

# La crítica desbordada: el pensamiento de la novela en los ensayos de Ricardo Piglia

Pablo Vergara

Universidad de Buenos Aires

## Resumen

El texto propone un recorrido por las obras “*Formas breves*”, “*El último lector*” y “*Crítica y ficción*” deteniendo la mirada en el ensayo crítico (y en el ensayo de una crítica particular) que practica el autor en ellas.

Un cierto “concepto de novela” desarrollado ahí, contiene en gran medida, para Piglia, los puntos basales de su propia poética, y se constituye como un núcleo fundamental de pensamiento de la literatura –más que el concepto de ficción–, tanto por la flexibilidad y potencialidad de su estructura, como por su capacidad de absorber en sí discursos provenientes de series no exclusivamente literarias. En este sentido, la novela tiene, para Piglia, dos referentes insoslayables que son Macedonio Fernández y Roberto Arlt, más el punto de fuga que representa Borges (el lector) en tanto excepción a una improbable regla de la novela.

## Palabras clave

Piglia – ensayo – crítica – novela.

I

“Larga conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández” (2005, 27) escribe Ricardo Piglia en “Notas sobre Macedonio en un diario” de *Formas Breves*. La cita se repite, textual, páginas después en “Notas sobre literatura en un diario” (83). Ambas conversaciones van sobre Macedonio, pero tratan distintos aspectos de su poética. En el presunto diario –real o ficticio poco importa definirlo por el momento–,

un también presunto Piglia transcribe una conversación con Renzi sobre literatura. "... a Renzi sólo le interesa la literatura" (2006, 110) dice en otro lugar ("La literatura y la vida", en *Crítica y ficción*). En estas imposturas hay mucho en juego de la poética de Piglia y de su acercamiento a la crítica.

Los temas de estos dos libros son variados, pero, como interesa a Renzi, solo hablan de literatura. En ellos los apuntes, notas, reflexiones e impresiones en general sobre la novela constituyen un núcleo de pensamiento. El concepto de novela condensa, tal vez más que el de ficción, una serie de ideas que conforman la poética de Piglia. En este sentido Macedonio y Arlt aparecen como dos paradigmas insoslayables, y Borges como el punto de fuga y como la excepción que vendrá a confirmar una regla improbable. Los dos primeros presentan modos de narrar que convergen en Piglia, quien los hace sus precursores, en tanto que Borges encarna la salida, la astucia, la particular inteligencia del escritor enfrentado a la disciplina de pensar la literatura.

Propongo un repaso o, mejor, un recorrido por este mapa de la literatura que se nucléa principalmente en torno a la novela, con sus fugas hacia conceptos de narración y ficción más generales y abarcadores. Antes, es preciso señalar una diferencia: hablar así sin problemas de "Piglia" no parece correcto. Es, por un lado, el Piglia de *Formas breves* y, por otro, aquel Piglia de *Crítica y ficción*. Sin entrar en la discusión acerca del estatuto del autor, sí conviene precisar que se trata de un *auctor* escritor, en el primer caso, donde la voz que leemos es la de un narrador o, en cualquier caso, la de un intermediario entre autor y lector; y de un escritor entrevistado, en el segundo. Es mediante este doble lugar de enunciación que se construyen las imposturas señaladas. Piglia hace crítica desde el lugar de la ficción y desde el de la crítica propiamente tal. Ahí radica un punto central sobre el que pretendo volver más adelante.

No obstante lo anterior, en ambas obras es posible encontrar juicios bastante similares, por no decir iguales o incluso idénticos, respecto de temas recurrentes. De ahí que se justifique relacionar ambos libros para indagar en el constructo que Piglia se hace sobre la literatura, la ficción y la novela. Podemos decir que ambos libros constituyen una parte de la obra crítica de su autor, sin tener que detenernos tanto en las particularidades formales de cada uno de ellos.

