

NUEVAS LECTURAS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: LA ORALIDAD EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

New readings of *civilización y barbarie*: orality in Ricardo Piglia's work

SARAH FOGAGNOLI
UNIVERSIDAD DE ROMA "LA SAPIENZA"
choindavid@hotmail.com

Resumen: Desde Sarmiento, la dicotomía *civilización y barbarie* ha sido casi siempre utilizada para encasillar el abigarrado entramado de relaciones sociales y culturales del continente hasta invadir el territorio de la literatura misma. Nuestro análisis de la obra crítica y narrativa de Ricardo Piglia, parte de este presupuesto e intenta rastrear las huellas de la voluntad de superación de esta dicotomía, considerando especialmente el aspecto que el propio autor toma como punto de partida para desarrollar su discurso sobre *civilización y barbarie*: la oralidad en sus múltiples facetas. Según Ricardo Piglia, el uso que diferentes autores, y él mismo, hacen de la oralidad, permite constatar que es imposible reducir a una clasificación binaria, una realidad y una literatura constituidas por múltiples e inseparables intersecciones. Nuestro objetivo será desentrañar, en la obra del autor argentino, los discursos ensayísticos y ficcionales en los cuales se hacen patentes la tentativa y la voluntad de una revisión de aquel tradicional enfrentamiento.

Palabras clave: Ricardo Piglia, *civilización y barbarie*, oralidad y escritura, lenguaje.

Abstract: Since Sarmiento, the dichotomy *civilización y barbarie* has almost been used to classify the motley tissue of cultural and social relations of Latin-America, until spreading through the territory of literature itself. Starting from this assumption, our study of Ricardo Piglia's critical and fictional works aims to find out the will to overcome the above-mentioned opposition, by considering above all the theme that the author highlights to speak about *civilización y barbarie*: orality, in its various facets. In fact, according to Piglia, the way some latin-american authors insert oral speech or speak about orality shows how difficult it is to bring back to a binary system a main-sided reality and a cross-cultural literature. Our analysis wants to bring out in Ricardo Piglia's work the critical and fictional issues which point out the attempt and the will of reviewing the traditional dichotomy.

Keywords: Ricardo Piglia, *civilización y barbarie*, orality and writing, language.

Aunque no creo que sea necesario volver una vez más sobre el tema de *civilización y barbarie* –sobre el que ya se ha escrito mucho, además, de ser un asunto conocido por todo hispanoamericanista–, antes de entrar en lo vivo de este trabajo, me parece útil focalizar la atención hacia algunos aspectos especialmente relevantes dentro de esta dualidad, ya que de ellos surgieron las reflexiones que aquí nos ocupan. Baste con recordar como –a partir de la publicación del libro de Sarmiento *Vida de Facundo Quiroga*– esta dicotomía ha representado el punto de arranque para el debate –aún vivo– acerca de la identidad, bien en la Argentina, bien en toda Hispanoamérica, designando cada vez enfrentamientos distintos. Acuñada poco después de la Independencia, en pleno conflicto entre *unitarios y federales*, la expresión *civilización y barbarie* describe en primer lugar una contraposición política, pero al mismo tiempo, una confrontación social –entre ciudad y campo– e incluso una cultural, por lo que concierne a la elección de modelos a seguir en la recién nacida nación argentina; es decir, por un lado, Europa, por el otro, el contexto autóctono. Se trata, pues, de una contraposición compleja, que invade numerosos territorios, entre otros el de la lengua y el de la literatura, pero también el de la lengua en la literatura.

Ricardo Piglia, al abordar el asunto de *civilización y barbarie* empieza, precisamente, con una reflexión lingüística sobre la obra del propio Sarmiento:

En *Facundo* la palabra de la civilización y la palabra de la barbarie se representan de modo distinto. Al sistema de citas, traducciones, referencias culturales que sostienen el discurso de la civilización, se le oponen las fuentes orales, los testimonios, las experiencias vividas que sostienen el discurso de la barbarie [...], la contradicción entre lo escrito y lo oral. (Piglia, 2001b : 92).

