

La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa

Marcelo CASARIN

Centro de Estudios Avanzados - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

RESUMEN

Este trabajo recorre los principales libros del escritor argentino Ricardo Piglia (1940) y señala hasta qué punto ellos, novelas o ensayos, pueden ser considerados un vasto territorio de autotextualidad. Junto a esto, pretende demostrar que existe en estos textos del narrador argentino un procedimiento escriturario que se impone sobre otros y que sobredetermina tanto las narraciones como los ensayos; se trata del procedimiento de la *pesquisa*: una búsqueda que orienta la escritura y que, al mismo tiempo, constituye un programa de lectura, heurístico e interpretante, que acerca la obra de Piglia a la tradición de la narrativa policial.

Palabras clave: Ricardo Piglia, novelas, ensayos, pesquisa, narrativa policial

Ricardo Piglia's Writing: Clues of a Chase

ABSTRACT

This article surveys the most important books of the Argentine writer Ricardo Piglia (1940) and puts emphasis on to what an extent his novels or essays may be considered a vast territory of autotextuality. Besides, this article intends to demonstrate that in the texts of this Argentine narrator there exists a writing procedure which is paramount with respect to the others and overdetermines both narrations and essays; this is the "chase" procedure: a research work which orientates writing and at the same time turns itself into a heuristic and interpreting reading program and approaches Piglia's work into the detective story tradition.

Key words: Ricardo Piglia, Novels, Essays, Chase, Detective story

La verdadera legibilidad es siempre póstuma
R. Piglia

Me propongo recorrer los principales libros del escritor argentino Ricardo Piglia (1940) y señalar hasta qué punto ellos, novelas o ensayos, pueden ser considerados un vasto territorio de autotextualidad. Junto a esto, pretendo mostrar también que existe en estos textos un procedimiento escriturario que se impone sobre otros y que sobredetermina tanto las narraciones como los ensayos; lo llamo *pesquisa*: se trata de una búsqueda incesante, de un rasgo de escritura, pero al mismo tiempo de algo más amplio y general: un programa de lectura, heurístico e interpretante. La literatura, para Piglia, expresaría el intento de dar un orden a la experiencia caótica de la vida; su programa incluye esta aspiración mayor, pero al mismo tiempo una fórmula: «Una novela se escribe para relatar un crimen o un

viaje» señala, y completa la hiperbólica afirmación diciendo que la mayor parte de las narraciones dan cuenta del pasaje de un lugar a otro o *tienen la estructura de una investigación*. Esta última es una elección de Piglia que atraviesa las diversas formas escriturarias que acomete.

LA NOVELA COMO RELATO DE UN CRIMEN: NARRAR / ARGUMENTAR

Respiración artificial (2000a [1980]) es, en el sentido freudiano, una novela fallida; es decir, eso que efectivamente se hace cuando se ha «querido» hacer otra cosa. No es que Piglia no tuviera conciencia cabal de la naturaleza cuanto menos híbrida de su texto, sino que de alguna manera la dimensión crítica o ensayística de éste traiciona –fuerza los límites de la legibilidad como un *acto fallido*– su índole narrativa. Esto es lo que señala Martín Prieto cuando afirma que «[...] a medida que se congela su valor novelesco, va adquiriendo una importancia sobre todo ensayística, histórica y testimonial con relación a los temas tratados y a sus hipótesis políticas y literarias.» (Prieto, 2006: 443)

Nicolás Rosa, en cambio, invierte los argumentos: «En 1972 apareció un trabajo [de Ricardo Piglia]: ‘Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth*’ (Manuel Puig). Creíamos que había nacido un crítico; nos equivocamos había aparecido un novelista.» Y agrega que sus trabajos críticos sólo pueden ser pensados al lado de (paródicamente) sus novelas *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* y que «inaugura con Héctor Libertella la ficción crítica, rama de la así llamada ‘ciencia ficción’.» (Rosa, 1999: 340). Y más adelante aclara que «siempre quedará la duda de asistir a una entrevista, a una conferencia, a una *causerie*, a un diálogo, a una forma ‘oral’, mientras se lee la escritura de la novela. La narración se convierte en un tratado de la argumentación; la crítica, en un relato policial, cuyos narremas básicos serían las pruebas deductivas (Sherlock Holmes) o incluso abductivas (Charles S. Pierce): todo crítico, en esta línea, termina siendo un sosías de don Isidoro Parodi (Borges).» (Rosa, 1999: 341)