## II

Para empezar, quisiera hacer ver una cuestión de método que practica Piglia: “Cuando uno empieza a escribir lee de una manera cada vez más arbitraria. (...) Quiero decir una lectura utilitaria” (2006, 87-88). El trabajo reflexivo de Piglia hacia la literatura se desmarca prontamente de un deber ser propio de la crítica. Sostiene la lectura arbitraria por sobre cualquier otro modo de leer e insinúa practicar el vicio de forzar los textos, mediante esa “lectura utilitaria”, para encontrar en ellos a lo que busca llegar. Claro es que no está solo al sostener esto: el Borges de “Kafka y sus precursores”, desde luego, está ahí para refrendarlo, y una cierta “lectura estratégica” que practica Borges antologador, prologuista y editor, que permite aclarar su propio proyecto, “descifrar de manera pertinente lo que escribe” (2006, 155), a la vez que hacerle un lugar en el campo. De otro lado, esta estrategia posibilita también el leer fuera del marco, (2006, 164), procedimiento principal del Borges autor de “Pierre Menard, autor del Quijote” y muy productivo para gran parte de su obra<sup>1</sup>. Del mismo modo, Piglia no solo practica este tipo de lectura, sino que forma su genealogía literaria, un canon personal, a partir de ella.

Este simple hecho, un aspecto metódico según lo he llamado, está a la cabeza de la formación del escritor. Según nos cuenta, Piglia decide no estudiar Letras para no verse obligado a leer literatura para dar exámenes ni aburrirse con historias de la literatura, “por entonces había descubierto la literatura norteamericana y no quería leer nada más” (2006, 88). Esta toma de posición es lo que a fin de cuentas lo separará del crítico y del académico, sin tener que abandonar por ello el ejercicio de la crítica ni la labor docente.

Piglia se hace de un espacio a partir de una toma de posición frente a la lectura. El lugar del que se hace es el lugar del escritor, del escritor de ficción propiamente tal, y desde ahí es que se permite el ejercicio de la crítica. La crítica en Piglia no será, por tanto, una masa de literatura académica, sino parte de su propio proyecto literario, de su escritura de ficción.

## III

---

<sup>1</sup> Que guarda, además, directa relación con lo que John Barth ha dado en llamar “literature of exhaustion”, literatura del “agotamiento” y que se emparenta también, más lejanamente y de una manera conceptual, con el “misreading” descrito por Harold Bloom.

Si acordamos que Piglia funda su ficción a partir de la lectura, entonces acordamos también que esta pertenece al acto mismo de creación literaria. Lectura y escritura son momentos de la creación, por lo que leer se vuelve una acción productiva y original. Desde esta perspectiva, la crítica se constituye como la escritura de las lecturas y esa definición lleva a plantear la pregunta por cómo narrar esa nueva experiencia literaria. Esta pregunta está a la base del proyecto literario de Piglia que, en palabras suyas, es la pregunta por los “modos de narrar”.

De aquí se desprenden dos aspectos que revisten interés. El primero tiene relación con las formas de narrar en la propia ficción de Piglia. Volvamos a Renzi: “Renzi aparece de entrada en los primeros relatos de *La Invasión* y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono, digamos, un modo de narrar” (2006, 93). Para Piglia el problema de la narración no pasa por la anécdota, la tensión del argumento o la historia que se narra (2006, 99). Antes que todo eso lo que se busca es un tono, Renzi es un tono encontrado por Piglia y está a lo largo de todas sus ficciones. Antes que un personaje, antes de llenarlo de un material y una experiencia que en el caso particular de Renzi guarda relación con Piglia mismo, es una voz que le ha permitido narrar. Y no solo eso: el permitir narrar es permitir descubrir nuevas formas de narrar que echan mano a nuevos materiales y nuevas formas discursivas que desarrollan y aumentan las posibilidades de la ficción. El psicoanálisis para Joyce y el discurso paranoico en Arlt son ejemplos de nuevos materiales que, según Piglia, han sido utilizados para dar con un tono, para modular la narración, en último término para renovar el género de la novela. En Joyce, el conocimiento del psicoanálisis no se limita, dice Piglia, a los temas que no obstante están presentes en su obra, sino que

supo percibir en él (...) la posibilidad de una construcción formal, leyó en Freud una técnica narrativa y un uso del lenguaje (...) Joyce percibió que había ahí modos de narrar y que, en la construcción de una narración, el sistema de relaciones que definen la trama no debe obedecer a una lógica lineal, y que datos y escenas lejanas resuenan en la superficie del relato y se enlazan secretamente.”

