

Escenas de la novela argentina

RICARDO PIGLIA





## ESCENAS DE LA NOVELA ARGENTINA

RICARDO PIGLIA

*Son escenas menores, diría yo. No grandes escenas históricas, sino acontecimientos mínimos que, sin embargo, condensan muchos aspectos de la sociedad de la época y nos permiten entender algunas situaciones que rodean la lectura de esas novelas y también el modo en que fueron escritas. Esa manera de trabajar sobre situaciones menores, muy individuales, tiene que ver con el modo en que la novela se relaciona con la historia.*

*Escenas de la novela argentina* reúne las cuatro clases que Ricardo Piglia dictó en el programa homónimo de la TV Pública en el año 2012. Él mismo revisó las transcripciones de las clases y compuso, mediante un ejercicio de archivo y reescritura, los cuatro ensayos que se suman al final de cada clase.

Desde Alberdi, Sarmiento, Cambaceres y Mansilla, pasando por Macedonio, Arlt, Marechal y Borges, hasta Puig, Walsh y Aira, entre otros, Piglia hilvana una historia de la

literatura argentina deslumbrante, deteniéndose especialmente en la relación de la literatura con el cine, el periodismo, la fotografía, el viaje y la tecnología. También se reproducen las entrañables conversaciones que Piglia mantuvo con María Moreno, Juan Sasturain, Ricardo Bartís y Horacio González.

“Las clases tienen mala prensa”, solía decir Piglia, por eso el interés particular en traducir el formato clásico de una cátedra universitaria a un programa de televisión para intentar continuar con la transmisión de la experiencia y los diversos modos de leer. Años después, el procedimiento se repite pero con algunas variaciones, permitiendo así el acceso a estas clases magistrales, de uno de los intelectuales más reconocidos de los últimos tiempos, ahora en formato libro.

# Escenas de la novela argentina

RICARDO PIGLIA

Edición al cuidado de Luisa Fernández



ETERNA CADENCIA EDITORA

# Índice

Cubierta

Sobre este libro

Portada

Nota a la edición

CLASE 1. LA VIDA PRIVADA

*Amalia* y el desafío de Mansilla

Espacios sociales

La mirada liberal

La ficción calculada

La vida después de la experiencia. *Conversación con María Moreno*

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 1. *Una excursión a los indios ranqueles*

CLASE 2. LA VOZ ARGENTINA

El grabador y la técnica narrativa

Novela y periodismo de investigación

Escritura y oralidad

Cambaceres, Borges, Gutiérrez

*Juan Moreira* y las modulaciones del mito. *Conversación con Juan Sasturain*

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 2. Literatura y fotografía

CLASE 3. LA INFORMACIÓN Y LA NARRACIÓN

Novela y periodismo

Experiencias vs información  
Arlt y Walsh en tensión con el periodismo  
Novela y complot

La potencia de Roberto Arlt. *Conversación con Ricardo  
Bartís*

Discusión abierta / Diálogo con el público  
Ensayo 3. Dificultades para decir la verdad

CLASE 4. LA UTOPIA

Macedonio y la percepción distraída  
La novela interminable y el problema del final  
Arte conceptual, literatura potencial  
Contra el realismo  
Cortázar, Onetti, Marechal

Macedonio Fernández y el hermetismo. *Conversación con  
Horacio González*

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 4. Un lapsus deliberado

A modo de cierre

Sobre el autor

Página de legales

Créditos

Otros títulos

## NOTA A LA EDICIÓN

Las cuatro clases que reúne este volumen corresponden al curso que Ricardo Piglia impartió en el ciclo televisivo *Escenas de la novela argentina*, transmitido en el año 2012 por la TV Pública en colaboración con la Biblioteca Nacional. Entusiasmado por la idea de trasladar el formato clásico de una cátedra universitaria a la televisión, Piglia preparó un curso que armonizó clases, materiales audiovisuales y conversaciones. *Las clases tienen mala prensa*, decía, de ahí la importancia de apostar a la teatralidad que permitiera continuar, por otros medios, con el *rito inmemorial* de transmitir la experiencia, los modos de leer y los saberes culturales.

