

PARA UN GLOSARIO DE RICARDO PIGLIA

Idelber Avelar*

Resumen: El presente ensayo articula las nociones de utopía (desde Nietzsche) y de experiencia (desde Benjamin) con el objetivo de hacer un análisis de las estrategias narrativas del escritor argentino Ricardo Piglia. Al tomar la propia crítica como una forma de ficción autobiográfica, el autor de **Respiración artificial** y **Nombre falso** propone una nueva mirada sobre la dialéctica entre crítica y ficción en la cual la lectura de los textos ajenos no sería más que la propia experiencia del crítico intentando alegorizar en esos textos. Y esa experiencia del presente es trabajada invariablemente por Piglia a partir del punto de vista de la utopía, o sea de la política.

Palabras-clave: utopía; crítica; ficción; experiencia.

I

¿Cómo escribir sobre un autor presente? ¿Cómo hacerle justicia al presente si la naturaleza misma de la justicia es no haber en el presente, señalarle sus límites mezquinos, anunciarse como pura promesa abierta? Es característico de la justicia tomar la forma de la utopía; ésta, sabemos, etimológicamente significa aquello que no tiene lugar, aquello que sólo es en la medida en que excede el presente. La imposibilidad de hacerle justicia al presente, a ese autor presente aquí entre nosotros, ya nos lleva al terreno privilegiado por la obra de Ricardo Piglia: el antagonismo irreconciliable entre la utopía y el presente. Ningún glosario futuro de la obra de Piglia podría prescindir de estos dos términos. La literatura verdaderamente radical sería, para Piglia, aquella que trabaja sobre el presente desde el punto de vista de la utopía. ¿Cómo hacerlo? Mirándolo desde lo que a ese presente le falta, interrogando cada presente desde lo que él ha reprimido y silenciado para constituirse en cuanto tal: para ese gesto Nietzsche reservó una bella palabra, *unzeitgemäß*, traducida al castellano como "lo intempestivo", o literalmente, el desacuerdo con el tiempo, con estos tiempos. Aquí la lección fundamental Piglia la saca de la obra de Macedonio Fernández: lo más importante, en cualquier realidad, es aquello que no está. La escisión irreconciliable entre el presente y la utopía, genera dos tipos de literatura: la literatura realista, cualesquiera que sean sus rasgos formales o estilísticos, se define por la acomodación a los límites impuestos por el presente. Su marca mayor sería el colapso entre el presente y el horizonte. La literatura utópica, por otro lado, se alimenta de lo que aún no es, de lo que habita el terreno de la pura posibilidad. La alegoría de esta oposición, en el interior de la serie literaria argentina, sería el antagonismo entre Manuel Gálvez y Macedonio Fernández. En estos dos nombres, dice Piglia, se condensan las dos tradiciones de la novela argentina: el hombre realista contra el hombre utópico, la novela de lo que es versus la novela de lo que no es, de lo que puede llegar a ser, de lo que clama por ser.

Quedamos entonces en que es imposible hacerle justicia a Piglia, presente aquí entre nosotros.^[1] En este presente nuestro, en que celebramos los 35 años de la publicación del primer libro de cuentos de Ricardo Piglia, **La invasión**, Piglia ya es una figura sobre la cual pesa lo que podríamos llamar la trampa de lo clásico, la trampa representada por la posibilidad de convertirse en clásico. Todos nosotros, sus lectores, admiradores, somos, en este sentido, instrumentos de esa canonización. No hay más remedio. Cuanto más desciframos, cuanto más escribimos sobre esa obra revolucionaria, más le convertimos en obra clásica, precisamente en el momento en que tratamos de describir su carácter revolucionario. Piglia escribe su ficción a partir de una aguda consciencia de esta trampa ¿Qué es un clásico? Piglia afirma que Roberto Arlt, por ejemplo, no es un clásico, es decir no es alguien cuya literatura esté muerta. Muerto sería todo aquel cuya escritura ha abandonado ya cualquier relación con la utopía y se ha dejado circunscribir por los límites del presente. Lo clásico sería, para Piglia, el efecto de domesticación que producen los códigos de legibilidad congelados, congelación en la cual el aparato crítico, especialmente el universitario, cumple papel central. La radicalidad de Arlt y Macedonio consiste en que, de dos formas radicalmente distintas, operan sobre la lengua de modo a vaciar de antemano (*preempt*) la operación classicizante, momificadora de los códigos dominantes de legibilidad, que son siempre los códigos de las fuerzas hegemónicas, del sentido común.