(2005, 60-61)

Se trata, por tanto, de encontrar formas que permitan narrar nuevas experiencias. De buscar esas formas fuera del canon literario, de las historias de la literatura o, en otras palabras, fuera de la lectura unívoca de la tradición.

El segundo aspecto se relaciona de cerca con el anterior, pero apunta hacia una forma particular de pensar modos de narrar y permite dirigir la reflexión hacia la novela y su relación con la ficción y la crítica. En Macedonio Fernández, encuentra Piglia una nueva formulación del problema de la narración que le resulta muy productiva. Se trata de “las relaciones del pensamiento con la literatura” (2005, 28 y 83), el “problema mayor del arte de Macedonio”:

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. Ese <<todavía no>> , dice Renzi, es la literatura misma. 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. (2005, 84)

Esta idea –atribuida a Renzi– aparece dos veces con muy pequeñas diferencias en *Formas Breves*. La repetición nos debe alertar acerca de su importancia. Narrar el pensamiento es un mandato de la literatura para Macedonio, es el problema mayor de su arte, y condesa por la claridad de su propuesta lo que Piglia entiende como un modo de narrar que practica en sus novelas y en su escritura de ficción.

El fragmento está sembrado de detalles: las aparentes contradicciones (“todavía no”, “pero no del mismo modo”); el contexto conversacional de la enunciación (en ambas versiones se trata de las largas conversaciones con Renzi sobre Macedonio mencionadas al principio); su transcripción en un diario que ofrece numerosas trazas para sostener su dudosa autenticidad; la deliberada asociación del Valéry del *Monsieur Teste* con Macedonio que hace Renzi; y en general, el contenido mismo, programático, del fragmento, su relación con Piglia narrador y crítico.

Para Piglia, al igual que para Macedonio, el pensamiento puede, y debe, ser narrado, no simplemente llevado a la escritura como un discurso hegemónico del saber. En este sentido, pensar la literatura es material suficiente para una novela o para un libro de ficción. El crítico, cuando escribe, hace crítica; el escritor, cuando escribe sobre literatura, hace literatura. Así, es posible encontrar en *Respiración Artificial* largos debates –que son críticos– sobre la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX (discusión Borges-Arlt), de la relación de la literatura argentina con otras literaturas extranjeras (presencia de escritores extranjeros en Argentina), o sobre la literatura universal del último siglo (Kafka y Joyce), por nombrar algunos. La fórmula macedoniana de “narrar el pensamiento” está a la base de la ficción de Piglia que es a la vez la base de la escritura crítica de Piglia y de su novela.

Pero está claro además que *Respiración artificial* es algo más que esos debates que enumero. Es también un relato dislocado de la historia, con prolepsis que se leen como si fueran el pasado o donde el pasado se ve como proyectado en un futuro, y es, en un sentido más general, una proliferación de “microhistorias” que, como en las novelas de Joyce, se enlazan secretamente y eluden una lógica lineal. En este punto vuelve a aparecer la figura de Arlt: “Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla pero que fuera también un relato criminal y una historia política. Arlt era capaz de hacer eso pero se murió muy joven.” (2006, 92)

Para Piglia el género literario por excelencia es la novela, que en su espesor permite cualquier formato, todo modo de narrar; donde todo puede ser escrito, a condición de que

“se vuelva otra cosa” o “pero no del mismo modo” o con alguna otra objeción macedoniana. Arlt representa para Piglia el escritor de novelas: relatos políticos, pero paranoicos donde los modelos narrativos son manuales de electricidad o tratados científicos y la estructura sale del folletín. Representa en este sentido al mayor artífice de la novela argentina, “*il miglior fabro*” (2006, 57), integrador de registros y discursos diversos, creador de relatos desmesurados, fracturador de estructuras y continuidades narrativas. Macedonio, por su parte, ostenta otro lugar de importancia: él es el vanguardista por excelencia quien radicaliza la novela mediante el gesto de “pasarse la vida escribiendo una sola novela que incluya todas las variantes y todas las historias posibles” (2006, 99).

## **Bibliografía**

Piglia, Ricardo (2005) *Formas Breves*. Buenos Aires, Anagrama.

\*\*\* (2006) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Anagrama.