

# Conjurando espectros: modos encontrados de relación con la tradición en las poéticas de Silviano Santiago y Ricardo Piglia

---

Mariana Catalin

Es Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura Literatura Argentina I en la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura en dicha Universidad, con la tesis "Nuevas experimentaciones en la narrativa argentina contemporánea: las poéticas de Sergio Bizzio y Sergio Chejfec, después de Babel". Actualmente se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET con un proyecto de investigación sobre las figuraciones del final y de los límites de la literatura en la narrativa y en la ensayística argentina actual. Ha publicado artículos en diversas revistas y compilaciones, nacionales e internacionales.

Contacto: [marianacatalin@hotmail.com](mailto:marianacatalin@hotmail.com)

**PALABRAS CLAVE:**

Silviano Santiago, Ricardo Piglia,  
ensayo, tradición, traducción.

**KEYWORDS**

*Silviano Santiago, Ricardo Piglia,  
essay, tradition, translation.*

**RESUMEN**

El presente artículo busca analizar los puntos de contacto y las divergencias en las formas de pensar la relación con la tradición, particularmente la extranjera pero también la nacional, en una serie de ensayos de Silviano Santiago y Ricardo Piglia. Para ello, luego de una exposición de aquellos puntos de contacto en las formas de pensar lo nacional y la idea de traducción, se abordará lo que pensamos como el *escribir con/ contra* de Santiago y el *escribir con/sin* de Piglia, para observar cómo funcionan esos dos movimientos singulares y cómo se tensionan en cada uno de ellos el lugar y el tiempo, lo material y lo auditivo, como imágenes necesarias para pensar ese encuentro y disrupción con lo otro. Encuentro y disrupción que ambos escritores plantean como necesarios, ya sea para su posicionamiento en el campo literario e intelectual como para la producción de sus ficciones.

CONJURANDO ESPECTROS: MODOS ENCONTRADOS DE RELACIÓN CON LA TRADICIÓN  
EN LAS POÉTICAS DE SILVIANO SANTIAGO Y RICARDO PIGLIA  
MARIANA CATALIN

ABSTRACT

This paper analyzes the points of contact and divergence in the ways of thinking the relationship with tradition in Ricardo Piglia and Silviano Santiago's essays. After a presentation of the points of contact in the ways of thinking the national and the idea of translation, we will address what we think as the Santiago's writing with/against and the Piglia's writing with/without, to see how these two movements work and how they implies different ideas of place and time, the material and the auditory, as required images to think the meeting and disruption with the other. Meeting posed as necessary by both writers, either for positioning in the literary and intellectual field or for the production of their own fictions.

## INTRODUCCIÓN

Para los escritores latinoamericanos pensar la apropiación de tradiciones, tanto nacionales como extranjeras, a través de ideas como la de traducción o antropofagia, implica una intensa discusión sobre el lugar de lo nacional, sobre cómo puede definirse aquello que se piensa como lo propio en el contexto de la relación entre lo particular y lo universal. Pero esta discusión aparece marcada por la particularidad de reflexionar desde una relación entre culturas centrales y periféricas, desarrolladas y subdesarrolladas. La búsqueda en torno a la apropiación supone no solo redefinir relaciones sino también, y en los mejores casos, abonar al desarme de la dicotomía. Eso es lo que hacen Oswald de Andrade y Jorge Luis Borges desde dos estéticas y con dos lenguajes diferentes. Estos son dos de los nombres centrales que Haroldo de Campos retoma para esbozar su propia teoría de la traducción y su propia estética, en la cual la apropiación de la tradición y, particularmente, de la tradición extranjera ocupa un lugar central. Volviendo sobre las líneas de la tradición modernista, en uno de sus ensayos centrales, “*Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*”, de Campos retoma la idea de la apropiación antropofágica de lo extranjero: el bárbaro caníbal deglutirá al otro para apropiarse de sus fuerzas, lo que permitirá una nueva definición de lo nacional como diferencia, desarmando las líneas de abordaje historiográficas tradicionales y logocéntricas:

*A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e “arruinando” desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentrificadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora [...] o policulturalismo combinatório y lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta y multilíngüe, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto*

*barroquista: a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo* (1959, 251).

En este sentido, Oswald de Andrade le proporciona no solo una base de proposiciones para el desarrollo de su perspectiva sino también un reservorio de imágenes que funcionan como ejes articuladores de esas ideas. De Campos reutiliza la fuerza de la imagen de la canibalización pero ligándola a una perspectiva predominantemente lingüística. Por su parte, Borges le ofrece una mención central para su línea: el ejemplo del escritor que logró ostensiblemente incluirse y afectar las lecturas europeas.

En Haroldo de Campos, como en Borges, la intensa necesidad de apropiación de lo extranjero se articula con la reflexión sobre la traducción, no solo como imagen para pensar la apropiación, sino también como una práctica concreta<sup>1</sup>. La traducción, fundamentalmente de textos literarios, implica siempre para de Campos una “recreación” o una “creación paralela”, autonomía paradójicamente

1 La crítica, como ocurre en general con el caso de Borges, se ha ocupado extensamente de su relación con la traducción y de sus proposiciones particulares sobre la relación de lo nacional con lo extranjero, línea fundamental en la producción de sus ficciones, articulada de manera central en un ensayo que ha marcado la literatura argentina “El escritor argentino y la tradición”. Tal como lo afirma Waisman: “Para Borges la traducción siempre forma parte del trabajo de un escritor, son dos actividades que se nutren. Practicar la traducción como si fuera una forma de escritura originaria o incorporar la traducción en la creación de textos es una postura, una manera de crear literatura importante, especialmente para entender cómo los escritores y traductores de la periferia se relacionan con las tradiciones argentinas y del centro occidental europeo y norteamericano.” (Freira, 2005, s/p).

