

Las perplejidades de un lector modelo Ensayo y ficción en Ricardo Piglia

por Alberto Giordano
(Universidad Nacional de Rosario / C.O.N.I.C.E.T.)

RESUMEN

A partir de la lectura de una serie de atribuciones erróneas que atraviesa tres ensayos de Ricardo Piglia sobre Macedonio Fernández, este artículo sugiere una hipótesis sobre los alcances de la estrategia de “ficcionalización de la crítica” que caracteriza la ensayística de Piglia y ensaya una evaluación de la reducción, que se opera en ésta, del acontecimiento de la ficción a un efecto de falsificación previsto por una instancia autorial. En el curso de esa tentativa evaluadora, se proponen algunas diferencias entre la ensayística de Piglia y la de Jorge Luis Borges.

From de reading of erroneous attributions in three essays on Macedonio Fernandez by Ricardo Piglia, this article puts forward a hypothesis concerning the implications of the strategy “fictionalization of criticism” which characterises Piglia’s essays. It also attempts an evaluation of the reduction of fiction to a falsification effect planned by an authorial figure. Some differences between Piglia’s essays and Borges’ are suggested as well.

Palabras clave: Piglia – Borges – crítica – ensayo – ficción – falsificación

En uno de sus relatos más esquivos, que pudo suscitar, por eso mismo, las interpretaciones más diversas, Borges celebró la invención de una técnica que enriquece el arte de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. “Esa técnica de aplicación infinita —leemos en el último párrafo de “Pierre Menard, autor del Quijote” — nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier.” Es sabido que Borges practicó, con obstinación e ingenio, esta técnica sorprendente, que leyó las narraciones de Hawthorne como si hubiesen sido escritas después de las de Kafka y algunos versos del *Martín Fierro* como si los hubiese escrito, en otra lengua y en otro género, Mark Twain. Habitados a festejar estas audacias, olvidamos a veces que la técnica que inventó el simbolista de Nîmes es, más que una técnica, más que un artificio inteligente, una ley que rige el universo literario. Lo advirtamos o no, lo afirmemos o no, todas las obras son leídas a destiempo, todas devienen inactuales, todas difieren, por las lecturas, del presente improbable de su creación. Por lo mismo, porque recomienzan cada vez en otros contextos que les añaden un suplemento de sentido imprevisible, todas las obras se vuelven impropias, todas se desautorizan gracias a las lecturas, y el error (“el hecho de estar en camino —dice Blanchot (1969: 110)— sin poder detenerse nunca”), antes que un accidente deliberado que enrarece su atribución a un origen simple, es la fuerza y el medio de su supervivencia, del juego infinito de las versiones. Extremando la argumentación, se podría decir que es tan erróneo (aunque menos ocurrente, claro) atribuirle a Macedonio Fernández la autoría de los discursos de Yrigoyen como atribuirle la del *Museo de la novela de la Eterna*.

El párrafo anterior lo escribí hace muchos años; iba a servir de apertura a un trabajo sobre el uso de la atribución errónea como procedimiento constructivo en algunos textos de Ricardo Piglia que abandoné, después de avanzar unas pocas páginas, por falta de convicción en mis prejuicios sobre las limitaciones de tal estrategia compositiva. Lo reencontré en estos días, ordenando viejos papeles, junto con los fichajes y las notas para las clases de uno de mis primeros seminarios sobre el ensayo literario en Argentina. (La tonalidad amarillenta de esos papeles que estas páginas pretenderán volver actuales habla, no sé si de mi perseverancia en tratar de situar lo que alguna vez perturbó e interrogó mis elecciones críticas o, simplemente, de mi dificultad para cambiar de tema.) Recuerdo que al comenzar el seminario había planteado la hipótesis de una supuesta continuidad entre las retóricas ensayísticas de Borges y Piglia legible, más allá de las obvias diferencias estilísticas e ideológicas, en la repetición de ciertos gestos que articulan saber y