Piglia, su escritura, va de la narración al ensayo: el resultado es un procedimiento de hibridación que no es novedoso en la literatura argentina, sino que es un rasgo constitutivo de ella desde los primeros años 60 (Olmos, 2003). Además, como tantos autores, construye un territorio de autotextualidad sorprendente: al interior de sus obras aparecen y reaparecen auto-referencias y citas o paráfrasis de sus propios textos. Para facilitar el procedimiento, Piglia ha inventado un personaje que lo representa: Renzi, en quien delega las observaciones más inteligentes, más agudas, más polémicas; es quien puede decir que Lugones «es uno de los grandes escritores cómicos de la literatura argentina». En la sigla del nombre de la novela (*Respiración artificial* = RA = República Argentina) se condensa el procedimiento alegórico: ese libro habla de la patria y de sus avatares en épocas difíciles, pero al mismo tiempo, por boca de Renzi, traza las líneas de una historia sumaria de la literatura argentina, en la que Borges es el mejor escritor del siglo XIX porque integra las dos líneas básicas de la escritura literaria de ese siglo: por

una parte el europeísmo signado en el epígrafe del libro inaugural de la literatura argentina, el Facundo. *On ne tue point les idées*, que ha llegado hasta nosotros por tradición escolar traducida como *Las ideas no se matan*. A esta, según Renzi integra una segunda línea, la del nacionalismo populista que tiene al *Martín Fierro* como referente. Luego, con Arlt empieza y termina la literatura moderna argentina y Mujica Láinez es una cruce tilinga entre Hugo Wast y Enrique Larreta. Pero también está Macedonio Fernández, el verdadero fundador de la literatura moderna argentina, quizá la figura más excéntrica de la primera parte del siglo XX y el gran maestro de Piglia, al menos en el gesto de la negación: la negación de los géneros.

Retomando *Respiración...* diré que el *lapsus consciente* –un oxímoron– de su construcción, corresponde a la adscripción de Piglia a una tradición que él mismo define en *Crítica y ficción*: «La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos». (Piglia, 2000b: 47). Esa tradición, inaugurada por el *Facundo*, le permite a Piglia inscribir su propia obra dentro de la *metacrítica*, es decir la inclusión de la crítica (literaria, cultural, etc.) dentro del discurso ficcional como una postulación estética. Pero es necesario aquí hacer una aclaración muy importante en honor a una justa valoración de la obra de Piglia: lo que efectivamente ocurre con *Respiración...*, su apelación exasperada al ensayo, reaparece sensiblemente aligerada en *La ciudad ausente* (1997 [1992]); y a pesar de la presencia del personaje Macedonio y las reflexiones acerca del lenguaje, el relato y la escritura, que contaminan la intriga en favor de un desarrollo argumentativo cercano al ensayo, esto no impide que predominen las secuencias narrativas, y que mediante los procedimientos de la novela policial desarrolle una intriga que da lugar a un relato principal y a otros secundarios (incluso, aloja varias narraciones independientes, como los relatos de la máquina en la parte II del libro). *La ciudad ausente* está organizada como una pesquisa, investigación de Junior, periodista amigo de Renzi, que intenta descubrir la trama de un complot político (Aran, 2003).

Plata quemada (2005a [1999]), en cambio, es un relato escrito en la mejor tradición de la novela policial: tiene su origen en las crónicas periodísticas del asalto a un banco; la acción se desarrolla entre Buenos Aires y Montevideo y los protagonistas de la historia son los integrantes de la banda; el relato se concentra en los vertiginosos episodios de la huida y el posterior acorralamiento de los delincuentes en un aguatero montevideano. Se trata de una *narración pura*; pero hacia el final, en el «epílogo», reaparece el crítico: integrada a la ficción, una voz se despega del narrador de la novela, habla de su concepción y de su escritura, de la relación entre el relato y los hechos, entre texto y documentos, y de las versiones de los hechos. «He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y el ‘gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal.» (Piglia, 2005a: 221) Esto que proclama el epílogo es, efectivamente, lo que se advierte en la lectura de la novela, cuya narración acierta a presentar las voces de los seres marginales (marginados) que protagonizan los hechos relatados.

LA PESQUISA COMO MODALIDAD DEL ENSAYO: ARGUMENTAR / NARRAR

Piglia escribe las lecturas; en su caso, es muy evidente la tensión entre el crítico y el narrador. Si hay algo que define verdaderamente la escritura de Ricardo Piglia eso es, paradójicamente, la lectura. Es decir, la lectura como tópico o adjunto de la escritura o, en un repliegue más complejo, la crítica en el sentido cabal de escrituras sobre la lectura. Piglia es, en el panorama cultural del último tramo del siglo XX y lo que va de este XXI, el gran lector de la narrativa argentina, con toda la ambigüedad que implica esta designación. En este sentido es el verdadero heredero de Borges, de quien recrea su mirada lectora y, necesariamente, replica varios de sus gestos: Borges, su escritura y sus procedimientos narrativos y críticos, fascinan a Ricardo Piglia; pero sus lecturas van más allá del padre y el desciframiento al que somete todo lo que lee, exceden al autor de *Fervor de Buenos Aires*. Macedonio Fernández y Roberto Arlt son los nombres recurrentes entre los argentinos, y Mansilla y Gombrowicz, y Kafka y Joyce y el corpus heteróclito de la novela policial en la que reincide Piglia.

