglia frente al horror cotidiano instalado en la vida del pueblo argentino. En el hipotexto, Érica recibe la orden de esconder a una militante del ERP. Durante su estancia, la chica, a quien el narrador nombra, provisionalmente, Elisa,<sup>13</sup> establecerá una amis-

<sup>12</sup> Despues de la publicación de la edición bilingüe de “Encuentro en Saint-Nazaire” en 1988, Piglia preparó la antología *Cuentos morales (1961-1990)*, publicada por primera vez en 1993. Ahí apareció la segunda versión de “Encuentro...”, aunque sin su segunda parte (“Diario de un loco”) —por lo que el texto fue “curado” o seleccionado para ser leído como cuento. El cotejo de ambas versiones indica que Érica se dedica a las matemáticas, no a la lingüística (Piglia 1995: 61). En la versión definitiva, el estudio de los dichos populares en el habla cotidiana vuelve a ser mencionado en el diario de Stevenson. Todo lo anterior confirma, de paso, la preocupación de Piglia por corregir obsesivamente sus textos, a los que les otorga variantes que amplían la función política que cumplen dentro su poética.

<sup>13</sup> “Digamos que se llamaba Elisa” (Piglia 2014a: 258). Esta referencia, escrita entre paréntesis, y que forma parte de un recuerdo de la prima, supuestamente reconstruido por el autor Ricardo Piglia, podría ser leída como una especie de guiño intertextual a *Glosa*, que había sido publicada casi dos años antes.

tad cómplice con aquélla, quien ayuda esporádicamente al ERP en tareas clandestinas mínimas pero peligrosas.

Érica y Elisa intercambian puntos de vista sobre la lucha política y conviven íntimamente. Érica vio accidentalmente sus pechos “cuando la muchacha se sacó la tricotilla que llevaba sobre el cuerpo desnudo y se puso una camisa liviana” (Piglia 2014a: 258). Esta escena funciona de manera espectral, ya que permite hacer una comparación con el descubrimiento erótico del joven Ricardo Piglia en la escena del hallazgo del cuerpo desnudo de su prima. En esta doble dimensión en la que el diario posee una estructura metadiegética y se establecen juegos paradójicos entre Piglia y Érica y entre ésta y Elisa, llega un aviso: el peligro ha pasado y la joven guerrillera puede irse.

Poco después, Érica se entera de la muerte de Elisa: “la habían matado cuando resistió un allanamiento en el barrio estudiantil de Córdoba. Había muerto peleando” (Piglia 2014a: 259). Antes de irse de la casa de Érica, había dejado un pañuelo con las iniciales R. L. “Érica nunca supo cómo se llamaba la chica pero a veces volvía a ver sus pechos mientras se sacaba el rompeviento por la cabeza” (Piglia 2014a: 259). El encuentro vedadamente erótico —y que remite al primero, al de la visión de los pechos de Érica por parte del autor del diario— se relaciona íntimamente con la lucha política, como si el pañuelo olvidado (o dejado ahí a propósito, como regalo oculto) fuera a la vez un objeto amoroso y una referencia a la causa revolucionaria. Justamente, la muerte de Elisa hace que Érica se decide a dejar el país y combatir contra la injusticia a través de su profesión y su estudio sobre los dichos populares.

En el diario, hasta ahí llega el relato del encuentro entre Turner y la guerrillera. Sin embargo, en la edición de 2007, Piglia incorpora otro fragmento: se trata de la narración de la caída en combate de la chica. Con variantes geográficas en relación con la lucha armada del ERI [IRA] dentro y fuera de Irlanda, y tomando en cuenta que tanto Stevenson como su hermana son irlandeses, la narración se adapta, ahora, a la guerra que libran los rebeldes contra el imperialismo británico. Erika —cuyo nombre ha perdido el acento ortográfico y la c latina ha sido sustituida por una k que remite a las culturas germánicas y célticas— debe esconder a una chica