Entre otros textos en los cuales este problema se vuelve un eje central, podemos destacar el libro fundante de Beatriz Sarlo (1995) y los artículos directamente abocados al tema de Patricia Wilson (2001) y Sergio Pastormerlo (2001). En este último, el autor realiza un movimiento interesante, en la medida en que si bien analiza el lugar de la traducción dentro de la defensa de la tradición clásica (un texto sin autor, en donde el original pierde importancia), también se encarga de otros ensayos de Borges en donde se encuentran configuraciones diferentes sobre la práctica de la traducción en relación con su constante denuncia de supersticiones literarias.

posibilitada por el carácter de “intraducible” de ciertos textos. Esto no supone que cualquier traducción sea para el escritor válida: de Campos establece criterios que permiten medir la calidad de las mismas. Si se habilita la falta de fidelidad al significado textual, es siempre en función de establecer un mayor compromiso con el signo estético visto como totalidad, por lo cual la traducción exige también el ejercicio de una actividad crítica. En esta línea, el traductor tiene también una misión pedagógica y de difusión. Y aquí parece cerrarse el círculo de actividades concatenadas que articula Haroldo de Campos, ya que uno de los móviles fundamentales del traductor debe ser la posibilidad de configurar una tradición (crítica).

La figura de Borges, la posibilidad de una relación activa con la tradición, la traducción y su poder crítico (en los múltiples sentidos de la palabra), la relación entre original y copia se vuelven eje en las producciones, tanto literarias, como ensayísticas, de dos escritores contemporáneos, uno brasilero y otro argentino: Silviano Santiago y Ricardo Piglia. Dos lecturas sobre el lugar del escritor latinoamericano con respecto a la cultura de los que son considerados países centrales, y también del escritor contemporáneo respecto a los espectros de su propia tradición que retoman las líneas planteadas y establecen puntos en común con las mismas y entre sí, generando, al mismo tiempo, desplazamientos y diferencias.

Como lo ha marcado insistentemente la crítica la apropiación de la tradición es explícita y autorreflexivamente central en la producción novelística de ambos escritores<sup>2</sup>. Se ha trabajado menos cómo se figura esa apropiación en

2 Este aspecto ha habilitado lecturas en conjunto de la producción de los dos autores, particularmente a partir de las líneas de cruces que se realizan entre *Respiración artificial* y *Em liberdade*. Un artículo inaugural para esta relación es el de Ítalo Moriconi “*Formas da história, Formas da ficção*” (1986), luego la misma ha sido planteado por diversos críticos, como Pereira (1998) y Garramuño (2008).

los ensayos. Buscaremos abordar, entonces, una serie de ensayos de Piglia y Santiago en los cuales se vuelve fundamental este problema, centrándonos en las formas en que se piensa la relación con lo central a partir de lo marginal y en el problema de la traducción. Armaremos un recorrido por el espacio que se abre a partir de “Memoria y tradición” de Piglia y “*O entre-lugar do discurso latino-americano*” de Santiago, extendiéndonos y generando conexiones con otras articulaciones de la producción ensayística de ambos escritores<sup>3</sup>. En este contexto, el ensayo, como forma singular de escritura y reflexión, se caracteriza en sí mismo por una relación incómoda con la tradición. En su libro sobre ensayistas argentinos, Alberto Giordano afirma:

El exégeta, el hermeneuta, compulsado a interpretar, lo hace según los dictados de la Tradición. Su lugar es cómodo (lo que dice está garantizado desde siempre) pero, por eso mismo, improductivo: para él Kafka no es más que otro capítulo en la historia mística. El ensayista en cambio, se sitúa en un lugar polémico respecto de la tradición, y la incomodidad de su vínculo con ella favorece la emergencia de lo nuevo [...] (2005, 232).

- 3 Mientras que el ensayo eje de Piglia es de 1991, el de Santiago es bastante anterior. Elegimos partir del texto de 1971 de Silviano Santiago porque, como en general lo ha marcado la crítica, y como lo esclarece particularmente Eneida Leal Cunha (2008), este ensayo ocupa un lugar originario en la producción del autor y funciona como base sobre la que luego se irán acumulando sucesivas capas de significado. En este sentido, para justificar la vuelta a ese ensayo como eje, es fundamental lo defendido por Florencia Garramuño (2008) en la misma compilación. La crítica afirma que los textos ensayísticos de Silviano Santiago intentan proporcionar una teoría que permite dar cuenta de un tipo de ficción específicamente latinoamericana que comienza a surgir en los '70, afirmación que le permite a la autora realizar la conexión con Ricardo Piglia, entre otros. Otorgaremos un lugar central además a *Nombre falso*, cuya primera edición es de 1975.

¿Cómo Piglia y Santiago, lidiando con la tradición, piensan en su posibilidad de apropiación? ¿Qué imágenes toman de la tradición justamente para pensar esa relación, jugar y plasmar esa incomodidad, haciéndola productiva, vehiculizando su necesidad de surgimiento de lo nuevo, sin que éste se reduzca a mera novedad?

### UN ACERVO DE IDEAS COMUNES

Una serie de ideas generales, que provienen justamente de la rearticulación de presupuestos y reflexiones de las figuras centrales de la propia tradición, permiten articular los puntos de contacto entre estos escritores en torno al problema de los modos de apropiación. Hay una idea de Ricardo Piglia que permite comenzar a esbozar las conjunciones entre los modos de leer de ambos escritores. En su ensayo “Memoria y tradición” el escritor afirma:

Las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje: podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, hacerles decir lo que queremos decir, a condición de saber que otros en ese mismo momento las están usando quizás del mismo modo. Condición que encierra un núcleo utópico, en el lenguaje no existe la propiedad privada [...]. La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos al lenguaje. Todo es de todos [...] (1991, 60).

Varias líneas se conjugan en esta cita para definir la apropiación de la tradición. En primer lugar, algo que es central en ambos escritores: la desarticulación de la idea de influencia en lo que concierne a la relación con lo extranjero. Esto no implica proponer un encierro en los temas nacionales (en este sentido puede

leerse la propuesta de ambos como una asimilación de la idea articulada por Borges en “El escritor argentino y la tradición”), sino que, tanto para Santiago como para Piglia, la necesaria relación con otras tradiciones debe plantearse en términos de uso. Santiago es tal vez más explícito y concreto en este punto al criticar no solo la idea de influencia en general sino la manera como ésta se ha encarnado en ciertos modos de acercarse a la literatura. El discurso que se articula a partir de la idea de influencia para Santiago: “[R]eduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasitaria, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio, uma obra cuja vida é limitada y precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe-de-escola” (2000, 18). Entonces los usos que propondrán el argentino y el brasileño nunca implican un intento de copia (el problema del original y de la copia está en el centro cuando ambos reflexionan sobre la elaboración del “origen de lo nacional” e intentan desarticular el carácter dicotómico de la idea), sino que siempre se articulan en torno a un desvío. Desvío que es pensado por ellos valiéndose de la imagen de la traición<sup>4</sup>. La traición supone siempre una primera fidelidad que no es simplemente simulada y luego un darse vuelta, un engaño, no simplemente un rechazo.