Este libro es entonces un registro de la complicidad que Piglia mantuvo siempre con sus lectores para hacer pasar la literatura por territorios y formatos no tradicionales. A

*Escenas de la novela argentina* le siguió el curso *Borges por Piglia* transmitido en 2014. La idea de adaptar la televisión a la literatura, y no viceversa, fue la máxima que ordenó el ejercicio que encontraría su cierre con la adaptación de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (2015) a una serie de treinta capítulos producidos también por la TV Pública.

En marzo de 2015, Piglia y yo recibimos el material de video para la transcripción de las sesiones y establecimos el primer borrador. La primera revisión de ese documento estuvo a cargo de Patricia Somoza, quien reconstruyó algunas referencias, cuidó el tono y, cuando fue necesario, trabajó directamente con los interlocutores de cada conversación.

Finalmente, en el año 2016, Piglia revisó aquella versión y compuso, mediante un ejercicio de archivo y reescritura, los cuatro ensayos que acompañan cada clase. El ensayo final titulado “Un lapsus deliberado” corresponde a la transcripción de una de las clases del programa *Borges por Piglia* y fue realizada por Sabina Ramallo a petición del autor. Mi labor ha sido ajustar los ensayos y las clases, atendiendo las indicaciones y los comentarios que resguardé mientras trabajábamos juntos, para presentar una versión final, tan parecida como me ha sido posible, a la que Piglia buscaba publicar.

LUISA FERNÁNDEZ

Tlalpan, México, 26 de marzo de 2020

## CLASE 1

### LA VIDA PRIVADA

*Presentación. La pregunta por la novela "argentina". Escena de la ficción en lo social. Amalia. La tradición de la novela argentina y el cine. El desafío de Mansilla. La mirada liberal. La ficción calculada. Conversación con María Moreno. Discusión abierta.*

Buenas tardes. Este proyecto empezó como una propuesta de la Biblioteca Nacional y de la TV Pública con la intención de hacer un programa de literatura. Desde el principio decidimos darle a esta intervención en televisión la forma de una clase. Como saben, las clases tienen mala prensa, suelen ser consideradas algo completamente ajeno a lo que sería la circulación en los medios de masas, pero para nosotros se trata de adaptar la televisión a la cultura y no al revés. A mí me pareció importantísimo no solo llevar la literatura a un espacio como la televisión, sino también llevar el formato de la clase, que tiene, como sabemos, algo de teatral y tiene también una larguísima tradición como forma de transmitir la experiencia, de transmitir ciertos saberes. Por eso creo que debemos conservar la forma de la clase como intercambio, eso le da el aire de conversación que estoy buscando.

El centro de las charlas va a ser el problema de la novela argentina, algo que de por sí genera una serie de enigmas y de interrogantes, sobre todo por el adjetivo: en qué consistiría la novela "argentina", cuál sería su particularidad. Al mismo tiempo, la existencia de una tradición de la novela argentina nos hace participar de una manera especial en la lectura de una novela escrita aquí,

por el lenguaje y la relación que toda novela tiene con los relatos sociales, por las discusiones que suceden y de las que las novelas se hacen cargo. Vamos a comenzar con algunas novelas -en este encuentro con *Amalia* y en la próxima reunión con *Juan Moreira*- que han tenido cierta influencia en la realidad; novelas que no solamente tienen la realidad en su estructura, sino que han producido efectos en lo real, algo que siempre me ha intrigado y me ha interesado: cómo la ficción actúa también en lo real; de qué manera produce en el imaginario y en las experiencias personales ciertas reacciones. Podríamos decir que lo que imaginamos del rosismo fue construido por *Amalia*, que fijó el modo en que lo pensamos, y que los intentos de cambiar esa imagen que *Amalia* puso en circulación han sido, yo diría, inútiles. Es muy difícil romper las imágenes que están implícitas en la novela, centrada en una historia de amor que, por otro lado, tiene una gran potencia. Lo mismo podríamos decir de *Juan Moreira*. Durante mucho tiempo, en las crónicas policiales de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando detenían a alguien que había transgredido la ley decían de él "se hace el Moreira". Es decir que la figura de Moreira se había convertido casi en una definición de lo que debía entenderse por delincuente o por transgresor. De modo que en los dos casos tenemos novelas que están produciendo cierto tipo de efecto en lo real y eso es algo que vamos a tratar de rastrear en todas las conversaciones.