cuyo nombre no se sabe —tampoco se sugiere otro de manera provisional. Después de su muerte, en la entrada “Sitiada” del diario-diccionario, se narran los detalles de la emboscada que incluyen la descripción de la iglesia que serviría de espacio clandestino entre un hombre del movimiento terrorista y la guerrillera, cuyo nombre falso es Molly Moran, en referencia al personaje femenino del *Ulysses* de Joyce pero también en alusión a Samuel Beckett y su novela *Molloy*.<sup>14</sup> La chica, antes de acercarse a su contacto, “con un movimiento rápido abrió el monedero y sacó la pastilla de cianuro. La escondió en un hueco del molar; podía sentirla en la punta de la lengua” (Piglia 2007: 142-143). El encuentro se produce pero los agentes vestidos de civil, así como las fuerzas policiales que hacen su aparición intempestivamente, toman posiciones de ataque. El contacto se entrega pacíficamente, pero la heroína decide enfrentar con las armas a sus captores. El último fragmento de esta entrada es definitivo y contundente: “Molly buscó refugio atrás de una columna y empuñó la Beretta. Sólo iba a usar la pastilla cuando ya no pudiera defenderse” (Piglia 2007: 143). Por supuesto, los lectores ya saben que este momento había sido anunciado antes en la carta que Erika había recibido, lo que significa que la interrupción del relato no niega el conocimiento de la muerte de la chica, al contrario, refuerza su carácter heroico.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> En *Molloy*, aparte del personaje central que le da título a la obra, aparece el detective Moran. En la narrativa de Piglia, algunos nombres de personajes remiten a apellidos o a personajes de escritores que tienen cierta relación con su poética. En una carta a Sergio Waisman, el traductor de sus obras al inglés, el escritor argentino hace notar que las citas deben ser traducidas directamente porque las considera como personajes: “Cuando el personaje es conocido [...] su nombre funciona de manera distinta a cuando es desconocido y produce cierto efecto enigmático” (Waisman 2004: 59); Molly remite al personaje de la novela de Joyce (*Molly Bloom*), autor frecuentemente estudiado y citado por Piglia, pero también a los personajes Molloy y Moran de Beckett. En los dos casos debe resaltarse, además, su origen irlandés. Así, nuestro escritor traslada y traduce los nombres de sus personajes argentinos a las versiones célticas, en un claro gesto subversivo e intertextual: en el caso argentino se combate contra la dictadura militar argentina, heredera del nazismo en más de un sentido; en el otro, la lucha del pueblo irlandés busca su independencia de la corona británica.

<sup>15</sup> Algo semejante ocurre con la historia del cuento “El Astrólogo”, cuyo estilo de matices épicos queda de manifiesto en la nota periodística de la caída en combate de Lezin e

Finalmente, el paralelismo entre Molly y Ángel Leto resulta evidente, aunque la primera sólo masticará la pastilla cuando ya no haya posibilidad de escape y el segundo haya pensado en la pastilla, desde el inicio, como la única posibilidad de escapar del infierno de la guerrilla y la persecución.<sup>16</sup>

## CONCLUSIONES

En las notas de 1987 y en la segunda parte de la *nouvelle* de Piglia, Elisa/Molly mantiene un perfil mucho más heroico y épico que Leto en *Glosa*; al parecer, esto se debe a que, por los caprichos de su personalidad, Ángel se ve arrastrado por las circunstancias históricas; también podría atribuirse a que el estado de emergencia ciudadana desata en él la necesidad de incorporarse —literal y metafóricamente— a las masas; sin embargo, aunque el narrador omnisciente no deja de hacer una denuncia al clima de horror y crimen de la época de la dictadura, también tiene lugar la crítica abierta a los fundamentalismos y excesos de las causas políticas de la izquierda que forman parte de su ideología. Leto se pierde en la masa difusa de la lucha revolucionaria radical, pero Elisa/Molly es exaltada porque ha decidido sacrificar su vida en beneficio de una causa justa, destinada a buscar la

---

Hipólita, personajes de las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, que pasan a la ficción de Piglia. En el cuento, su imagen de criminales peligrosos es atenuada por su perfil guerrillero, ya que se han sumado a la causa clandestina y son asesinados en 1956 en una emboscada del ejército en tiempos del golpe de Estado contra el gobierno de Perón. Leandro Lezin es calificado en una nota favorable como “legendario pensador nacional” (Piglia 2014a: 197), mientras que a Hipólita se le recuerda como “activista de la causa popular y defensora de los derechos de la mujer” (Piglia 2014a: 197-198), lo que significa que, en cierto sentido, se han reivindicado de su pasado criminal y se han integrado a una lucha en la que, aparentemente, no están dándole preferencia a sus intereses personales.