De allí la importancia de mantener cierta distancia, una posición independiente y agnóstica, en la relación con la crítica literaria, relación que le resulta a Piglia, a la vez, ineludible e indispensable. Quizás no haya otro escritor de su dimensión en América Latina que haya incorporado, al mismo grado y con comparable complejidad, el gesto y los protocolos críticos al propio texto literario, al mismo tiempo en que elabora una ética anclada en una saludable distancia ante las modas críticas y a los mismos sujetos críticos. Lo que podríamos llamar el problema de la crítica no es, en la obra de Piglia, un dato accidental, sino que entra en el proceso de confección de la obra misma. No sólo porque esta obra se escribe en diálogo con momentos clave de la crítica del siglo XX (Tinianov, Shklovski, Brecht, Benjamin), y a partir de un desmontaje de varias hipótesis que un día fueron hegemónicas en la crítica literaria, como la teoría del realismo. Se trata también de que los intrincados modelos narrativos de su ficción mimetizan, se apropian de los gestos constitutivos de la crítica: selección, rastreo de pistas, abstracción, comparación, producción de antagonismos, voluntad paranoica de verdad. Todo esto entra en la obra de Piglia no como temas (es decir no se trata simplemente de abrir un "espacio" en la ficción para que se discutan problemas críticos, como haría la novela de tesis), sino que entran como procedimiento, como modo de construcción de la ficción misma. Esto genera, para el crítico, un dilema complejo: ¿cómo armar un lugar desde donde leer una ficción que ha incorporado la crítica en su propio proceso de construcción? En otras palabras, ¿cómo leer un texto en el cual uno ya se encuentra leído de antemano? Este problema, particularmente presente en la obra de Piglia, lo inaugura en Argentina Macedonio Fernández: "escribo una novela en que el lector será leído."

Piglia es autor de una de las más bellas y originales definiciones que conozco de la labor de la crítica literaria. La crítica es, para Piglia, una forma posfreudiana, criptica de la autobiografía. La crítica como culminación contemporánea de la tradición inaugurada por las **Confesiones** de Rousseau. Dice Piglia sobre la crítica: "alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del **Quijote**?". En otras palabras, la operación hermenéutica sobre la escritura ajena sería nada más que el movimiento de lo vivo, de la experiencia del crítico (su *bíos*) intentando alegorizarse en esos *graphei* firmados por otro. Podríamos contribuir, a un futuro glosario, la siguiente definición de crítica: para Piglia la crítica sería el proceso de autoalegorización de un sujeto en la escritura ajena. La manera más productiva de leer la crítica sería rastrear esas trazas autobiográficas presentes en la elección y el análisis de los textos literarios. Para poner algunos ejemplos: Auerbach escribiendo la gran totalización de la literatura occidental en su **Mimesis**, precisamente en el momento en que el Nazismo lo había excluido de esa herencia; Benjamin escribiendo la prehistoria de las fantasmagorías modernas, en el trabajo de los pasajes, en el momento en que el efecto entorpecedor de la fantasía de la modernización había llevado a la barbarie absoluta; Antonio Candido escribiendo la historia literaria de Brasil no a partir de las obras o de los autores, sino a partir de los conceptos de formación y de sistema literario, precisamente, de nuevo, en el momento en que su grupo – el de los intelectuales de USP – conquistaba hegemonía nacional con un proyecto anclado en la noción de pensamiento sistémico; Pedro Henríquez Ureña, inventando el concepto de "literatura hispanoamericana" como objeto historiable, en el momento en que se encuentra sin patria, como un dominicano en Buenos Aires des- y ex-patriado, casi condenado a fundar un relato de literatura continental, y ya no nacional.