La literatura, según nuestro autor, se sitúa respecto a dos manifestaciones discursivas distintas, que no solo producen diferentes usos concretos de la lengua, sino que definen dos sistemas expresivos y culturales contrapuestos, propios de territorios en apariencia lejanos e incomunicados. Estos territorios son: escritura y oralidad¹ una

¹ Muchas son las diferencias entre las culturas orales y las sociedades acostumbradas a la escritura: desde la transmisión de todo tipo de información, pasando por la forma del pensamiento, hasta el uso de la memoria. Para un tratamiento detallado de las cuestiones inherentes a la escritura y la oralidad en tanto que sistemas culturales, véase W.J.Ong (1982), *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, London and New York, Methuen.

dicotomía más que, junto a la de *civilización y barbarie*, por largo tiempo, ha entretejido relaciones biunívocas: a la “civilización” pertenecen la escritura, la lengua literaria pura y el bello estilo; a la “barbarie” –más bien, a lo que la civilización llama barbarie– pertenece en cambio, la palabra oral, balbuceante, etimológicamente bárbara, rechazada por la escritura y la literatura; aunque, si expresada, destinada a las clases subalternas y marginales. De hecho, por largo tiempo la expresión oral en la literatura tuvo sobre todo función ideológica, ya que esta representación lingüística despectiva, se convertía en una desdeñosa representación social, trazando el límite que separaba de modo tajante a los “bárbaros” de los “civilizados”².

El tema de la representación del habla en la literatura me lleva a hacer una pequeña desviación acerca del tema de la oralidad en la escritura, necesaria aquí ya que el mismo concepto de oralidad dentro de este binomio es un asunto que propone numerosos interrogantes. ¿Qué es lo que queda de la oralidad –entendida como conjunto de rasgos extralingüísticos como el sonido, el gesto, la entonación– cuando entra a formar parte de una página escrita? Y por el contrario, cuando la página busca imitar de una forma realista el discurso oral (diálogos, monólogos), ¿es posible aún hablar de escritura? o ¿es mejor llamarla transcripción? ¿Podemos definir como propio de la oralidad el uso de un léxico informal o la inserción de jergas dentro de la escritura? O se trata tal vez no de rasgos orales, sino de un registro coloquial que ya no es ajeno a la escritura? ¿Qué quiere decir, entonces, oralidad en la escritura? Estas son solo algunas de las reflexiones que se pueden plantear acerca de un tema propio no sólo de la lingüística y la antropología, sino también importante para la crítica literaria. El asunto, de hecho, merecería ser profundizado. Sin embargo, dejémoslo aparte para volver a la obra de Ricardo Piglia, donde aparecen esas manifestaciones discursivas que aquí, aproximadamente y por convención, incluyo bajo la compleja categoría de oralidad.

² Piénsese, por ejemplo, en las diferencias lingüísticas que emergen en *El Matadero* de Esteban Echeverría entre el habla de la multitud de gauchos, negros, carniceros y la lengua usada por el unitario. Esta resulta patética y artificial –mientras la lengua del pueblo es de un deslumbrante realismo–, pero al mismo tiempo subraya la función ideológica de la elección estilística del autor. Véase N. Jitrik (1971), “Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría”, in *El fuego de la especie. Ensayo sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XX.

La contraposición de escritura y oralidad que Piglia toma en consideración en su labor crítica, al momento de analizar los recorridos de la literatura argentina a partir de sus orígenes modernos, se convierte, en mi opinión, en un elemento fundamental también en su narrativa. La presencia de los dos términos en oposición atraviesa la obra del escritor argentino, sobre todo a partir de su primera novela *Respiración artificial*, donde la dicotomía emerge desde la misma construcción narrativa. De hecho, la novela consta de dos bloques narrativos separados: la primera parte se desarrolla a través de una serie de cartas; la segunda consiste en una conversación que dura más de 100 páginas: de inmediato salta a la vista que las cartas pertenecen a la categoría de la escritura, mientras la conversación forma parte de la oralidad. La correspondencia que constituye la primera parte está compuesta en gran parte por las cartas que se intercambian el protagonista, Emilio Renzi, y su tío, Marcelo Maggi. Entre estas cartas hallamos interpoladas otras –algunas anónimas, otras procedentes de una época distinta de la de la historia principal– y su conjunto da origen a un complejo enredo narrativo, en el que la historia se desliza del tiempo presente al pasado y viceversa. De todas formas, no nos preocupa desenmarañar lo abigarrado de la historia sino, más bien, analizar las peculiaridades de estas cartas.