<sup>16</sup> Tomando en cuenta que el hipotexto de 1987 se escribe pocos meses después de que Piglia leyera *Glosa*, podría sugerirse que existe un homenaje (a veces explícito, a veces sólo insinuado) dedicado al amigo Saer, a propósito de la función social de la literatura, sobre todo en cuanto al nombre Elisa y la referencia a Santa Fe. Pareciera que la literatura es uno de los pocos espacios de resistencia social que permite la reflexión lúcida sobre la lucha armada y la violencia que reproduce.

igualdad y la reinstauración de los derechos civiles. Además, la experiencia de Éric[k]a, al darle asilo a una revolucionaria, la lleva a Princeton para continuar sus estudios sobre los dichos populares, lo que también puede ser interpretado como una alegoría de la clase intelectual argentina, que sobrevivió esos años desarrollando proyectos alternativos con un trasfondo social que permitía mantener viva la memoria de las víctimas.

En el fondo, tanto en *Glosa* como en los textos de Piglia se recorta la polémica sobre el papel de los intelectuales dentro y fuera de Argentina y los modos en los que la creación literaria resuelve los problemas de censura. En cierto sentido, los personajes son representaciones alegóricas de los hombres y las mujeres de acción e ideas, por lo que funcionan como motores para la reflexión sobre el papel de los escritores, pensadores y profesores de aquellos años. En el proceso de ficcionalización que Piglia lleva a cabo con su doble femenino —que se va a trabajar a la Universidad de Princeton— y en los debates que sutilmente sostienen los personajes saerianos, a propósito de tomar las armas o resistir desde los espacios culturales y a propósito de quedarse o alejarse del país natal, la reflexión se expande hacia el alcance de la lucha de un pueblo en relación con sus intelectuales.

## BIBLIOGRAFÍA

- CORTÁZAR, JULIO y LILIANA HEKER. “Polémica sobre el exilio”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 590-610.
- DIEGO, JOSÉ LUIS DE. *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis de doctorado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2000. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf> (Consultado el 21 de octubre de 2017).
- GARCÍA, FERNANDO. “Saer en la ruta del adiós a su geografía literaria” (2015). Artículo en línea disponible en [https://www.clarin.com/rn/literatura/Saer-ruta-adios-geografia-literaria\\_0\\_HkHgsOKwQl.amp.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Saer-ruta-adios-geografia-literaria_0_HkHgsOKwQl.amp.html) (Consultado el 14 de octubre de 2017).

- GARCÍA-ROMEU, JOSÉ. "Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 199-219.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. "El lugar de Juan José Saer". Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA (comp.). *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- LORETI, MIGUEL. "Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 15-24.
- PÉREZ, ALBERTO JULIÁN. "Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado". *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* 1.56 (2013): 219-243.
- PIGLIA, RICARDO. *Cuentos morales (1961-1990)*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001 (Narrativas hispánicas, 300).
- \_\_\_\_\_. *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama, 2007 (Narrativas hispánicas, 422).
- \_\_\_\_\_. *Antología personal*. México: FCE, 2014a.
- \_\_\_\_\_. "La construcción de la señorita Érica Turner" (2014b). Artículo en línea disponible en [https://www.clarin.com/rn/literatura/Ricardo-Piglia-construccion-senorita-Erica-Turner\\_0\\_HyjIYSucv7e.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Ricardo-Piglia-construccion-senorita-Erica-Turner_0_HyjIYSucv7e.html) (Consultado el 30 de octubre de 2017).
- \_\_\_\_\_. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Edición y prólogo de Patricia Somoza. Barcelona: Anagrama, 2015b (Argumentos, 490).
- \_\_\_\_\_. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016 (Narrativas hispánicas, 570).
- \_\_\_\_\_. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017 (Narrativas hispánicas, 592).
- PIÑA, CRISTINA. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 121-138.

- PREMAT, JULIO. “Liminar” a Juan José Saer. *Papeles de trabajo 2. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013. Artículo en línea disponible en <https://books.google.com.mx/books?id=fUXTAQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=El+lugar+de+Juan+jos%C3%A9+saer&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEw3yPb4sILXAhVE54MKHYACC04HhDoAQhCMAU#v=onepage&q&f=false> (Consultado el 6 de diciembre de 2017).
- ROMERO, LUIS ALBERTO. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- SAER, JUAN JOSÉ. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.
- \_\_\_\_\_. *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Lo imborrable*. Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Historia y política, novela y policía”. Babelia, *El País*, 30 de abril de 2005. Artículo en línea disponible en [https://elpais.com/diario/2005/04/30/babelia/1114818620\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/04/30/babelia/1114818620_850215.html) (Consultado el 6 de diciembre de 2017).
- \_\_\_\_\_. “Razones”. *El poeta y su trabajo* 20 (2005b): 36-49.
- \_\_\_\_\_. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.
- WAISMAN, SERGIO. “Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción”. Adriana Rodríguez Pérsico (comp.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2004. 55-64.