La traición es la clave entonces para pensar, dentro de la relación con los espectros del pasado en general, el vínculo con aquellos que hablan en una lengua extranjera y articulan su mirada desde otro lugar<sup>5</sup>. En Piglia el uso de esta

4 Al utilizar el término imágenes, a demás de una relación metafórica, que cargaría con implicancias culturales e históricas propias de su inscripción en el campo simbólico, las pensamos como el detalle a partir del cual según Alberto Giordano (2005) -quien retoma a Barthes y a Blanchot- se desencadena la escritura del ensayo.

5 Para pensar la relación con los espectros del pasado, utilizamos las reflexiones de Jacques Derrida (1993) (1994) sobre los modos de relación posibles con los grandes espectros del siglo XIX, Marx y Freud, en la medida en que, como desarrollaremos, tanto Santiago como Piglia, intentarían una re-

imagen no es una elección casual, en la medida en que la figura de la traición es central en la poética de Roberto Arlt, uno de los referentes fundamentales que utiliza para pensar el problema de la relación con lo extranjero. En Santiago, en las imágenes que articula de la conquista, la traición puede pensarse como ligada a la falsa obediencia originaria. Uno de los movimientos centrales de agresión que debe ser propio de la geografía americana: “*Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência*” (2000, 16).

En este contexto, si uno y otro escritor parten de una construcción explícita del lugar de lo americano como diferencial al europeo, en ellos se vuelve nuclear desarrollar y reelaborar una idea de traducción que escape a la exigencia de fidelidad al original en dos sentidos: traducción no literal de los modelos, traducción no literal de los textos centrales de otras tradiciones. Esta idea funciona como un modo de responder a la exigencia de habilitar una mirada que atienda tanto a lo propio como a lo ajeno.

Esto implica, necesariamente, elaborar una determinada definición de lo nacional. Lo nacional ya no es una esencia, tanto Santiago como Piglia han aprendido muy bien esa lección de sus predecesores, sino que es antes bien una diferencia. Esta rearticulación de lo aprendido supone una “puesta a punto” de imágenes que permitan pensar esa diferencia. En este contexto, para ellos ninguna definición de lo nacional puede elaborarse si no se piensa en términos relacionales con aquello que no es tradición nacional. En este sentido, Avelar afirma acerca de la novelas de Piglia, afirmación que podría extenderse a su ensayística y a la de Santiago:

apropiación de la tradición que busca conservar todas las potencialidades que Derrida piensa a partir de esa figura.

[...] Piglia afirma la imposibilidad de pensarse la nación (lo mismo, lo propio) sin la alteridad que la sostiene. Lo que está en juego no es un argumento liberal, al estilo del “melting-pot” multiculturalista norteamericano (“seamos benevolentes y aceptemos al otro, hay espacio para todos”), sino más bien un desenmascaramiento de lo puro, lo propio, en cuanto ficción impropia, impura, extranjera por excelencia” (1995, 429-430)<sup>6</sup>

La tensión entre lo propio y lo ajeno en el origen de lo nacional, en la posibilidad de pensar lo nacional. Las fronteras, de la nación pero también de la propia poética, no se delimitan mediante la cerrazón en lo propio, sino en una apertura, siempre en tensión, a otros espectros. Apertura que siempre implica en ambas producciones ensayística defender un uso, un engaño, un desplazamiento. Necesariamente una traición.

## ESCRIBIR CON/CONTRA; ESCRIBIR CON/SIN

Partiendo de esta base de ideas y de imágenes comunes a los dos escritores y tomando como eje el ensayo de Santiago, “*O entre-lugar do discurso latino-americano*”, ya convertido en clásico en la literatura brasileña, y el de Piglia, “*Memoria y tradición*”, leído en un congreso en Brasil, la singularidad de cada escritor parece jugarse en los énfasis que marcan los usos de la tradición extranjera; en la preposición que se coloca luego del verbo escribir. Piglia

6 En un ensayo más reciente “O cosmopolitismo do pobre” la crítica de Santiago al “melting-pot” es explícita: “A pesar de pregar a convivência pacífica entre os vários grupos étnicos e sociais que entram em combustão em cada melting pot (cadinho) nacional, teoria e prática são de responsabilidade de homens brancos de origem européia [...]. A ação multicultural é obra de homens brancos para que todos, indistintamente, sejam disciplinarmente europeizados como eles” (2004: s/n 21). Sin embargo, esto no supone un rechazo al multiculturalismo, sino una ubicación singular. Volveré sobre esto en el punto siguiente.

plantea lo que formulamos como un *escribir con/sin*, en tanto es central una dinámica entre el olvido y el recuerdo, mientras que para Santiago la relación con los textos extranjeros se juega en lo que pensamos como un *escribir con/ contra* (“*Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra*” (2000, 19)). Como dijimos, ambos parten de la idea básica de un lugar diferencial del escritor latinoamericano en cuanto a las culturas que en general han sido pensadas como centrales y las posibilidades que esto les abre. Pero, si bien Piglia también piensa la traducción, tal como lo afirma Waisman, como “resistencia periférica” (Freira, 2005, s/p), Santiago articula esa resistencia como lugar nodal en su texto ensayístico, pensando en términos más concretamente políticos-sociales. Sin duda, esta articulación tiene una gran deuda con el momento en que se escribe el ensayo, pero creemos que, en función de la ensayística posterior del autor, no puede reducirse a esa motivación.

A esto se suma que, si la dinámica elaborada por Piglia frente a lo extranjero puede aplicarse también a la tradición nacional (la última ficción de *Nombre falso* sería un caso testigo), Santiago piensa en una dinámica diferente para la reutilización de lo propio. El uso de lo propio se condensa, reformulando sin duda el concepto de Fredric Jameson, en la figura del pastiche. El pastiche funciona en contraposición a otras de las formas en que Haroldo de Campos pensaba la relación siempre desviada con la tradición, la parodia. El mismo Santiago marca la diferencia, diferencia sobre la que la crítica volverá para pensar su novela *Em liberdade*:

*A estética da paródia, a que Octavio Paz se refere durante todo o seu livro, é a estética da ruptura. Nesta você enxerga o passado de uma maneira irônica, sarcástica, como se não quisesse endossá-lo, como se tudo aquilo fosse razão para seu desprezo. A meu ver é por aí que eu estaria construindo a diferença entre paródia e pastiche. A paródia é mais e mais*

*ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia* (1989, 117)<sup>7</sup>.