La otra cuestión que me interesa es el diálogo entre la tradición de la novela argentina y la historia del cine en la

Argentina. Por eso quiero que tengamos en cuenta algunas de las secuencias de las películas que adaptaron estas novelas. Por ejemplo, *Amalia* es un film de 1914, uno de los primeros largometrajes de ficción, dirigido por Enrique García Velloso, un dramaturgo muy conocido en esos años. Es una película muda, hecha y actuada por hombres y mujeres de familias tradicionales de la alta sociedad argentina que aparecen en la secuencia de títulos y, por lo tanto, funciona también como un pequeño documental sobre la sociabilidad de entonces en torno a la experiencia de hacer cine. Es evidente que el cine se consideraba importante y estas personas reconocidas socialmente se prestaban a actuar en un film.

En el caso de *Juan Moreira*, hay una versión de Mario Gallo, de 1909. Después se hacen tres versiones más hasta llegar a la de Leonardo Favio que, como sabemos, es de 1973 y es una de las películas que más público tuvo en la historia del cine argentino, como si el mito de Moreira hubiera persistido, incluso hasta el presente, y hubiera justificado el éxito y el interés que la película suscitó, más allá de la calidad del film de Favio.

También hay una historia interesantísima con *Una excursión a los indios ranqueles*, otro de los textos que hoy vamos a considerar. En 1963 Mario Soffici tiene el proyecto de filmar el libro de Lucio Mansilla, que fracasa, pero quedan algunas imágenes que ilustran cómo estaba pensada la adaptación. Soffici ya en 1948 había hecho *Viento norte*, basado en uno de los capítulos del libro.

Pienso en esa relación entre cine argentino y novela argentina, en los proyectos fracasados. Nosotros siempre decíamos en broma que las grandes novelas son las que no se pueden llevar al cine. Pero también las buenas novelas se llevan al cine. Sin embargo, hay una serie de proyectos de novelas que se comienzan a filmar y se frustran. Por ejemplo, Nicolás Sarquís quiso llevar al cine *Zama* de Antonio Di Benedetto, otro gran texto, muy construido, como el de Mansilla, sobre una gran prosa, por lo tanto muy difícil de adaptar. Entonces, al mismo tiempo que hablemos de la novela nos mantendremos en comunicación, en conversación también, con algunas de las experiencias de fundación del cine argentino.

### **AMALIA Y EL DESAFÍO DE MANSILLA**

La idea es partir de pequeñas escenas, que han sucedido de modo casi invisible en la historia argentina y que tomaremos como un elemento que nos permitirá recuperar el contexto dentro del cual se han escrito y leído, y sobre el cual también actúan. Son escenas menores, diría yo. No grandes escenas históricas, sino acontecimientos mínimos que, sin embargo, condensan muchos aspectos de la sociedad de la época y nos permiten entender algunas situaciones que rodean la lectura de esas novelas y también el modo en que fueron escritas. Esa manera de trabajar sobre situaciones menores, muy individuales, tiene que ver con el modo en que la novela se relaciona con la historia.

La novela no es la historia, que trabaja con grandes acontecimientos y grandes masas, sino que individualiza los hechos y trabaja sobre acontecimientos microscópicos a través de los cuales consigue transmitir la experiencia de la época, ya sea del presente o de un momento histórico.

En ese sentido, quisiera empezar con una escena de junio de 1856, en el Teatro Argentino, que quedaba en la calle Cuyo, hoy Sarmiento, y que tiene una larga historia que llegó hasta los años setenta del siglo xx, cuando fue incendiado poco antes del estreno de *Jesucristo Superstar*. Durante aquel mes de junio de 1856, empezaron a aparecer en la ciudad una serie de carteles anunciando el gran desafío de un luchador norteamericano llamado Míster Charles, presentado como el hombre más fuerte del mundo, que desafiaba a los que se atreviesen a enfrentarlo a una lucha libre con un premio de dos mil pesos -en aquel momento era mucho dinero-. En los días siguientes los diarios publicaron la lista de los contrincantes que se habían animado a enfrentar a Míster Charles. Lo interesante es que en la lista solo aparece el detalle de la nacionalidad de aquellos que, por dinero, se atrevieron a enfrentar a este luchador. Hay tres argentinos, tres italianos, dos vascos, un irlandés, un oriental -es decir, un uruguayo-, un francés y un hombre de nacionalidad desconocida -que me parece el más enigmático y el más interesante; quizás fuera polaco, ucraniano, ruso-, que además peleó enmascarado. Estamos imaginando ya una lucha en el Buenos Aires de 1856, que nos hace acordar a