El vínculo entre crítica y autobiografía nos lleva a otra categoría central en Piglia, que no podría faltar en ningún glosario, la categoría de experiencia, entendida en su sentido fuerte, benjaminiano. En **Respiración artificial**, Renzi admite que "en el fondo no puede pasarnos nada extraordinario, nada que valga la pena contar". El protagonista del cuento "En otro país" se enfrenta al mismo vacío al intentar escribir su vida: "no pasaba nada, nunca pasa nada en realidad pero en aquel tiempo me preocupaba" (15). El motor del diario del protagonista no es, entonces, la experiencia, sino la crisis de la experiencia. La falta de historias que contar lo lleva a robar las experiencias de los amigos, y luego a inventar las historias no vividas. Del diario pasa a la ficción en el sentido estricto. La ficción sería, entonces, una respuesta a la banalidad de la experiencia. Ese diario ficcional se convierte, por tanto, para el protagonista, en lugar de producción de la experiencia, de tal modo que él pasa a recordar como suyas las experiencias manufacturadas en el diario, y no la banalidad de la llamada "vida cotidiana." De ahí la afirmación de Piglia de que la idea de experiencia individual ya es, en sí misma, un efecto de la literatura, un efecto bovarista, por así decirlo, que nos hace olvidar que toda experiencia genuina tiene un carácter necesariamente colectivo.

El zumbido benjaminiano es nítido aquí, y todos conocemos el interés y la lectura cuidadosa que le ha dedicado Piglia a la obra de Walter Benjamin. Acerca del tema de la experiencia, el texto capital es el estudio de Benjamin sobre la obra de Leskov, "El narrador" (1936), en el cual se arma una teoría acerca de la crisis de la transmisibilidad de la experiencia. Benjamin notaba que el regreso de los soldados de la

primera guerra mundial no significaba un enriquecimiento de su capacidad narrativa, sino todo lo contrario. La experiencia se encontraría en declive, dice Benjamin, porque lo vivido individual habría perdido sus lazos con la colectividad. Reemplazada por la información – aquella narración por definición atomizada, a la cual es imposible preguntar ¿qué pasa en seguida? – la experiencia no se podría ya convertir, en nuestros días, en materia narrable. Benjamin alegoriza este bloqueo en la conversión de lo vivido individual en experiencia colectiva, con un juego conocido entre dos palabras, ambas traducidas como “experiencia”: *Erlebnis*, forma sustantivada del verbo *leben*, por lo tanto traducible tanto como “experiencia” como, más literalmente, como “lo vivido”. Es una palabra con una historia bastante sospechosa: aparece sistemáticamente en el ensayismo de los años diez y veinte, en Alemania, que vincula la experiencia a la sangre, la tierra, y a la excepcionalidad del pueblo alemán (en Martin Buber, por ejemplo). La otra palabra que designa experiencia, *Erfahrung* (en la que se escuchan, etimológicamente, los ecos de *Gefahr*, peligro), es la palabra que reserva Benjamin para hablar de la crisis de la narrabilidad de la experiencia, la imposibilidad moderna de convertir lo vivido en materia narrable.

Ricardo Piglia es uno de los escritores contemporáneos que más agudamente ha respondido a esta crisis de la narrabilidad de la experiencia. En vez de simplemente *aceptar* el divorcio entre narración y experiencia, y escribir una literatura completamente desprovista de contenido experiencial – como, digamos, lo intentó el *nouveau roman* francés; en vez de, por otro lado, escribir una literatura que *ignorar* el divorcio entre narración y experiencia, y siguiera nutriéndose de una cotidianeidad banalizada, como lo hacen en América Latina ciertas versiones de un posmodernismo pop y light, la narrativa de Piglia no acepta ni ignora la crisis de la transmisibilidad narrativa de la experiencia. Parte de esa crisis, hace de ella su material mismo. La pregunta entonces ya no sería: ¿qué queda de narrable en la experiencia? (pregunta que nos llevaría a concebirla de manera puramente residual), sino otra pregunta, más radical: ¿en qué medida la automatización y banalización de la vida han llegado a un punto en que la única posibilidad de producir experiencia se localice en las líneas de fuga que puede construir la ficción? ¿en qué medida podríamos pensar la ficción como la zona límite de la experiencia, o como su misma condición de posibilidad?