Se trata de una escritura privada, íntima, en la que la lengua abandona el rigor que se le suele otorgar en tanto que palabra escrita, deslizándose, en cambio, hacia la coloquialidad de un diálogo en viva voz, ya que la carta es “un tipus de text que uneix l’oralitat i l’escriptura” (Bou, 1993: 138). Por ejemplo, Maggi en la primera carta a su sobrino escribe frases como “la turra de mi primera mujer” (Piglia, 2000: 16) o “me patiné toda la plata del Alto Perú” (Piglia, 2000: 17) en las que se rastrea, además del rasgo oral, incluso la utilización de un léxico que informa sobre la procedencia geográfica de quien escribe³. Además, en la desordenada secuencia de textos, la oralidad que en estos se insinúa sobrepasa la mera coloquialidad. De hecho, algunas de las cartas, escritas por hablantes no cultos, dan muestra de una lengua viciada por

³ *Turra* es palabra utilizada en Argentina y Uruguay con la acepción de “prostituta”; también *patinarse*, en el sentido de “despilfarrar, gastar”, es palabra propia solo del vocabulario de Argentina y Uruguay.

los hábitos lingüísticos de quien no maneja la lengua escrita y por lo tanto reproduce en su escritura, los giros sintácticos, el estilo, las frases idiomáticas y el léxico propios del habla oral:

Siempre me acuerdo del *finao* mi padre, tenía ese dicho: chau Espronceda, *como quien dice estoy sonado*, y otro dicho de cuando estábamos en Mendoza, en el 21: *en el cielo las estrellas en el campo las espinas y en el medio de mi pecho* Carlos Washington Lencinas. (Piglia, 2000: 85; el énfasis es mío).

Y lo que nos llama más la atención es que algunas de las cartas acogen incluso errores gramaticales: *a la final* por *al final*, *habería andado* por *habría ido*, *escuende* por *esconde*.

La oralidad entra, pues, en la escritura, desde el coloquialismo al error gramatical, encontrando acogida en la literatura de Piglia gracias también a la autonomía que las cartas conservan respecto a la ficción narrativa; es decir, nos parecen documentos verdaderos, escritos por individuos reales y los leemos, entonces, como si no fueran invención del autor. Cada personaje parece tomar la voz –mejor, la pluma– por sí mismo y este estratagema narrativo contribuye a que el lenguaje utilizado en cada carta nos parezca real sin que se note, además, prejuicio o actitud despectiva hacia los usos orales. Estos se vuelven transversales a las clases sociales: pertenecen a todos porque son propios tanto del profesor de historia, Maggi, como del habitante de las zonas rurales y ya no representan la faceta bárbara de la lengua.

En el horizonte polifónico que se nos ofrece gracias a un texto parecido a una novela epistolar, cada carta -bien o mal escrita-, tiene valor en sí misma, como uno de los fragmentos que hay que tener en consideración en su conjunto para que la novela funcione; es decir, todas las voces, son necesarias. Cada voz, distinta de las otras precisamente por el lenguaje que utiliza, es aún más necesaria si la consideramos, como afirma Bajtin, como un punto de vista sobre la realidad⁴. Y el conjunto de voces y registros utilizados -entendido como elección estilística e ideológica del autor-

⁴ “La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros [...]. En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística. [...]. Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad.[...]. Todos los géneros que se incorporan a la novela le aportan sus propios lenguajes, estratificando así su unidad lingüística y profundizando de manera nueva la diversidad de sus lenguajes”. (Bajtin, 1989: 138-9)

representa el punto de vista de Piglia sobre la literatura, una literatura que debe ofrecer una valorización expresiva a la oralidad, ya que ésta es una de las realidades de una lengua, de una cultura y de una sociedad.

Es lo que ocurre también en *Plata quemada*, porque allí, si los criminales hablan lunfardo y llaman “gayola” a la prisión, “sabiola” a la cabeza, “canas” a los policías, incluso al narrador se le escapan argentinismos: “uno era negro, mulato mejor, con cara *chata* y pelo *mota* y el otro era un policía gordo [...]. Había muchos *canas* que se dejaban estar [...] y sólo servían para pegarle *garrotazos* a los *chorritos* caídos.” (Piglia, 2006: 112) (el énfasis es mío).

Esta nueva valorización, entonces, pasa por figuras cultas -profesores, senadores y hasta narradores- que escuchamos hablar como hablarían realmente, pero también asignando a la oralidad el tratamiento de asuntos difíciles. De hecho, para volver a *Respiración artificial*, en el largo diálogo entre Renzi y Tardewski toma cuerpo una conversación que se puede definir como ensayística y que por lo tanto, parece el contrapunto del carácter privado e íntimo que acabamos de observar en las cartas. La primera y segunda parte se compenetran, entonces, de un modo que me gustaría definir quiástico, ya que las funciones que tradicionalmente se habían otorgado a la escritura y la oralidad, en *Respiración artificial*, se hallan hibridadas.