La afirmaciones anteriores tienen como evidencia más contundente *El último lector* (2005b); pero no solamente: su obra de ficción, su novela más importante, la que le dio su más meritoria celebridad (*Respiración artificial*), tal como lo he señalado más arriba, aloja también estos procedimientos. Pero en *El último lector*, aparece el ensayo en su forma más pura: se trata de una pesquisa en la cultura universal de los gestos de lectura, orientada por un interrogante: «La pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la lectura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí mismo, es su condición de existencia. Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato: inquietante, singular y siempre distinto.» (Piglia, 2005b: 25). Curiosamente, tal como se proclama en el propio texto, este ensayo, unitario y coherente, que apunta al recorte de episodios de lectura notables por su valor histórico, político o cultural, es introducido por un relato apócrifo sobre un fotógrafo de Buenos Aires; un relato que parece un fragmento de *La ciudad ausente*, y cuya clave de inclusión está en un par de líneas del texto: *el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer*; y más adelante, la paráfrasis de Claude Lévi-Strauss: «el arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo». (Piglia, 2005b: 13). Este texto es un relato bizarro que produce un efecto de extrañamiento con respecto al libro en su conjunto; es un texto ficcional y enigmático que desencaja con el resto.

Se trata de un recurso frecuente de Piglia: es el caso también de «Hotel Almagro», el relato que inicia el libro *Formas breves* (1999). En este libro, sin embargo, el procedimiento tiene sus matices: es el relato inaugural de un libro decididamente híbrido en el que alternan los pequeños relatos y los ensayos breves, o la mezcla de ambos, como en «Notas sobre Macedonio en un Diario»; por otra parte, «Hotel Almagro» se conecta con otro relato, «La mujer grabada», no solamente por una simple coincidencia de locación, sino porque se traza allí una cierta secuencia narrativa que enlaza temáticamente los tres textos mencionados. En el libro aparece, también, alguna anécdota sobre Roberto Arlt o sobre un músico que sirven para

mostrar lo que es un artista, y además la relación entre literatura y psicoanálisis, y unas tesis sobre el cuento. Hacia el final, el epílogo justifica la naturaleza de este texto: «La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe la vida cuando cree escribir sus lecturas.» (Piglia, 1999: 137). En esta cita advertimos la conexión de este libro con otros de Piglia; la primera, evidente temáticamente, con *El último lector* («Por de pronto, el nombre [propio] asociado a la lectura remite a la cita, a la traducción, a la copia, a los distintos modos de escribir la lectura...» [Piglia, 2005b: 24]). Pero además, es una cita o, mejor, un autoplagio de *Crítica y ficción*, de la entrevista «La lectura de la ficción» (Piglia, 2000b: 13).

No solamente en su variante autoreferencial, la cita y la alusión son procedimientos recurrentes en Piglia, tanto en sus relatos como en sus ensayos: a veces adopta formas encubiertas e incluso llega al plagio consciente o inconsciente. ¿Puede considerarse plagio la apropiación accidental de una idea? ¿O es necesaria la concurrencia de una intencionalidad —consciente—? Alberto Giordano (2005) ha encontrado un caso de evidente apropiación literal de un párrafo del texto «Musil» de Blanchot que Piglia pone en boca Renzi aplicado a Macedonio Fernández: «[...] en una obra literaria pueden expresarse pensamientos tan difíciles como en una obra filosófica, pero a condición de que todavía no estén pensados.» En versiones posteriores, Piglia —también lo destaca Giordano— borra las pruebas del delito y corrige: «Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y abstractos como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos.» (Piglia, 1999: 40)¹

En este punto de la exposición es necesario ir al corazón de mi planteo: la postulación de la pesquisa como modalidad del ensayo en los textos de Ricardo Piglia. La estructura de la pesquisa consiste, en principio, en descubrir los rastros de lo que está oculto y mostrarlo; además, es necesario explicar los descubrimientos. Otras veces, lo que hay que descubrir no está oculto, está a la vista y a la mano, como la carta robada de Poe. Piglia no solo encuentra cartas robadas, sino que además, las lee y las interpreta. Este recurso va junto a los procedimientos de hibridación a los que me referí más arriba y que, en mayor o menor medida, Piglia emplea en cada uno de los libros: la incrustación y el enrarecimiento que provocan las narraciones en los ensayos y las secuencias argumentativas, más propias del ensayo, en las narraciones. Pero no es solo esto: buena parte de *Crítica y ficción* está estructurada como un *interrogatorio*: una sucesión de entrevistas (más algunos ensayos), en las que el interrogador es variable, y el interrogado siempre el mismo: el propio Piglia.