*Titanes en el ring*, el programa de televisión de Martín Karadagian, y a ciertas historias de la lucha libre en México, una escena popular que nos remite a las formas de entretenimiento en el Buenos Aires de entonces, porque la convocatoria tiene gran éxito. Es muy interesante el jurado que se nombra para organizar y darle forma a la pelea. Está José Toribio Martínez de Hoz, que años después será el primer presidente de la Sociedad Rural; está Sarmiento; está el jefe de policía de la ciudad. Sarmiento, que ya había vuelto a Buenos Aires después de su exilio en Chile, estaba muy entusiasmado con la situación –siempre estuvo interesado en las formas sociales– y escribió al día siguiente un artículo en el diario, donde señalaba que mil doscientos varones de todas las clases sociales habían ido al teatro a participar del espectáculo. Habla de esa lucha como una gran epopeya, e inmediatamente la asocia con la tradición griega y la importancia de los cuerpos y el deporte –Sarmiento siempre hace algo pedagógico con las situaciones que se le presentan–. La escena, entonces, que para nosotros funciona casi como una escena de circo, está legitimada por este jurado muy importante y por las grandes figuras de la sociedad argentina que participan como espectadores. Entre el público está José Mármol, el autor de *Amalia*, que también acaba de llegar del exilio; está Lucio Mansilla; está Luis Varela, futuro integrante de la Corte Suprema. Un dato que quiero destacar es que no se permite la entrada de mujeres al espectáculo. Por lo

tanto, tenemos un teatro que tiene mil doscientas localidades, totalmente cubiertas por hombres.

Entonces, en el momento en que se está preparando la pelea se produce un acontecimiento, una escena en la que nos vamos a detener. Lo que ocurre es que Lucio Mansilla - uno de los grandes escritores argentinos y una de las grandes figuras de la política y de la sociedad argentina del siglo XIX- interrumpe la situación y desde uno de los palcos desafía a Mármol a un duelo. Podemos imaginar la escena: Mansilla en un palco, con esa cualidad extraordinaria para captar el momento en el que podía intervenir y construir su figura. Pero, claro, es el Mansilla percibido como federal (la madre es la hermana de Rosas y el padre fue uno de sus generales). Inmediatamente el público empieza a insultarlo, a gritarle "mazorquero". Pero Mansilla enfrenta con coraje la situación de hostilidad general -una actitud que recorre toda su vida- y acusa a Mármol, que es un mártir. Mármol siempre fue alguien considerado con benevolencia, porque fue un exiliado, porque había escrito esta novela en el exilio que había publicado como folletín en 1851 en Montevideo. Pero Mansilla lo enfrenta y dice: "Pueblo de Buenos Aires, denunció a Mármol como calumniador. Hace mucho tiempo que estuve buscando una oportunidad como esta para echarle públicamente un guante en la cara; hoy no estuvo presente ninguna dama y la oportunidad era la que yo ansiaba". De modo que aprovecha que no hay ninguna mujer ahí; ahora se trata de otro desafío, es el desafío de Mansilla. ¿Y por qué Mansilla lo enfrenta? Porque en el

capítulo de *Amalia* “Quinientas onzas” –que les recomiendo que lean– Mármol dice de una manera explícita que la familia Mansilla es corrupta y cuenta una situación en la que alguien es presionado para dar quinientas onzas al padre de Mansilla. Pero lo extraordinario es que Mansilla dice que lo hace por la madre, que se siente ofendido por el modo en que la madre está siendo tratada en la escena, aunque en la escena de la novela la madre no aparece. La única posibilidad de asumir allí la presencia de la madre es que en la novela se dice que, como Mansilla padre es cuñado de Rosas, tiene poder para presionar a ese individuo y quitarle quinientas onzas en una suerte de chantaje. Mármol, en medio del alboroto general, le contesta: “Mansilla conoce mi casa pero ha preferido este lugar para darse un beneficio teatral y, si hubiera ido a mi casa, le hubiera arrojado los guantes y después le hubiera tirado encima las botas”. Como es de suponer, se arma un tumulto, Mansilla es encarcelado y la pelea se realiza con él preso. Lo divertido del asunto es que el francés derrota a Míster Charles, pero el luchador se escapa del hotel de la calle 25 de Mayo sin pagar el premio de dos mil pesos.