Para pensar la relación con la tradición extranjera, Santiago -como lo ha señalado en general la crítica- se focaliza en la situación neocolonialista y en la necesidad de revertirla. Esa necesidad de reversión le exige directamente ciertas posiciones al escritor. Hay una violencia decisiva que se ejerce desde las naciones colonizadoras sobre las colonizadas que, lejos de haber quedado resumida al episodio de la conquista del continente se actualiza constantemente en una “*nova máscara que aterroriza os países del Terceiro Mundo em pleno século XX*” que se concreta en “*o estabelecimento gradual num outro país de valores rejeitados pela metrópole [...] a exportação de objetos fora de moda na sociedade neocolonialista*” (2000: 15). En este sentido el crítico tiene una función que es planteada términos éticos: valorar la diferencia desplazando la influencia (una conclusión similar podría inferirse de los textos de Piglia, pero el escritor argentino no la explicita en esos términos). Para conjurar los espectros de la tradición, entonces, se necesita una forma que permita eludir la posición que Derrida [1993] le otorga al *scholar* clásico, la del que cree que basta con mirar.

Para pensar este *escribir con y contra*, Santiago utiliza en su ensayo la diferencia barthesiana entre texto legible y texto escribible (marcándola como algo que los escritores americanos realizan ya desde hace tiempo), para afirmar que la tarea del escritor es volver los textos a los cuales apela escribibles, introducirse dentro del modelo y escribir contra él mostrando sus carencias, sus límites y desarrollándolos:

7 Miranda realiza un extenso análisis sobre este problema en la novela *Em liberdade* en su libro ya clásico *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Cf. también Junqueira Mattos (2007).

*O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa y traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lagunas, desarticula-o e o rearticula de acordo como suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (2000, 20).*

Y este movimiento supone siempre en las imágenes que articula el escritor brasileño un grado de agresión fundamental que refuerza el escribir contra: el movimiento del escritor debe ser un *“movimento de agressão contra o modelo original”* (2000, 21). Esa agresión está contenida en la imagen del antropófago, que es central en Santiago, tal como lo fue en Haroldo de Campos y en el modernismo: si para apropiarse del otro hay que devorarlo, esa apropiación supone siempre un gesto inicial de agresión. En este sentido, mostrando la vuelta del movimiento, otro matiz de la tensión violenta que adquiere siempre la relación con lo central puede leerse en su ensayo *“Os abutres”*. Para responder a las críticas que se le podrían realizar al movimiento tropicalista, Santiago apela a que el movimiento pretende no tanto realizar una integración de lo brasileño institucionalizado a lo universal, sino insertar *“aqueles valores que foram marginalizados durante o processo de construção da cultura brasileira”* (2000, 139-140). Insertar en lo europeo lo marginal, a la vez que eso marginal deglute lo europeo, procedimiento que vuelve a pensarse a través de la imagen de lo comestible: *“Seus livros são permeados de palavras e de frases estrangeiras, sendo que temos como resultando uma macarronada lingüística, digna do cosmopolitismo nova-iorquino o paulista”* (2000, 136). Desde aquí podemos extender la potencia de esta imagen para pensar la construcción de lo nacional, relacionada con el buitre que se alimenta de basura, hasta un ensayo más reciente *“O cosmopolitismo do pobre”*. Allí funciona como modo de articular aquello que queda fuera de la

mirada hegemónica: “*Os cascos e as sobras do material da construção que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados no lixo da subversão*” (2004, 56). Así parece comprobarse a nivel de las imágenes lo que Wander Melo Miranda sostiene a propósito de la noción de “entre-lugar”:

*Inspirado por a “teoria da dependência”, os dois textos dos anos de 1970 ainda guardam possibilidades teóricas y críticas bastantes sugestivas. Embora as relações de dominação tenham-se tornado mais complexas no mundo globalizado e a “batalha paródica e do escárnio” tenham mudado de armas, a noção do entre-lugar oferece um posto de observação privilegiado, na medida em que abre um espaço cultural e literário para as políticas de identidade que emergem ou se afirmam atualmente (Cunha, 2008,100).*

En este punto se vuelve fundamental otro texto de Santiago sobre la colonización, en la medida en que introduce y reflexiona sobre la idea de “propiedad privada”. La anulación de la idea de propiedad privada es, como vimos, medular para Piglia en la conferencia leída en Brasil: la propiedad privada no es un concepto que deba regir los usos de la tradición, como no puede regir los usos del lenguaje. El cuestionamiento de la misma es central también en la novela de Santiago, *Em liberdade*, y en este ensayo. Pero lo es desde las imágenes que produce la reflexión sobre la conquista. Al pensar la lógica de la aventura, que sirvió de incentivo y enmascaramiento para el abordaje del nuevo mundo, Santiago destaca que uno de los elementos fundamentales de la misma es “*que nada, absolutamente nada, tem dono*” (1986, 195). Esa posibilidad les permitirá instalar a los europeos la propiedad privada, luego de un primer gran robo que no se piensa como tal, justificado por la ética de la aventura. Podría pensarse desde este matiz la tarea del escritor latinoamericano: apropiarse, dar vuelta, esa ética de la aventura para escribir contra, para desestimar la idea de propiedad privada impuesta.

El *escribir con/sin* de Ricardo Piglia implica una apelación directa a la tensión que Borges establece entre memoria y olvido: “Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito. (En esto nunca seremos lo suficientemente borgeanos)” (1991, 60). Recordar olvidando para elaborar la propia poética, la memoria con la estructura de una cita, el ideal borgeano, de manejar una memoria ajena, impersonal; todas estas imágenes son apropiadas en la propia poética para pensar la relación con la tradición nacional, aunque generando un movimiento que puede ser extendido hacia lo extranjero. Y es aquí donde se articula la imagen del detective, del crítico y del escritor como detective. Una imagen que le permite a Piglia pensar la historia de la literatura nacional en clave de policial, uno de los géneros sobre el cual, siempre a partir del desvío y la traducción en tanto adaptación, se construye su propia poética<sup>8</sup>. Hay algo que se ha perdido, olvidado, entonces es necesario buscarlo, encontrarlo, para volver a olvidarlo:

Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva, al mismo tiempo como puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot. En secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la ex-tradición, lo que ha pasado y ha dejado su huella (1991, 66).