Este recurso de la pesquisa tiene su traducción en una retórica y en una estilística: «El estilo de Piglia es lógico, y argumentativo-polémico: hace de la argumentación su figura mayor, piensa con ideas y expone la política de esas ideas», señala Nicolás Rosa (1999: 341); «[...] en la escritura de Piglia se jerarquizan los fenómenos de densificación semántica, ya sea por condensación, exasperación o síntesis, en

¹ Transcribo las referencias [pruebas] que presenta Giordano: el texto de Blanchot, pertenece al *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 169; el texto de Piglia, «Notas sobre literatura en un diario» apareció en Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner (Eds.), Homenaje a Ana María Barrenechea. Madrid, Castalia. 1984, pp. 145-149.

la medida que sirven al efecto de la totalidad evidente» afirma Giordano (2005: 213). Lo curioso es que estas afirmaciones pueden aplicarse cómodamente tanto a los libros de ensayos, cuanto a *Respiración artificial* y, parcialmente, a *La ciudad ausente*. Se trata del empleo de ciertos modos del ensayo a los que recurre Piglia: la condensación, el aforismo y la paradoja (Sarlo, 2001): versos que sintetizan toda una literatura; un autor el primero o el último representante decisivo de una serie (Borges, Arlt, etc.) o una frase como la que hace epígrafe de este texto y que, aunque referida a Macedonio Fernández, puede aplicarse universalmente.

«Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial. Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee las huellas en el piso), sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos escritos en el papel», ha escrito Piglia (2005b: 77); puede decirse que Piglia, como lector, como crítico, encarna una figura cercana a la del investigador privado. Él mismo ha señalado con certeza que la escena inaugural del género policial sucede en París, en «Los crímenes de la calle Morgue» de Poe, en 1841: Dupin es el arquetipo del detective que es además hombre de letras, artista, raro y bohemio y encarna la figura misma del gran razonador; pero agrega que en Dupin aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del *hombre de letras al intelectual comprometido*; pero también dice que Dupin es un aristócrata en decadencia que vive de los otros; en cambio Marlowe hace su trabajo y recibe su pago, pero no ignora la existencia de Flaubert, Eliot y Dostoievski.

Quizá sea pertinente recordar a Sartre para caracterizar la inscripción de la escritura de Piglia: «me convierto en un hombre al que los demás consideran escritor, es decir, que debe satisfacer cierta demanda y al que, de grado o por fuerza, se atribuye cierta función social» (Sartre, 1950: 97). Como autor de ficción es un hombre de letras, como autor de ensayos es un intelectual comprometido. O tal vez deba decirse que en la obra de Piglia esta doble figura se conjuga de modo peculiar para dar como resultado lo que conocemos: un corpus decididamente híbrido, en el que crítica y ficción conviven en tensión permanente. Piglia, —episódicamente su alter ego, Renzi— es de alguna manera el Marlowe de la crítica: aquel que descifra enigmas en el horizonte interpretable de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

ARÁN, Pampa:

- 2003 «Voces y fantasmas en la narrativa argentina», en AA.VV. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba (arg.), Epoké ediciones.

GIORDANO, Alberto:

- 2005 *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo.

PIGLIA, Ricardo:

- 1997 [1992] *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Seix Barral.
1999 *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

2000a [1980] *Respiración artificial*. Buenos Aires, La Nación.

2000b [1986] *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

2005a [1997] *Plata quemada*. Buenos Aires, Anagrama.

2005b *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.

OLMOS, Ana Cecilia:

2004 «Formas híbridas» en *Revista Bravo!* São Paulo, año 7, pp. 92-94.

PRIETO, Martín:

2005 *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

ROSA, Nicolás:

1999 «Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria». En Nicolás Rosa (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la argentina*. Buenos Aires, Biblos.

SARLO, Beatriz:

2001 «Del otro lado del horizonte», en *Boletín/9* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario.

SARTRE, Jean Paul:

1950 *¿Qué es literatura?* Buenos Aires, Losada.