subjetividad en la escritura de lo que se está leyendo. Como para Piglia, decía, para Borges, según los modos en que se entredice su figura de lector cuando enuncia un argumento literario, la crítica “es una de las formas modernas de la autobiografía” y el crítico, “alguien [que] escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas” (Piglia 1986: 11 y Piglia 1999: 137). Pero, después de leer y comentar detenidamente durante varias clases los ensayos de *Discusión y Otras inquisiciones*, cuando comenzamos a recorrer algunos de los que Piglia publicó entre fines de los 60 y mediados de los 80, bruscamente, la hipótesis de partida perdió sustento. No sólo fui dejando de percibir la supuesta continuidad, sino que, cada vez con mayor énfasis, me dediqué a construir una suerte de oposición Borges/Piglia, en la que el primero representaba una suerte de figura paradigmática e irrepetible de ensayista, sobre la base de sus muy diferentes modos de relacionarse, al escribir sus lecturas, con lo que, siguiendo a Blanchot, llamaba —y todavía llamo— la incertidumbre esencial del acontecimiento literario. La escritura borgiana no sólo encuentra en lo incierto (el “misterio” de lo que inquieta o satisface al ensayista) una condición de posibilidad para su realización, sino que, además, al realizarse según las modalidades de un pensamiento conjetural, hace que lo incierto se configure y no cese de configurarse. Para Piglia, en cambio, dicho en sus propios términos, “Todo el trabajo de la crítica (...) consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción” (1986: 11).

La oposición, imagino, pudo desplegarse tanto a partir de lo que leímos en los ensayos de uno y otro autor como de lo que dejamos de leer y, sobre todo, se me ocurre ahora, gracias a desatender la probable dimensión irónica de algunas afirmaciones y algunos gestos críticos de Piglia. Lo cierto es que en los apuntes de una clase de agosto de 1988 encuentro una prolija, y en sus propios términos muy convincente, serie de pares opositivos. Del lado de Borges, la escritura ensayística como enunciación conjetural que mantiene activa la ambigüedad irreductible del “espécimen” literario que atrajo al lector, que mientras intenta explicarse las razones de una misteriosa atracción deja que la emoción capturada por el misterio sea quien razone. Del lado de Piglia, el ejercicio constante de una *retórica de la certeza* que impone la imagen de la lectura como desciframiento, como captación sin restos de los sentidos secretos de una obra o un texto (lo secreto tiene que ver muchas veces, porque el crítico lee en clave ideológica, con una realidad histórica y cultural enmascarada o distorsionada). Mientras que la forma del ensayo borgiano tiende a instalar la suspensión o la indecidibilidad del sentido, radicalizando la singularidad de un detalle hasta hacerlo valer por una totalidad irreal que descompone cualquier todo verificable, Piglia afirma de modo apodíctico y generaliza a partir de rasgos particulares que cobran inmediatamente, apenas son señalados, el valor de representantes de una totalidad oculta, imperceptible pero cierta, en trance de desciframiento. La proliferación de adverbios y formas adverbiales que apuntan a imponer esa totalidad como evidente, una de las marcas más reconocibles de su estilo (herencia, en parte, del de David Viñas), habla claramente de la voluntad del crítico de perfilarse como aquel que, dentro de la institución literaria, tiene a su cargo nombrar sin dudas ni vacilaciones. “Todos los libros de Viñas se pueden leer como...”, “toda la eficacia de *Ajuste de cuentas* se sintetiza en...”, “[*Las nieves del Kilimanjaro*] no narra otra cosa que...”, “toda [*La traición de Rita Hayworth*] no hace otra cosa que...” (Mis notas registran varias páginas de esta clase de ejemplos.) Si el ensayista, de acuerdo con la imagen que nos hicimos leyendo a Borges, escribe para saber, es decir, escribe lo que va sabiendo y señala, como lo más valioso de su experiencia, lo que todavía no sabe, la imagen del crítico que entredicen los textos de Piglia es, claramente, la de quien escribe porque ya sabe, alguien que exhibe sus hallazgos y no alguien que realiza y muestra una búsqueda.¹ En un papel abrochado a una de las hojas en las que esboqué el desarrollo de aquella clase, encuentro una alternativa más para el planteo de la oposición: mientras que en Borges la práctica de la lectura del detalle está ligada al placer del lector por los momentos o lugares en los que el sentido vacila, en los que se manifiesta como un presente sin presencia bajo la forma de lo inminente, en la escritura de Piglia se jerarquizan los fenómenos de densificación semántica, ya sea por condensación, exasperación o síntesis, en la medida en que sirven a la

¹ “El ensayo escribe (y describe) una búsqueda. (...) En el ensayo se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado. Como la flecha del arquero zen, el ensayo es el trayecto más dar en un blanco. Pero, a diferencia de la flecha, el movimiento discurre en varias direcciones, exploratorio, muchas veces incierto” (Sarlo 2001: 16).