Ustedes pueden revisar los diarios de la época; la pelea se llevó a cabo el domingo 23 de junio de 1856, un momento de la política argentina muy particular y muy tajante, porque la provincia de Buenos Aires se ha autonomizado de la Confederación, donde está Urquiza con lo que los porteños llaman “los trece ranchos”; de modo que las provincias están unidas en la Confederación, con

capital en Paraná, y Buenos Aires tiene su autonomía. Sarmiento ha vuelto a Buenos Aires luego del exilio, invitado por Bartolomé Mitre, y es el director de *El Nacional*, el diario de Mitre que se va a convertir luego en *La Nación*.

## **ESPACIOS SOCIALES**

¿Qué podemos ver, entonces, en la escena que, como decía, condensa elementos que nos permiten entender no solo el efecto de la novela, sino también aspectos de la sociedad de la época? En primer lugar, una sociabilidad masculina muy marcada, que excluye a las mujeres, que también tenían prohibida la entrada a los clubes ingleses, los clubes del progreso del Buenos Aires del siglo XIX. Podemos empezar a pensar cuáles serían los lugares de sociabilidad de las mujeres y cómo funcionaban. En *Amalia* hay algunas pistas de esto: son la cocina, los salones, los cuartos interiores. Pareciera que esos espacios están muy definidos y escindidos. Un dato relevante es que en el siglo XIX muchas novelistas mujeres escriben en francés y publican con seudónimo masculino. Es el caso de Eduarda Mansilla, la hermana de Lucio, que publica en 1869 una novela muy interesante, *Pablo o la vida en las pampas*, que Lucio mismo traduce y que ella publica con el seudónimo de Daniel García. Eso mismo se reproduce, por ejemplo, en Delfina Bunge y Victoria Ocampo, que empiezan escribiendo en francés. Son mujeres que escriben en una

lengua que no es aquella en la que se realizan las operaciones sociales reales y recuperan una lengua mítica, la lengua de la literatura misma.

La segunda cuestión que me parece importante es que en la lista de contrincantes de Míster Charles está presente la inmigración, condensada de una manera casi metafórica. Una inmigración, yo diría, primitiva, en el Buenos Aires de 1856, porque, como vieron, hay tres italianos, dos vascos, un irlandés y ese hombre que es probable que sea de Centroeuropa. Seguramente son inmigrantes que trabajan en tareas muy pesadas -uno de ellos se autodefine como "changador"-, hombres fuertes que tratan de ganarse un dinero; podemos imaginar que estarán desocupados o necesitados y entonces deciden entrar en esta contienda para ganar un poco de plata, cosa que por lo demás no consiguen. En la lista podemos leer ya la presencia de los inmigrantes y podemos deducir que esa cuestión tiene antecedentes anteriores al momento de la gran ola inmigratoria, que es posterior a 1880, que sería bueno poder reconstruir. También hay signos de esa primera inmigración en *Martín Fierro*. Ustedes recordarán al "gringo de la mona". Es evidente que es un italiano que iba con una mona tirando la suerte, con un organito para ganarse la vida. Y también está el "inglés zanjeador", que siempre hablaba de "Inca la perra", dice Fierro, refiriéndose a Inglaterra y que seguro era irlandés. Los campesinos irlandeses venían aquí, como los vascos, a cavar zanjas para dividir las estancias -todavía no existían

los alambrados-, porque los gauchos no querían bajarse del caballo. En las crónicas de la época siempre aparece que los gauchos, los paisanos argentinos, consideraban deshonroso cualquier trabajo que hubiera que hacer a pie; de modo que son los inmigrantes los que aparecen ligados a esas tareas que los gauchos consideraban indignas de realizar.