Si el ensayo, como afirma Giordano, presupone siempre una búsqueda en la que se encuentra “algo que buscaba (que *se* buscaba) sin saber” (2005, 232), Piglia no solo enuncia la idea del olvido, la necesidad de encontrar un algo que

8 Esta imagen, o la más general del escritor como encargado de investigar archivos en busca de textos o pruebas, no es central en la ensayística de Santiago pero sí en su ficción *Em liberdade*, tal como lo marca Pereira (1998) al leer la novela junto con “Homenaje a Roberto Arlt”.

se ha perdido pero encontrándolo en esa misma pérdida, no solo reflexiona sobre ella, no solo se vuelve central en sus ficciones sino que también la utiliza como procedimiento en la articulación retórica de sus ensayos; es el movimiento que le permite encontrarse con la idea: “En el *Diario argentino* de Gombrowicz descubro una nota sobre Macedonio que después ya no puede volver a encontrar (como si nunca hubiera estado)” (2005, 24).

El otro escritor que tiene suma importancia en la poética de Piglia para pensar la relación con la tradición, tanto como Oswald de Andrade para Santiago, es Roberto Arlt. Arlt es el escritor marginal que plantea el problema de una apropiación que evite la canonización. Piglia para apropiarse de la figura del escritor lo hace funcionar verdaderamente como un espectro, en el sentido que Derrida (1993) le otorga al término, lo que entraña intentar apropiarse de su poder de ruptura, de “esa performatividad originaria que no se pliega a convenciones preexistentes” (Derrida, 1993, s/p). Para pensar el carácter espectral materializado en una imagen es capital el ensayo de *Formas Breves*, “El cadáver sobre la ciudad”, en el que Piglia narra su encuentro con unas fotos del entierro de Arlt. Debido a que el cajón es demasiado grande para salir de la habitación por la puerta deben sacarlo por la ventana. El narrador se focaliza en la imagen del ataúd que queda colgando sobre Buenos Aires; las cuerdas parecen ser el *punctum* en el sentido barthesiano (Barthes, 2008), hieren la vista del narrador. Justamente en ellas se cifra el problema, lo que queda entrelíneas: cómo sostener el peso excesivo de ese cadáver, cuál es el dispositivo ensayístico y ficcional que se debe desarrollar para sostenerlo en esa posición, central y a la vez inestable. ¿Cómo lograr que el cadáver siga saliendo por la ventana? La respuesta para Piglia es ese escribir con/sin que vehiculiza a partir de las imágenes de olvido y memoria pero también esa escritura entre la ficción y el ensayo, borramiento de límites que se exaspera cuando se avoca a

este autor. Hacia el final se vuelve sobre las cuerdas y lo fundamental es que el cadáver, el espectro, permanece pendurando sobre Buenos Aires, expandiendo su mirada hacia todos los rincones de la ciudad, hacia todos los recovecos de la producción del que intenta ser escritor:

Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores. Su cadáver sigue sobre la ciudad. Las poleas y las cuerdas que lo sostienen forman parte de las máquinas y de las extrañas invenciones que mueven su ficción hacia el porvenir (2005, 39).

El “efecto visera” planteado por Derrida: “este *algún otro* espectral *nos mira*, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad [...] y a una disimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indomitable” (1993, s/p).

Sin duda apelar a un escritor para el cual la literatura busca dar un “cross en la mandíbula”, y cuya propia lengua literaria resistió por mucho tiempo la incorporación a la academia, apunta a articular una figura de la resistencia. Hay entonces otro aspecto que en ese ensayo Piglia rescata de Arlt: el hecho de que sus ficciones captaron “el núcleo paranoico del mundo moderno”. En el ensayo de 1991, esa paranoia se conecta directamente con la relación con lo central. Vuelve a aparecer el mismo problema que en Santiago pero esta vez la paranoia se centra en el escritor latinoamericano, no en los acercamientos desde la crítica literaria que busca desesperada las fuentes. Es Arlt el que formula la paranoia del escritor latinoamericano: la posibilidad de que sus ficciones ocupen solo el lugar de una colonia. Centrarse en esa paranoia es para Piglia condición de fracaso, sin embargo, tampoco se puede ignorarla: es necesario escribir, en *la grieta* arltiana, en la posibilidad de ese fracaso, y en esta formulación, en esta imagen, Piglia se acerca a la imagen central del entre-lugar elaborada por

Silviano Santiago<sup>9</sup>. La relación con lo extranjero, entonces, conlleva siempre en el fondo entrar y salir de la paranoia de la marginalidad.

Por un lado, Santiago se apropia de la imagen tradicional de la antropofagia y la vuelve productiva, y encuentra en ella la agresividad necesaria para intervenir en un contexto particular que exigía esa intervención, para pensar la literatura y la cultura en un mundo donde las fronteras nacionales se vuelven cada vez más lábiles. Predominan figuras ligadas entonces a lo deglutible y verbos que marcan la agresividad del movimiento, que se irán desplazando hacia otras imágenes, a medida que su ensayística se desenvuelva y los contextos se modifiquen. Por otro, Piglia, articula una relación que se pretende más azarosa con el archivo que construye a través de la insustancialidad del olvido, de la búsqueda de huellas siempre perdidas que habría que someter a la falsificación, la combinación, el plagio.