De allí la insistencia de Piglia en una estrategia narrativa armada alrededor de lo apócrifo – otra palabra que habría que estar presente en cualquier glosario. Al distanciar el concepto de experiencia de cualquier egología, cualquier primacía del sujeto, cualquier creencia romántica en la unicidad y singularidad de la experiencia, Piglia en realidad no elimina el recurso al problema de la experiencia, sino que la hace irreductible a cualquier nombre propio. Someter lo propio – en ambos sentidos del término, económico y ontológico, *propriety* y *property* – al vértigo del barajamiento de nombres propios, a las leyes del anonimato, del seudónimo, de las falsas firmas: he ahí, se podría decir, la gran lección que saca Piglia de la obra de Borges. Esto explica de la recurrencia de un cierto modelo sintagmático que se repite en los títulos de las obras de Piglia: “nombre falso”, “respiración artificial”, “ciudad ausente”, “plata quemada”. Todos estos títulos tienen en común una misma operación retórica, la construcción de un sintagma en que el sustantivo es negado, vaciado por el adjetivo que lo califica. Un nombre falso no es un nombre, es un apodo, un seudónimo; la respiración, si es artificial, no es en realidad respiración verdadera, quemar plata es realizar un atentado contra la naturaleza misma del dinero, etc. El recurso retórico fundamental de los títulos de Piglia es, entonces, la paradoja, movilizadora para una operación borgeana de des-apropiación de lo propio. La imagen definitiva de esa desapropiación de lo propio es la máquina de relatos que ocupa el centro de la trama de **La ciudad ausente**: máquina cuya motivación inicial es un afecto personal, el duelo de Macedonio por su compañera Elena de Obieta. Máquina que, sin embargo, no puede realizar su tarea efectiva sin convertirse en museo de relatos apócrifos, impersonales, única garantía de preservación de una memoria colectiva en una polis corroida por el olvido.

Y aquí las intervenciones de la obra de Piglia sobre la subjetividad y los géneros se entroncan con la política. Es difícil evaluar la radicalidad de la obra de Piglia sin una comprensión de la trayectoria de la izquierda argentina en las últimas décadas. Sin embargo, las posiciones de Piglia sobre la relación entre literatura y política difieren bastante de las posiciones dominantes entre la izquierda. Piglia ha declarado varias veces: “si uno quiere hacer política, hay que abandonar la ficción”. El objeto del ataque de Piglia es la posición que tiende a reducir la ficción a una mera crónica de la política, a una suerte de retrato de los pequeños cambios políticos. Para entender esa posición, basta con recurrir a la lectura que hace Piglia de la obra de Roberto Arlt. Arlt es un escritor revolucionario precisamente porque escogió no seguir el camino de la mayoría de los escritores “políticos” de su época, el retrato de lo coyuntural, el neonaturalismo, el realismo socialista. Para Piglia, la ficción verdaderamente revolucionaria sería aquella que, como Arlt, capta el núcleo secreto de la política, su modelo de realidad, para luego transformarlo en motor, en matriz organizadora del retrato. Si se opta por lo contrario, es decir, por la mera conversión de la política en tema de la ficción, se pierde lo fundamental de la política y lo fundamental de la ficción. Nos quedamos con una política conformista y una ficción estéticamente conservadora.

¿Y cuál sería ese núcleo secreto, ese modelo de lo real del cual la ficción se apropiaría? En el caso argentino, ese modelo sería, para Piglia, la conspiración, el complot, la política entendida como ficción estatal secreta y paranoica. Pensar la política, en Piglia, es sobre todo pensar la teoría de la paranoia: tradición muy argentina, habría que decir. Sobre el paranoico mucho se ha dicho, desde Freud, y no lo podríamos revisar todo acá. Pero algunos datos son fundamentales: el paranoico se caracteriza por la conversión incesante de objetos en signos; todo, para el paranoico, es signo de algo. La imagen perfecta aquí es la de Arocena, censor, interceptador y descifrador de textos al servicio de la inteligencia estatal en **Respiración artificial**. El paranoico arranca del objeto presente el anuncio de algo por venir; es este sentido, la paranoia tiene una estructura mesiánica. Vive, permanentemente, en la anticipación del futuro. La ficción replica esa estructura al trabajar con aquellos residuos del presente que anuncian el futuro. Allí se jugaría la tarea política de la ficción.

La relación entre paranoia y política, trabajada por Piglia desde los años 70, y especialmente desde **Respiración artificial**, adquiere renovada relevancia en el contexto que vivimos hoy, en el cual la paranoia se convierte en piedra angular de la política interna y externa del imperio. La anticipación paranoica del futuro está hoy anclada en dos nociones extremadamente paradójicas, la de guerra humanitaria y bombardeo preventivo. Es posible que un día puedan y quieran bombardearnos, así que bombardeémoslos. Una vez más, se muestra cómo el papel de la gran ficción no es reflejar la realidad (algo que Piglia viene diciendo hace casi cuarenta años), sino captar su núcleo de verdad, anticipar la siempre repetida y reinventada barbarie, ahora convertida en instrumento permanente de la guerra librada por los autoasignados defensores de lo que todavía tienen el desparpajo de llamar la civilización de la libertad.