A lo largo de la conversación los personajes debaten acerca de la literatura argentina. Lo hacen a partir, precisamente, de la contraposición de escritura y oralidad en tanto que proyección de la dicotomía *civilización y barbarie*. Renzi recorre las etapas de este enfrentamiento -pasando por Sarmiento, Lugones, Borges, Arlt- y llega a afirmar que la literatura argentina se mueve esencialmente a lo largo de dos directrices, las mismas que aparecen en nuestra cita de apertura. Renzi resulta ser alter ego de Piglia, quien hace que su personaje se exprese casi con sus mismas palabras adoptando idéntica postura crítica. Y para que resulte claro cuán imbricadas están en Piglia teoría y práctica literaria, será interesante ilustrar las ideas de Renzi citando las palabras del propio autor. En *Crítica y ficción* Ricardo Piglia, afirma que la literatura argentina se mueve principalmente por dos caminos:

por un lado la inserción en la *gauchesca*, la gran tradición oral y épica del siglo XIX [...]. Y por otro lado, el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la

circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina [...] (Piglia, 2001a: 79).

Una vez más se aprecia la convivencia de los dos sistemas, la alternancia de las fuentes de las que bebe la literatura argentina: la biblioteca universal y el relato oral; dos elementos que si antes estaban ambos presentes, pero atañían a dos zonas distintas de la transmisión cultural, en Piglia se unen y confluyen en un único bagaje cultural, como se nota en *La ciudad ausente*.

También en este caso nos enfrentamos con una estructura muy elaborada, ya que la historia principal enmarca una serie de relatos intercalados y también en este caso la construcción narrativa es el elemento que me permite traer a colación la combinación de escritura y oralidad. Estos relatos entreverados, poseen una especificidad que voy a aclarar más abajo. Junior, protagonista de la línea narrativa principal, es llamado a investigar sobre la misteriosa función de una máquina capaz de inventar y elaborar cuentos, aquellos cuentos que constituyen la segunda línea narrativa y funcionan como indicios para Junior, al que llegan bajo forma de grabaciones. Estos relatos, además de tener carácter oral, precisamente por ser grabaciones que una voz cuenta y un oído recoge (he aquí la especificidad respecto a la narración principal), muestran otra característica que los vincula estrechamente al mundo de la oralidad; es decir el modo en el que se producen. De hecho, la máquina, a partir de algunos núcleos narrativos que se le han insertado en la memoria, los amplía y los reinventa. Lo hace a través de un proceso similar al de las sociedades de cultura oral, donde sus miembros al contar historias, recuerdan sólo las informaciones básicas, insertándolas en una narración a la vez nueva y antigua.

Hay un relato de *La ciudad ausente* que me parece un buen ejemplo, es la historia de una niña afásica a la que su padre enseña a hablar, precisamente contándole siempre el mismo relato:

Decidió empezar a contarle relatos breves. [...]. El padre se sentaba en un sillón y le narraba una historia [...]. Esperaba que las frases entraran en la memoria de su hija como bloques de sentido. Por eso eligió contarle siempre la misma historia y variar las versiones [...]. Una tarde la nena empieza a contar ella misma la historia. (Piglia, 2003: 56-7).

La máquina, pues, actúa como la niña del relato. Su función, sin embargo, no se limita a la de cuentacuentos, sino que se extiende más allá del texto de Piglia. La máquina, cuyo nombre es Elena, es una invención de Macedonio Fernández, el escritor real, que en la novela de Piglia se convierte en uno de los personajes, autor de la novela-río *Museo de la novela de la Eterna*.

Ahora bien, la protagonista de esta novela es precisamente Elena, que encontramos bajo nueva forma en el texto de Piglia. El aparato, además de haber sido inventado “porque los viejos que a la noche en el campo contaban historias se iban muriendo” (Piglia, 2003: 42), se revela como el punto de contacto entre *La ciudad ausente* y la obra de Macedonio Fernández. En ella se condensa la alternancia entre el sistema cultural de la escritura y el de la oralidad. Por lo tanto es por un lado, concreción literaria de las modalidades de transmisión de una cultura oral y por el otro la más visible de las muchas referencias intertextuales cultas. Se podría decir que la máquina es metáfora de la idea que Piglia posee acerca de la literatura y de su función, un modo para conjugar materiales procedentes de distintos ámbitos: estilos, registros, voces, lecturas y textos de aquellos autores que él elige dentro de su personal genealogía literaria.