9 Sin embargo, Santiago, en un ensayo más reciente "*Uma literatura anfíbia*", va a apelar a una serie de imágenes que, al mismo tiempo que reformulan el concepto de "entre-lugar", dan vuelta los lugares que se ocupan en la grieta que reinstala Piglia a través de la imagen de Arlt (aunque sin desarmar la diferencia entre ambos márgenes): el carácter anfibio de la literatura brasileña y su poder de fantasma para el lector extranjero. La doble orientación, porque Santiago no utiliza el término mezcla a lo largo del artículo sino el de contaminación, de la literatura brasileña hacia el Arte y la Política, es decir, su carácter anfibio, puede adquirir el verdadero poder de un fantasma, en el sentido derridiano del término (de hecho, el fragmento de Hamlet que Santiago introduce es el mismo que es central para Derrida y es interesante, en función de nuestra hipótesis, que elija la traducción de "*the time is out of joint*" que desplaza justamente el carácter temporal enfatizando el espacial, "*O mundo está fora dos eixos*", lo que abre sin duda una grieta justamente a través de la traducción: ¿deglusión antropofágica de Derrida?). Un poder de dislocar las divisiones estáticas que caracterizan los gustos del lector del primer mundo y a las cuales se aferra. Nuevamente, un movimiento agresivo: no sólo hay que apelar a los modelos de la tradición europea como fantasmas sino que la literatura brasileña se puede convertir ella misma en un fantasma.

## DOS LECTURAS DIFERENTES DE PIERRE MENARD: ENTRE EL ÉNFASIS EN TEMPORALIDAD Y LA TAREA DEL ESCRITOR Y SU “ENTRE-LUGAR”

A partir de estas diferencias de énfasis que consideramos fundamentales se comienzan a cruzar otras singularidades. Más ligado a Borges, Piglia, como señalamos, en ese *escribir con/sin* hace centro en la memoria y en la necesidad de olvido. En este sentido, una imagen de la temporalidad dislocada es esencial para la construcción de la idea de apropiación de la tradición en la poética del escritor argentino. Una temporalidad similar a la que exige para Derrida el diálogo con los espectros del pasado:

[...] [E]s algo que solo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente disyunto, sin conjunción asegurada. [...] [E]l tiempo está *desarticulado* descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado acosado y trastornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y loco. (1994, s/p)

Solo a partir de un tiempo dislocado, podemos pensar esta idea paradójica que nos propone Piglia en la definición de su modo de apropiación de la tradición, que es también la definición de un modo de escritura. En este sentido, el modo en que Piglia elige para conjurar a Borges, para conjurar su mirada asediante, trae aparejado también una dislocación temporal: ubicar a Borges como el último escritor del siglo XIX argentino.

Si bien este tipo de temporalidad es fundamental para pensar los modos de apropiación que estos escritores nos plantean, una imagen centrada en la dislocación del tiempo no es explícitamente central en el ensayo de Santiago. La diferencia se piensa desde un escribir desde dentro del texto, con un matiz marcadamente espacial. Es en este punto central pensar la espacialidad que

implica la imagen de la cárcel que Santiago utiliza: el escritor encerrado en una cárcel, con una libertad paradójica. Para Santiago, como lo ha señalado la crítica, el lugar del escritor latinoamericano es el entre-lugar, un entre-lugar aparentemente vacío, marcado por la clandestinidad, por lo que se piensa en términos central y paradójicamente espaciales, el lugar del ritual: “[...] [A]li, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (2000, 26).

En esta línea, las distancias geográficas, entre los países del primer y del tercer mundo vuelven una y otra vez en sus ensayos, imágenes espaciales que se superponen, esas distancias que el ensayista quiere abolir y afirmar; con las que lucha, contra las que lucha. Y si, como afirma Giordano (2005), el ensayo es la lectura del detalle, hay un detalle, un interés (tanto en su existencia literaria como material) que obsesiona una y otra vez a Santiago, que se vuelve desencadenante de sus lecturas: el viaje<sup>10</sup>. Pensar a aquellos que vienen y que van, que cubren materialmente las distancias, le permite a Santiago discutir las diferentes formas de apropiación, los avatares a los que se someten (el ensayista de los viajes no es en la tradición argentina Ricardo Piglia sino David Viñas).

Podemos retomar en este punto la lectura desde ángulos diferentes que ambos realizan del cuento de Borges “Pierre Menard...”: ambos coinciden en encontrar ahí un modelo, una imagen medular que permite pensar, desde la paradoja, el modo de enfrentarse al modelo europeo canonizado. Para Santiago, Pierre Menard es central como imagen del escritor latinoamericano “*vivendo entre assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afrente o primeiro e*

10 Si bien el análisis de este problema sobrepasa los límites del presente trabajo, si seguimos lo afirmado por Wander Melo Miranda (Leal Cunha 2008), *Viagem ao Mexico* de Santiago sería la extensión de esta obsesión, su exasperación que hace rozar el libro con lo monstruoso.

*muitas vezes o negue*” (2000, 23). Más allá de los ejemplos concretos de formas de asimilación que le brinda la obra, sí escrita de Menard, que le permiten articular el recorrido que realiza en “Eça, autor de *Madame Bovary*”, la obra invisible da lugar a una significación exterior: la de la situación cultural, social y política del escritor. Santiago extrae un “lección” para el escritor del texto de Borges: “[A] *aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente*”, por lo que “*recusa [...] a liberdade total na criação [...] [,] elemento que estabelece a identidade e a diferença na cultura neocolonialista ocidental*” (2000, 24). La libertad total es una idea europea con la cual se caracteriza el concepto de creación, pero para el americano supone un peligro en la medida en que podría implicar que éste quede simplemente ligado a su realidad inmediata, lo que traería como consecuencia no recusar las premisas que le impone el neocolonialismo, sino aceptarlas pasivamente. Santiago lee casi *contra* Borges, infiere una imagen del escritor latinoamericano en función de ciertos parámetros que están lejos de ser nodales en la poética del escritor argentino, se apropia de sus imágenes en otros términos, totalmente diferentes, y lo deglute a partir de las concepciones teóricas que marcan el azar de la búsqueda de su ensayo<sup>11</sup>.