II

“Once I pass'd through a populous city imprinting my brain for future use with its shows, architecture, customs, traditions”

Walt Whitman

“Obedeço maquinalmente à tradição de usar o tal de corpo. Afrouropeu, adiro de boa sombra à América, seus cartazes e *slogans*. Giro nas ruas de largos passeios onde cabe a humanidade, surpreendo pretas de se perder a cabeça, louras que Jaime Ovalle, reajustando o monóculo, promoveria a mulatas. Também os manequins das vitrinas em certas lojas da Quinta Avenida me fascinam: juro-lhes fidelidade até à morte.

Murilo Mendes

Referências

- PIGLIA, Ricardo. **La ciudad ausente**. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
_____. **Crítica y ficción**. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XX y Universidad Nacional del Litoral, 1993.
_____. **Nombre falso** (1975). Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
_____. **Plata quemada**. Buenos Aires: Planeta, 1997.
_____. En otro país. In: **Prisión perpetua**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
_____. **Respiración artificial**. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
_____. Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria. **Los Libros** 29 (1973): 22-27.
_____. y Juan José Saer. **Por un relato futuro**. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990.

Recebido em 16/06/07. Aprovado em 11/07/07.

Title: For a Glossary of Ricardo Piglia

Author: Idelber Avelar

Abstract: The present essay articulates the notions of utopia (since Nietzsche) and experience (since Benjamin) in order to make an analysis of the narrative strategies by the Argentinean writer Ricardo Piglia. By taking critique itself as a form of autobiographic fiction, the author of **Artificial Respiration** and **Assumed Name** offers a new look on the dialectics between critique and fiction, in which the reading of texts by others would be no more than the critic's own experience trying to allegorize him/herself in these texts. And such an experiencing of the present is invariably worked by Piglia from the point of view of utopia, that is, of politics.

Keywords: utopia; critique; fiction; experience.

Titre: Pour un glossaire de Ricardo Piglia

Auteur: Idelber Avelar

Résumé: Cet article formule les notions d'utopie (depuis Nietzsche) et d'expérience (depuis Benjamin) ayant comme objectif celui de proposer une analyse des stratégies narratives de l'écrivain argentin Ricardo Piglia. En se servant de la propre critique comme une forme de fiction autobiographique, l'auteur de **Respiration Artificielle** et **Faux Nom** propose un nouveau regard sur la dialectique entre critique et fiction, à travers lequel la lecture des textes d'autrui ne serait plus que la propre expérience du critique lui-même, cherchant à s'exprimer par ses allégories dans ces textes. Et cette expérience du présent est travaillée à chaque fois invariablement par Piglia à partir du point de vue de l'utopie, il faut savoir, de la politique.

Mots-clés: utopie; critique; fiction; expérience.

Título: Por um glossário de Ricardo Piglia

Autor: Idelber Avelar

Resumo: O presente ensaio articula as noções de utopia (desde Nietzsche) e experiência (desde Benjamin) a fim de propor uma análise das estratégias narrativas do escritor argentino Ricardo Piglia. Ao tomar a própria crítica como uma forma de ficção autobiográfica, o autor de **Respiração artificial** e **Nome falso** propõe um novo olhar sobre a dialética entre crítica e ficção, no qual a leitura dos textos alheios não seria nada mais do que a própria experiência do crítico procurando alegorizar-se nesses textos. E essa experiência do presente é trabalhada invariavelmente por Piglia a partir do ponto de vista da utopia, vale dizer, da política.

Palavras-chave: utopia; crítica; ficção; experiência.

[1] Este trabajo fue originalmente presentado en el Mid-American Conference on Hispanic Languages and Literatures realizado en Washington University, St. Louis en septiembre de 2002. Ricardo Piglia estuvo presente como el poniente principal del evento, con una charla titulada "¿Qué es un lector?". Con la elegancia de los grandes escritores que tienen consciencia de la importancia de su obra, Piglia prefirió no estar presente en los dos paneles dedicados a su obra.

* Professor da Tulane University.