Eso sí, una genealogía que ya no procede de la civilizada Europa, como auspiciaba Sarmiento, sino que vuelve la mirada al interior de las fronteras argentinas, donde conviven Borges y Arlt, Sarmiento y José Hernández. Ricardo Piglia se inserta en la tradición a la que pertenecen estos autores tan distintos entre ellos, encontrando en igual medida “civilización” y “barbarie”, elementos igualmente dignos de ser fundamentales para esa misma tradición. Y me atrevo a decir más, como en un juego de cajas chinas, Ricardo Piglia se inserta en una tradición, eligiendo, además, el camino de quienes -acercándose a la “barbarie”- habían tratado de superar la dicotomía.

Casi siguiendo el modelo de los autores de la literatura gauchesca –que a veces “en la guerra de Independencia, en la guerra contra el Brasil y en las guerras civiles [...] convivieron con hombres de la campaña [...]” (Borges, 2002: 14), se fueron al campo y tuvieron experiencia directa de la vida rural, trasladándola luego a sus propios textos– Ricardo Piglia parece plantear un retorno al campo; por lo menos de forma metafórica y sugerida precisamente por ese interés en los distintos lenguajes, en las específicas

modalidades de transmisión cultural, en los personajes que pueblan el mundo de la cultura oral. Por ejemplo, los muchos gauchos que aparecen en sus textos, gauchos modernos que habitan la ciudad, como el Gaucho Dorda en *Plata quemada*; gauchos de la época de Rosas, como el Robustiano Vega de “Las actas de juicio”; gauchos “porque sí”, solo porque viven en el campo, lejos de la ciudad, igual que los paisanos del pueblo a donde llega el protagonista de la última novela de Piglia, *Blanco nocturno*. Él, un joven Emilio Renzi, periodista de Buenos Aires acostumbrado a la ciudad, al final de su aventura llegará a afirmar –y ya sabemos que sus afirmaciones no son sino ideas del propio Piglia– que su estancia en el campo había sido

una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de ciudad, que no podía comprender esa vuelta a la naturaleza aunque nunca dejará de imaginar un retiro drástico que lo llevara a un lugar apartado y tranquilo donde pudiera dedicarse a lo que [...] imaginaba que era su destino o vocación (Piglia, 2011: 298).

Volver al campo, entonces, quizás signifique, en sentido traslaticio, desasirse de la “cultura civilizada”, adherir a los modelos antes rechazados, proponer nuevas lecturas que intenten derribar la ideología de los que propugnaron la terminante separación entre civilización y barbarie. Porque de ideología se trataba, ya que muchos de los intelectuales que se sirvieron de la contraposición en el fondo mostraban, a pesar -¿o a través?- del definitivo rechazo hacia la zona “bárbara” de sus tradiciones, una indudable fascinación por las mismas, por el mundo gaucho, rural, oral. Esto es lo que Ricardo Piglia -y no es el único- rastrea en la literatura argentina a partir de Sarmiento, el cual, por ejemplo, en su *Facundo*, no puede prescindir de la detallada descripción de la vida en la pampa que casi se vuelve celebración de las habilidades propias de los habitantes del campo.

Nuestro autor, pues, propone la superación de la oposición, no solo a través de sus elecciones estilísticas y lingüísticas que se han brevemente presentado, sino también re-leyendo la historia de la literatura argentina como si la dicotomía fuese un estereotipo artificial sin confirmación en la realidad. Una dicotomía que, por ser antigua, ha perdido ahora su carácter opositivo para convertirse en uno de los tópicos de la literatura argentina y que ahora encuentra cabida en la novela de la modernidad; una novela abierta, fragmentaria, polifónica como la describe Italo Calvino en sus

Lecciones americanas. Y tal vez sea esta modernidad, gracias a sus características, la que proporcione la posibilidad de revisión del dilema *civilización y barbarie*.

Ricardo Piglia, en efecto, utiliza el secular enfrentamiento como tema literario, encontrándole además una solución. Y lo hace precisamente gracias a una literatura que cuestiona las funciones de las polaridades contrapuestas, mezclando géneros y voces a través de construcciones narrativas complejas.

La barbarie ya no es barbarie, sino una de las facetas de una civilización entendida, según la definición de la Real Academia, como “conjunto de costumbres, saberes y artes propios de una sociedad humana”.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Michail (1989), “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 77-236.

BORGES, Jorge Luis (2002), *El “Martín Fierro”*, Madrid, Alianza.

BOU, Enrich (1993), “Amat amic: segell i distancia en la correspondència epistolar”, en *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62.

PIGLIA, Ricardo (2011), *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama.

– (2001a), *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.

– (2001b), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.

– (2003), *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama.

– (2006), *Plata quemada*, Barcelona, Anagrama.

– (2000), *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.