En este punto ambas lecturas difieren radicalmente, en la medida en que Piglia pone en el centro un elemento que es fundamental en el texto de Borges, es decir, que no exige una elaboración de un “entre líneas”: la tensión mencionada entre memoria y olvido. La lectura confía en las posibilidades

11 Es en este sentido de deglución desde lo propio que creo que debe leerse la crítica que en un ensayo más reciente Santiago le realiza a Borges, justamente a propósito del canon. En “*Atração do mundo. Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira*”, la mirada hacia los restos que ha dejado la construcción homogénea de la nación como comunidad imaginada, puede permitir nuevos posicionamientos y, desde ellos, criticar la relación que Borges instaura con lo universal: “*Em “El escritor argentino y la tradición”, de 1951, Jorge Luis Borges legitima o cânone machadiano*” (2004: 15 s/n), canon criticado por, entre otras cosas, descartar de plano todos los elementos del nativismo.

inesperadas de la amnesia. Toma una imagen central de Borges, aunque, a diferencia de Santiago, casi sin olvidarla. La diferencia se juega tal vez en la relación con la idea de simulacro, ésta también tomada de Borges pero de otro ensayo (“El escritor argentino y la tradición”): “En esa operación se pierde el original: esta siempre ahí pero se lo ha olvidado (se hace de cuenta que se lo ha olvidado)” (1994, 62). Se hace como si, y ese como si puede cifrar el carácter de resistencia: en este sentido, no es casual que el ejemplo que el Pierre Menard permite elucidar en Piglia sea el de la gauchesca (donde literatura y política están fuertemente imbricadas).

## ESPECÍFICAMENTE SOBRE LA TRADUCCIÓN

Si tanto para Santiago como para Piglia “La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera” (Piglia, 1991, 64), si esos textos que deben ser incorporados, deglutidos o bien recordados y olvidados, están muchas veces en idiomas extranjeros, se articula en ambos escritores con central importancia una idea de traducción; esta vez en un sentido más concreto. Y ambos escritores están obviamente lejos de defender una traducción literal.

Si bien ésta no será una imagen insistente en el devenir posterior de sus ensayos, en el de 1971 es fundamental para Silviano Santiago pensar en la relación con las culturas extranjeras una idea de traducción. Santiago plantea la idea de una traducción global, que podría pensarse continuando y a la vez modificando la idea de Haroldo de Campos (aunque el ensayista evite nombrarlo). Si de Campos defendía la traducción de las obras literarias como creación, como la transposición de un mundo que desmonta y vuelve a montar la máquina de la creación, Santiago afirma la necesidad de una traducción global que apele a procedimientos similares a los que la creación literaria en

sí utiliza para la deglución: pastiche, parodia y digresión. La imagen a la que apela Santiago es nuevamente una imagen que hace centro en la materialidad, en el movimiento la mano durante la traducción: “*O signo estrangeiro se reflète no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas*” (2000, 21). Los significantes pueden, en ciertas ocasiones, ser los mismos, pero debajo de ellos se jugará la lucha de los significados, el *escribir con/contra*, lucha que concentra la articulación política y social de la práctica.

En Piglia la imagen de la traducción es central para pensar el *escribir con/sin* la tradición. El énfasis no está puesto en su caso en la diferencia entre una traducción global y una literal sino en las posibilidades que abre la imagen de la traducción falsa, esa que condensa un olvido, una traición y un desvío. Es ese tipo de traducción la que Piglia coloca en el origen de la literatura nacional: la literatura argentina comienza con una cita mal traducida, la del comienzo del *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, en la que se condensa un modo de olvidar el original: “Se ve ahí concentrado el procedimiento de uso, olvido, adaptación, traducción, plagio, apropiación, invención de una tradición que define una de las líneas centrales de nuestra cultura” (1991, 62).

Pero en un sentido más concreto, las traducciones son centrales no solo para la construcción de un imaginario sino para pensar la constitución de la lengua nacional. Piglia afirma que “Las traducciones tienen una importancia decisiva en la historia de los estilos” (2005, 78). Y esto, tal como lo desarrolla en “La novela polaca”, funciona en dos sentidos. Por una parte, la práctica de los traductores es la que se encarga de cristalizar aquellos estilos que se presentan como dominantes en una época. Por otra, encierran un gran poder de creación: no solo por una tarea de difusión sino también por aquellos que se animan a

enfrentar la escritura desde una “tercera lengua” que la traducción habilitaría. Las traducciones están ahí afectando la lengua nacional, constituyéndola como tal en esa diferencia. En “Homenaje a Roberto Arlt”, Piglia sostiene:

¿Sabe de quién fue testigo Arlt?: de Edgard Sue, de Rocanbole, de esos tipos. Leía como loco: todo en las traducciones de Tor [...]. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores de este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta de que tenía que escribir sobre eso metido hasta la garganta [...] Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. *¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal* (1994 [1975], 119) (Las cursivas son nuestras).

“La novela polaca” suma la figura del expatriado a través de Gombrowicz. El movimiento es entonces complejo: no solo Argentina mirando a Europa e intentando hacerse visible a la mirada del viejo continente, sino escritores europeos perdidos en el territorio argentino. *Escribir con/sin* la patria, perderla, poblarla de expatriados. Todas estas líneas se condensan en una formulación que une a tres escritores centrales en la producción de Piglia, justamente en torno a una traducción; la imagen que a Piglia le permite condensar todos estos problemas: “En la versión argentina de *Ferdydurke* (la traducción que de su propia novela realiza Gombrowicz), el español está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández” (2005, 78). Son esas lenguas futuras, que surgen en el caso de Gombrowicz y Arlt de una relación desviada y problemática con la traducción, las que el escritor y ensayista intenta *escuchar*.

## OBJETOS Y SONIDOS

Hay una diferencia entonces que se viene esbozando: una tensión entre materialidad y oralidad. Si para Haroldo de Campos, la traducción no implica solo la transposición de un significado sino “*sua fisicalidade, sua materialidade mesma*” (1959, 35), las imágenes con que Santiago va a pensar la relación con las tradiciones extranjeras en el nivel de las palabras vuelve a enfatizar cierta materialidad. En su ensayo de 1971 figura un cuerpo embebido en la traducción (el carácter espacial de la imagen de la cárcel), en una relación sensual con el significante que fascina (como fascinaron los espejos de colores a los indios): “*As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro*” (2000, 23). Cuando es necesario intervenir se apela al peso, a la presencia que generan las imágenes casi tangibles: las palabras como objetos, con un peso propio, con una materialidad que se condensa en la hoja. Estas imágenes corporales, el énfasis en las materialidades para pensar la tradición de este ensayo que se ubica en el origen podrían ser directamente relacionadas, por lo tanto, con lo que para Florencia Garramuño (Cunha, 2008) (y también para Raúl Antelo y Wander Melo Miranda en el mismo volumen pero desde perspectivas diferentes) marca cierta producción ficcional de Santiago: una importancia y centralidad renovada otorgada al cuerpo y a sus humores, en directa relación con otras prácticas no literarias propias de los setenta.