imposición del efecto de totalidad evidente: una escena del *Facundo* “condensa y sintetiza lo que gran parte de la literatura argentina no ha hecho más que plegar, releer, volver a contar...”, una secuencia de *Los dueños de la tierra* se puede leer “como una versión en miniatura” de toda la obra de Viñas, “la historia del tango es una variación incesante del primer verso de ‘Mi noche triste’...” Me salgo de la transcripción del viejo papel y anoto, sobresaltado por la enojosa simplificación que entraña la última cita, una reserva que en principio, por insidiosa precaución metodológica, se podría proyectar sobre otros ensayos de Piglia: el recuerdo de “Mariposita”, “Fruta amarga” o “Quedémonos aquí”, otros tangos de exasperada sentimentalidad pero con una representación de los padecimientos amorosos menos resentida que el de Contursi, podría llevarnos a sospechar que el golpe de ingenio crítico que apunta a imponer la totalidad como evidente, más allá de la seductora sintaxis con que se ejecuta, aquí como en otros lugares, no siempre da en el blanco (que no es la verdad de lo leído, claro, sino las posibilidades que tienen los textos —y a veces, en ciertas circunstancias, algunos tangos pueden tenerlas— de hacernos experimentar la irrealidad de nuestro mundo).

Como mi predicamento crítico de entonces era, y en parte sigue siendo, una especie de doxa deconstructivista (doxa que, frente al rechazo o el recelo, no dudaba en reclamarse sólida teoría literaria), me di a la búsqueda de alguna afirmación o algún gesto que instalase, dentro de la muy coherente y sistemática retórica ensayística de Piglia, la contradicción, el exceso o simplemente la tensión entre lo dicho y su enunciación. Buscaba, y lo propuse en el seminario como tarea común, algo que pudiese servir para poner fuera de sí, desde sí misma, esta retórica, una posibilidad de hacerla perder consistencia para que se abra a la experiencia de lo incierto, ese camino sin orientación definitiva por el que el ensayo, deseoso de saber qué lo mueve, suele encontrar la literatura. Como se trata de una escritura fortalecida por el reconocimiento de su inteligencia y un constante ejercicio de autorreflexión, la tarea se nos fue volviendo imposible y hasta banal en sus pretensiones: tal vez no teníamos forma de superar el rechazo presupuesto en la oposición de base porque no tenía sentido querer superarlo, porque acaso la fuerza de esa escritura consistiese, precisamente, en provocar nuestro rechazo, en dejarnos fuera de su acontecer. Pero un día llegó el día del hallazgo. En un texto bastante curioso, “Notas sobre literatura en un diario”, producto de lo que —para usar un estereotipo que habría que interrogar— se suele llamar estrategia de “ficcionalización de la crítica”, encontramos algo extraño, una afirmación divergente de las otras que sostienen el sistema crítico de Piglia. En la primera entrada, la del día martes, el diarista registra las alternativas de una “larga conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández”, en la que se habla de su lugar dentro de la literatura argentina, de la potencia política de su escritura y de algo más²:

Pero hay otra cuestión, dice Renzi. ¿Cuál es el problema mayor del arte de Macedonio? La relación del pensamiento con la literatura. Le parece posible que en una obra puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que *todavía* no estén pensados. Este ‘todavía no’, dice Renzi, es la literatura misma. Para avanzar un poco más en esta dirección, dice, tendríamos que distinguir entre el pensamiento que tiene la estructura de la verdad y el pensamiento que tiene la estructura de la ficción. El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo (Piglia 1984: 145).

² Al escribir “el diarista registra”, inmediatamente oí una admonición: usted confunde al diarista, que es una entidad ficticia, como el narrador de un relato, con el autor de las “Notas...”, y querrá atribuirle a éste lo que quiso que dijera aquel. Es cierto, Piglia no es el diarista, como tampoco es Renzi, su versión exasperada, pero también es cierto que, por alguna razón que habría que estudiar, tal vez por el impulso apodíctico del dispositivo retórico que las incluye, estas duplicaciones no vuelven incierta la enunciación. “Piglia”, la figura de autor que suponemos detrás de lo que se dice en sus ensayos, es el nombre de un reconocible dispositivo enunciativo que comprende, como una de sus posibilidades, la formulación de versiones exacerbadas e incluso autoparódicas de sí mismo a través de la voz de un personaje literario. Lo que quiero decir es que tal vez Piglia no suscriba en todos los casos lo que dice Renzi, sobre todo por el modo de decirlo, pero cuando Renzi habla en los ensayos (habría que ver qué ocurre en los relatos y las novelas) siempre oímos detrás de sus enunciados, como una referencia de la que toman un poco de distancia pero sin provocar ningún desprendimiento, a “Piglia”, a su retórica de la certeza crítica.