También podemos ver esta situación como una escena de lectura de *Amalia*. Por un lado, Mansilla lee en la novela la afrenta a la madre, que no está nombrada, sin embargo él toma esa presencia implícita como el elemento que justifica los diálogos de la novela; porque está casado con la hermana de Rosas, el padre de Mansilla puede chantajear al pobre ciudadano indefenso y esa posible interpretación tendenciosa es la que Mansilla repudia, y por esa insinuación lo reta a duelo.

## **LA MIRADA LIBERAL**

Pero me parece importante destacar algo que sí está en la novela y circula por todo el libro: es lo que yo llamaría “la mirada liberal”. En la novela, los rosistas no creen en Rosas; ninguno tiene una adhesión real al rosismo, todos lo hacen por interés, por miedo o por una especie de falsedad implícita. Hay una organización en el texto por la que estar asociado al rosismo aparece siempre en una escena de falsificación o de corrupción, como es el caso, por supuesto, de la familia de Mansilla, una familia de la mayor tradición,

acusada en el texto de chantajear a un pobre hombre que anda pidiendo no se sabe qué. Siempre hay un elemento de creencia atribuido al otro, el que no pertenece al propio campo político, como si desde la mirada liberal fuera imposible considerar que, en ese universo de representatividades múltiples, existiera un elemento de sinceridad y buena fe en el funcionamiento de las relaciones. Como si el punto central del enemigo político fuera hacer creer al otro cosas que no son verdaderas; se atribuye al antagonista duplicidad y mala fe. Esto se contrapone en la novela a la figura de la pareja romántica de Amalia y de Eduardo Belgrano, que no pueden sino decir la verdad. Todo el conflicto político de *Amalia* gira en torno a que Eduardo Belgrano no puede mentir y entonces, cada vez que llegan visitas a la casa de Amalia, donde él se ha escondido, corre algún riesgo. Recordemos que él ha tratado de huir al Uruguay, pero una partida de la Mazorca lo acorrala, él consigue escapar, Amalia lo hospeda en la casa y surge un amor entre ellos. Entre los rosistas que aparecen para visitarlos está Josefa Ezcurra, el personaje malvado y visible de la novela, y allí se produce una situación que es quizás la mejor escena del libro: Eduardo Belgrano tiene la rodilla lastimada porque lo han herido en aquella emboscada y cuando llega Josefa, que sospecha de él, le pone la mano en la rodilla y se la aprieta; entonces él se pone lívido y no dice nada, porque si confiesa que está herido va a tener que contar qué le ocurrió y él jamás miente. Es una escena maravillosa desde el punto de vista

narrativo porque toda la situación histórica se condensa en el momento en que esta mujer le pone adrede la mano en la rodilla para obligarlo a confesar que está herido y por lo tanto es uno de los que ha escapado de la partida de la Mazorca.

Entonces, ahí hay un tema, la idea de que el otro siempre tiene creencias y queda capturado por falsificaciones, ficciones, intereses o malas intenciones. Borges veía el peronismo del mismo modo y eso está presente en el cuento "El simulacro", donde todos van a velar a una muñeca que hace de Eva Perón; o en la novela de Cortázar, *El examen*, en la que todos van a Plaza de Mayo a adorar un hueso. Nunca la adhesión política del otro puede ser entendida como sincera o verdadera; siempre debe ser sospechada de participar de algún tipo de manipulación o de depender de intereses bajos, no altos ni verdaderos.

Es muy interesante percibir esta relación en una de las grandes novelas de la construcción de la mirada liberal. Al mismo tiempo, *Amalia* es un texto extraordinario, básicamente porque establece una relación entre amor y política; porque lo que impide que este amor se realice, lo que hace de ese amor un imposible no son el destino o la diferencia familiar, esos elementos propios del melodrama, sino la política misma; la política hace posible el amor, y a la vez hace imposible que ese amor se materialice. Es la misma situación de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, donde también el amor entre el guerrillero y el chico gay se construye desde la imposibilidad que hace de ese