En contraste, si la relación con la tradición en general, no ya solo con la extranjera, adquiere en Piglia un carácter más insustancial, ésta se presenta como una música a ser escuchada: “una música inolvidable que ha quedado

marcada en la lengua” (1991, 60). Algo que se escucha, que queda resonando<sup>12</sup>. Esto se relaciona con el lugar que en la poética de Piglia adquiere Macedonio Fernández. Macedonio es un espectro que antes de mirar, habla, es una voz que recorre toda la producción de Piglia como voz originante. En esta línea, Piglia afirma en su ensayo “Retrato del artista”, que es justamente en los músicos en donde mejor se encarna la doble relación del arte con el presente y la tradición, debido justamente a su carácter no referencial. Macedonio levantándose de noche a tocar el piano. Una imagen que cifra la relación con la tradición (y condensa la del “detective”, la búsqueda imposible en un archivo inacabable): “[U]n pianista insomne busca, en la noche, los restos de una música que se ha perdido. Son siempre pasos en la nieve: marcas silenciosas en una superficie blanca” (2005, 45). Piglia, en consecuencia, se convierte en ese oyente de las voces de la tradición, voces que están siempre a punto de perderse o que es necesario buscar, rastrear, encontrar, solo para volver a perderlas. En este sentido, las lenguas que extrañan el español, las lenguas con que Piglia arma su canon, mencionadas en el apartado anterior, son lenguas que se leen pero, principalmente las de Arlt y Gombrowicz, que también se escuchan: acentos, inflexiones, sonidos rispidos. Son lenguas que *suenan*.

12 Esto de ninguna manera significa negar una relación de Silvano Santiago con la oralidad, o con la oralidad popular, sino simplemente diferenciar el carácter de las imágenes mediante las cuales ambos escritores eligen relacionarse con la tradición. Negarlo sería olvidar todos los ensayos que Santiago escribió sobre los tropicalistas y figuras como Caetano Veloso y el particular lugar que adquiere la lengua materna en el contexto actual.

## EL ENSAYO COMO MODO DE CONJURA

En *Espectros de Marx*, Derrida intenta pensar un modo de relación con Marx que evite la neutralización de su “llamada”, de la “performatividad originaria que no se pliega a convenciones preexistentes”. En este contexto afirma:

La traducibilidad garantizada, la homogeneidad dada, la coherencia sistemática *absolutas* es lo que hace seguramente (ciertamente, a priori y no probablemente) que la inyunción, la herencia y el porvenir, en una palabra, lo otro, sean imposibles. *Es preciso* la desconexión, la interrupción, lo heterogéneo, al menos si hay algún *es preciso, si es preciso* dar una oportunidad a algún *es preciso, aunque sea más allá del deber* (1993, s/p)

Una pregunta central en la literatura argentina luego de la canonización de Borges ha sido cómo escribir después de él, pregunta que sin duda, tal vez con menor centralidad, puede extenderse a la literatura brasileña, en la medida en que como se lee en Haroldo de Campos, Borges es el escritor que ha conquistado Europa. La respuesta para Piglia y Santiago, tal como hemos intentado analizar, implica un juego con el carácter espectral de la tradición, con ese genio “que *se las ingenia* en habitar sin propiamente habitar, o sea en *asediar*, como un inaprensible espectro, tanto la memoria como la traducción” (Derrida, 1993, s/p). Escuchar al fantasma y traducirlo (olvidarlo, deglutirlo), en una propia terminología, escribiendo *con, sin o en contra de* es para ambos una de las posiciones más productivas para el intelectual latinoamericano, en un contexto en donde la posición marginal está lejos de ser arcaica, precisando ser rearticulada en nuevas proposiciones de escritura.

“¿Cómo hacer callar a los epígonos? (Para escapar a veces es preciso cambiar de lengua)” Si bien hay puntos comunes de partida, las imágenes se superponen y difieren, en función también de la propia escritura ficcional:

deglusión, agresión, olvido-memoria, cárcel, entre-lugar, grieta, escucha, disrupción temporal, palabras como objetos, huellas de una música. Modos diferentes de asediar la misma pregunta en los ensayos, que lejos de suponer solo un explicitación de la propia poética se convierte en movimientos de búsqueda que, en la mejores ocasiones, intentan “restituirle a los conceptos teóricos el vínculo con ‘el elemento irritante y peligroso de las cosas’ borrado por el impulso generalizador y reproductivo” (Giordano, 2007, 63).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avelar, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia”. In: *MLN* 2, 1995, 416-432.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Beatriz Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- De Campos, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem & outras metas. Ensaio de teoria y crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1959, 31-49, 231-255.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducción José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Derrida en castellano, 1993. [www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm)
- Mal de archivo. *Una impresión freudiana*. Traducción Paco Vidarte, Derrida en castellano, 1994. [www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm)
- Freira, Silvina. “La traducción es un acto de resistencia periférica. Entrevista a Sergio Waisman”. In: *Página 12*. Buenos Aires: 7/06/2005.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

- Junqueira Mattos, Patricia. “O intelectual pós-moderno e a escrita do pastiche”. In: Encontro Regional ABRALIC, USP, São Paulo: 23-25/7/2007. [www.abralic.org.br/enc2007/anais/12/568.pdf](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/12/568.pdf).
- Cunha, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- Miranda, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- Moriconi, Ítalo. “Formas da história, Formas da ficção”. In: *34 Letras* 4, 1986, 76-84.
- Pastormerlo, Sergio. “Borges y la traducción”. In: *Borges Studies Online. On line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, 2001. [www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php](http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php)
- Pereira, Maria Antonieta. “Silviano Santiago, Ricardo Piglia e as narrativas do cone sul”. In: *Centro de Estudos Portugueses*, Universidade Federal de Minas Gerais, 1998. [www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(1998\)09-Silviano.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(1998)09-Silviano.pdf)
- Piglia, Ricardo. “Memoria y tradición”. In: *Anais 2º Congreso Abralic. Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, 60-66.
- \_\_\_\_\_. *Nombre falso. Relatos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994 [1975].
- \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2005 [1999].
- Santiago, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- Willson, Patricia. “La fundación vanguardista de la traducción”. In: *Borges Studies Online, On line*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation, 2001. [www.borges.pitt.edu/bsol/pw.php](http://www.borges.pitt.edu/bsol/pw.php)