Me recuerdo leyendo en otra clase esta cita sorprendente y comentando que esta forma de pensar la literatura, como ocasión de un aplazamiento esencial y definitivo del sentido y la verdad, pone a Piglia más cerca de Blanchot que de sí mismo. Esta idea de la ficción como un pensar sin pensamientos, como el acontecimiento de una afirmación en la que nada se afirma y que por eso mismo manifiesta el ser errante de la afirmación y la falta de fundamentos de lo afirmado, se diferencia radicalmente de las ideas habituales que los textos de Piglia transmiten sobre la ficción como efecto de falsificación que supone la preexistencia de lo verdadero. “La ficción —leemos en una entrevista— sin duda trabaja con la verdad pero a la vez construye un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Es falso pero también es verdadero. Y a la inversa” (Piglia 1986: 11). Parece lo mismo, por lo de la indecibilidad entre lo verdadero y lo falso, pero la presencia de términos como “trabaja” y “construye” muestran que se ha operado una reducción del acontecimiento que neutraliza el problema de lo falso o lo verdadero (la expresión de lo *todavía no* pensado) a la producción técnica de determinados efectos discursivos que buscan deliberadamente esa neutralización pero que, como responden a una voluntad de ficcionalizar que sí distingue entre verdad y mentira, no pueden ser más que efectos de falsificación. Piglia supuestamente ficcionaliza cuando en el “Homenaje a Roberto Arlt” reescribe un relato de Andreiev y se lo atribuye a Arlt, o cuando le hace decir a Renzi versiones paródicas de sus teorías verdaderas. ¿Cómo podríamos esperar en estos casos que la ficción exceda la alternativa de lo verdadero o lo falso, saltando más acá del terreno en el que se efectúa, si sólo se trata del producto de una calculada estrategia de autor?

Las expectativas de relectura abiertas por el hallazgo se fueron apagando pronto ya que no pudimos encontrar en otros ensayos resonancias de la feliz y anómala ocurrencia del *todavía no* como ser de lo literario. La retórica crítica de Piglia se volvió a cerrar sobre sí misma, y el cierre fue definitivo, aunque el seminario nos deparaba aún otros dos descubrimientos. Una tarde, ojeando por casualidad *El libro que vendrá*, miré por arriba un ensayo sobre Musil que desconocía y al llegar a la sección titulada “*La literatura y el pensamiento*”, atraído por la familiaridad y el interés del título, comencé a leer:

Otro problema mayor del arte musiliano: la relación del pensamiento con la literatura. Precisamente, él concibe que en una obra literaria puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que *todavía no* estén pensados. Este ‘todavía no’ es la literatura misma, un ‘todavía no’ que, como tal, es cumplimiento y perfección (Blanchot 1969: 169).

Lo primero que sentí, contaba en la clase siguiente, cuando descubrí por azar que el autor de la ocurrencia que tanto nos había entusiasmado era en verdad el mismísimo Blanchot, fue satisfacción. Antes que nada, por el descubrimiento mismo, porque acaso era el primero en revelar la presencia del truco. Después, porque de algún modo había anticipado la verdad de la falsificación ¿No había reconocido indirectamente a Blanchot, aún sin haber leído el ensayo expropiado, tras la máscara de la atribución errónea? Mi satisfacción era la del lector competente al que un texto le dio ocasión de exhibir lo que sabe. Un *lector modelo*, según la triste figura de la libertad lectora que debemos a la teoría de la cooperación textual de Umberto Eco, un lector que repone sentidos calculadamente elididos, que sólo hace lo que una estrategia compositiva llamada “autor modelo” previó que tiene que hacer. Al reconocerme en una figura tan poco exaltante, y sin saber todavía cuál era esta vez el sentido del juego de la falsificación, más allá del juego mismo, más allá de que sirva para ilustrar la teoría supuestamente arltiana de que el escritor argentino “no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba” (Piglia 1988: 172), el sentimiento de satisfacción declinó bruscamente en incómoda perplejidad. ¿Por qué un autor plagia a otro pudiéndolo citar? ¿Por qué no haber escrito “Las notas de Blanchot sobre Musil me hacen pensar en Macedonio...” en vez de citar borrando la referencia y las comillas? ¿Atribuirle a Renzi, que es casi como decir a sí mismo, algo que dijo Blanchot, eso es para Piglia un efecto de ficción?