amor una pasión. Eso está también en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato -me parece que hemos sido muy injustos con esa novela, injustos porque, bueno, Sabato fue un personaje muy antipático, muy oportunista, y creo que su figura terminó tiñendo la lectura de una novela que tiene, lo mismo que *Amalia*, características góticas y melodramáticas-. En *Sobre héroes y tumbas* es la quema de las iglesias en tiempos de Perón la que dificulta el amor entre Alejandra y Martín. Por otro lado, parece que Sabato hubiera "heredado" a Lavalle, como si le hubiera quedado dando vueltas en la cabeza, porque Lavalle es un personaje muy importante en *Amalia*, está avanzando sobre Buenos Aires y parece que el ejército unitario va a liberarlos de Rosas -luego eso no sucede y todo termina mal en la novela-, y en la novela de Sabato el capítulo del fin de Lavalle queda un poco desajustado en relación al tiempo. Me estoy refiriendo a cierta relación entre el *kitsch* y la novela como un elemento que debemos empezar a considerar, porque la novela siempre trabaja con sentimientos vulgares. Por lo tanto, es muy importante tener en cuenta que la novela está ligada a los elementos bajos, sentimentales, pasionales, y debemos considerar estas novelas fuera del mecanismo que circula hoy que es la parodia. Me parece que debemos borrar la parodia como lente de lectura de las novelas; el conflicto que surgió con Puig es que muchos consideraban que lo que él hacía era parodia, pero Puig realmente participaba de los sentimientos de sus personajes, que estaban fascinados por

el mundo de la cultura de masas y vivían los sentimientos y pasiones de una manera extrema. Uno puede encontrar muchos elementos parecidos en *Amalia* o en *Sobre héroes y tumbas*, elementos que parecen alcanzar un punto límite, grandes pasiones que siempre están bordeando el ridículo. Porque, claro, ya no están de moda las grandes pasiones, ahora en la literatura circula más bien la idea de la ironía, el cinismo, nadie está demasiado comprometido con ningún tipo de situación emocional. Pero en la tradición argentina existe, me parece a mí, una gran fuerza narrativa conectada con estas historias centradas en amores excesivos e imposibles. En ese punto, podríamos ver en *Amalia* algo que luego aparece en la telenovela, en el radioteatro, en distintos tipos de tradiciones que la propia novela en cierto sentido impulsa. La novela es un género mutante, muchas veces pasa al cine, fórmulas que forman parte de la tradición de la novela se encuentran luego en géneros populares. Y estos géneros con frecuencia son mirados a través de una lente un poco cínica, irónica, que ve allí algo paródico, en un intento de poner distancia respecto de ciertas situaciones excesivas.

Fíjense ustedes hasta qué punto *Amalia* es un texto que captura el imaginario novelístico que ha sido plagiada en Francia -es el único caso en el país y el sueño de todo escritor argentino- por Olivier Groux, un escritor francés, bajo el seudónimo de Gustave Aimard. Luis Gusmán ha hecho una pequeña investigación sobre la versión de *Amalia* escrita en francés con el título de *Mas-Horca*, una

traducción y una copia de la novela. ¿Cómo podríamos explicarlo? Me parece que por esta capacidad que tiene la novela de trabajar con los sentimientos excesivos y establecer una conexión melodramática entre política y pasión, un rasgo siempre importante en la tradición del género entre nosotros.

### **LA FICCIÓN CALCULADA**

Para terminar, el otro elemento que me parece importante tener en cuenta en *Amalia* es lo que Mármol llama “la ficción calculada”, que consiste en que él narra los hechos del presente como si ya hubieran sucedido, como si ocurrieran en un pasado remoto, en la Edad Media o en la Colonia. La forma que utiliza Mármol es también una decisión política y es un elemento interesante para discutir. *El matadero* de Esteban Echeverría usa ese mismo procedimiento, narra los hechos del presente como si sucedieran en el pasado. Es como si el enemigo político fuera lo antiguo y solamente pudiera ser narrado en un pasado que se asocia con el oscurantismo de la Edad Media o de la Colonia española, cuando en realidad se están contando acontecimientos del presente. Este es otro hallazgo del libro, pero detrás de ese hallazgo también hay una tradición que consiste en ver a la Argentina en una posición no cronológica. Nunca somos contemporáneos del presente -no se sabe bien de qué presente tendríamos que ser contemporáneos-, pero de todas maneras hay una