Propuse estas preguntas en clase. Alguien dijo que a Piglia le interesa desmitificar la idea de propiedad literaria, que en última instancia, estos juegos de apropiación y robo son un avatar más del viejo truco formalista —que tan buenos servicios prestó a la crítica ideológica— de la puesta en evidencia del procedimiento: cuando la falsificación se descubre, se comprende que nadie es dueño de lo que se dice o se escribe. ¿Pero qué pasa —intervino otro, más ingenuo— cuando el lector no descubre el robo y permanece engañado? Le explicamos que no importa, que para la literatura moderna ya no importa quién habla ni quién escribe porque... Pero entonces —se obstinó el ingenuo— volvamos a la pregunta inicial: si en última instancia nadie puede reclamarse Autor de lo dicho o escrito, ¿por qué no aclarar que esto lo dijo otro? Las cosas quedaron así, mal planteadas, pero tampoco importaba. Mientras nos preparábamos para salir, alguien más tomó la palabra. Todos sabemos —dijo, y no necesitamos que nos lo vuelvan a enseñar, que la literatura viene de la literatura y que incluso la escritura de un ensayo supone la absorción y la transformación de lo que escribieron otros ensayistas, pero me pregunto... —y aquí hizo una pausa, para garantizar nuestra atención— ¿el recurso sistemático a la atribución errónea, la reducción, como decía usted, de la ley a procedimiento sintáctico, no estará hablando de una dificultad para la invención? Lo dijo, cuando ya no quedaba tiempo, un asistente al seminario. No quiero atribuirme sus palabras.

Posdata

Un tiempo después, cuando ya habíamos pasado a otra cosa, un último descubrimiento vino a cerrar con doble vuelta nuestras expectativas de deconstruir alguna vez la retórica crítica de Piglia. Alguien me acercó las “Notas sobre Macedonio en un diario” publicadas a fines del ’85 en el suplemento cultural de *Clarín*, un ensayo que inadvertidamente había quedado fuera de nuestro corpus de referencia. Mientras lo iba leyendo, no dejaba de lamentarme por no haberlo podido usar en clase: era un ejemplo consumado de la *crítica-ficción*, generoso en afirmaciones ocurrentes, analogías ingeniosas, citas claramente apócrifas y, todo lo hacía suponer, atribuciones erróneas. Cuando llegué a la última entrada, advertí que era una reelaboración de la primera del otro ensayo con forma de diario. Entre las varias modificaciones, una me devolvió instantáneamente al estado de satisfacción del que pudorosamente había conseguido rescatarme. Renzi seguía diciendo a propósito del arte de Macedonio lo que Blanchot escribió a propósito del de Musil, pero con una ligera variación:

“Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. Esa ilusión de falsedad”, dice Renzi, “es la literatura misma” (Piglia 1985: 3).

Blanchot corregido por Piglia: las sustitución de “*todavía no pensados*” por “que parezcan falsos” reintroduce la equivalencia entre ficción y efecto de falsificación, reinstala el horizonte de lo verdadero y borra, en consecuencia, todo lo que la revelación del ser de lo literario (ser de la desaparición que habla en un lenguaje exilado de la verdad y el sentido) tiene de inocente, pero también de inquietante. “Un falsificador, aunque todo poderoso, sigue siendo una verdad sólida que nos ahorra el pensar más allá” (Blanchot 1969: 111).

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice (1969). *El libro que vendrá*, Caracas, Ed. Monte Avila.
- PIGLIA, Ricardo (1984). “Notas sobre literatura en un diario”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Lía Schwartz Lerner e Isaiás Lerner (ed.), Madrid, Ed. Castalia, pp. 145-149.
- PIGLIA, Ricardo (1985) “Notas sobre Macedonio en un diario”, en *Clarín Cultura y Nación*, 12 de diciembre, pp. 1-3.
- PIGLIA, Ricardo (1986) *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- PIGLIA, Ricardo (1988) “Homenaje a Roberto Arlt”, en *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1999) *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

Orbis Tertius, 2005, X(11)

SARLO, Beatriz (2001) "Del otro lado del horizonte", en *Boletín/9* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, pp. 16-31.