

DRAMATIZAR LA IDEA:
RICARDO PIGLIA ENSAYISTA
DRAMATIZING THE IDEA: RICARDO PIGLIA, ESSAYIST

Emiliano Rodríguez Montiel

ORCID 0000-0002-8050-9151

Universidad Nacional de Rosario,
Rosario, Argentina

Resumen

Este trabajo se centra en la ensayística de Ricardo Piglia, en las particularidades formales que cifran su estilo y en las diferentes concepciones de *lector* y de *lectura* que teoriza a lo largo de su producción crítica. Mediante una retórica a un mismo tiempo dialógica y epigramática, Piglia compone una forma ensayística singular donde las ideas, antes que ser explicadas, se *dramatizan*, en una operación que amalgama crítica y ficción. Nuestra lectura, orientada por la pregunta en torno a qué tipo de lector es el que construye la ensayística pigliana, sostiene que, antes que un lector de ficción o un lector de crítica, es un lector-espectador de teatro el que mejor cuaja con sus coordenadas performáticas. Puesto que así, concibiendo a Piglia como a un dramaturgo y a sus lecturas como puestas en escena, podríamos hacer posible la premisa que propone su pensamiento: la convivencia, en una misma voz, del crítico, el narrador y el profesor.

Palabras claves: Ricardo Piglia; ensayo; crítica literaria argentina

Abstract

This paper focuses on Ricardo Piglia's essay writing, on the formal particularities that characterize his style and on the different conceptions of reader and reading that he theorizes throughout his critical production. Through a rhetoric that is both dialogic and epigrammatic, Piglia composes an ingenious form where ideas are dramatized rather than explained. It is an operation that amalgamates criticism and fiction. Our reading, guided by the question around what type of reader is constructed in Piglia's essays, maintains that, before a reader of fiction or a reader of criticism, it is a reader-spectator of the theater who best fits his performative coordinates. Thus, by conceiving Piglia

Resumo

Este trabalho enfoca os ensaios de Ricardo Piglia, as particularidades formais que caracterizam seu estilo e as diferentes concepções de leitor e leitura que são teorizadas ao longo de sua produção crítica. Através de uma retórica ao mesmo tempo dialógica e epigramática, Piglia compõe uma engenhosa forma de ensaio em que as ideias são dramatizadas em vez de explicadas. É uma operação que amalgama crítica e ficção. A nossa leitura, pautada pela interrogante em torno a que tipo de leitor é construído nos ensaios de Piglia, defende que, mais do que um leitor de ficção ou um leitor crítico, é um leitor-espectador de teatro que melhor se ajusta às suas coordenadas performativas. Assim,

as a playwright and his readings as staging, we could make possible the premise proposed by his thought: the coexistence, in the same voice, of the critic, the narrator and the teacher.

Keywords: Ricardo Piglia; essay; literary Argentine criticism

concebendo Piglia como dramaturgo e suas leituras como encenação, poderíamos viabilizar a premissa proposta por seu pensamento: a coexistência, em uma mesma voz, do crítico, do narrador e do professor.

Palavras-chave: Ricardo Piglia; ensaio; crítica literária argentina

Menos para afirmar una convicción de lectura que para impulsar, a través de los problemas que propicia, una ruta de exploración, decidimos comenzar esta argumentación con una pregunta: *¿por qué Ricardo Piglia es un buen crítico?* No sin algo de anacronismo, puesto que lo pone en el centro esta inquietud es una preocupación moderna (la dimensión del valor), este interrogante –improcedente para algunos, estimulante para otros– emula aquella célebre pregunta con la que el propio Piglia inauguraría, en voz alta y a sala llena, la primera de sus cuatro clases en la Televisión Pública: “¿por qué Borges es un buen escritor?” (PIGLIA, 2013, n.p.). De lo que se trata, a través de esta pesquisa interesada en los fundamentos *éticos y estéticos* que sostienen desde hace décadas un consenso generalizado¹, es de facilitar un posicionamiento; un lugar que me permita apropiarme, en tanto lector, de las mismas zonas problemáticas –las mismas preguntas– a las que Piglia acude para analizar el ADN borgeano. Por consiguiente, adoptando su perspectiva y redireccionándola sobre él, pregunto: ¿qué quiere decir que Piglia sea un “buen crítico”? ¿Qué presupuestos teórico-formales y, sobre todo, éticos operan en esta afirmación? *¿De qué singularidades está hecho, en otras palabras, este discurso, este modo de leer a otros*, para que no pocas figuras de la masa crítica nacional declaren, con modulaciones, propósitos y alcances diferentes, su deuda para con él?² Indagar en la forma ensayística de Piglia, en las particularidades

¹ Más allá de las consabidas renuencias y antipatías que la obra narrativa y autobiográfica de Piglia ha generado, y sigue generando, a lo largo de los años –rápidamente podemos ilustrar de uno y otro lado esto dicho recurriendo a la famosísima diatriba que César Aira (1981) le propina a *Respiración artificial* y, en un más acá de la actualidad, a los reparos que Alberto Giordano (2019) le pone a Piglia como diarista leyendo *Los diarios de Emilio Renzi* (volveremos sobre estos textos)–; más allá de estas objeciones, decíamos, la centralidad y relevancia de Piglia como escritor, crítico y profesor, dentro del campo local (y, si se quiere, latinoamericano), es innegable. Muestra reciente de ello son los *dossiers*, números especiales, homenajes y jornadas que se han orquestado alrededor de su figura. Ver: “El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia” (KOHAN, *La biblioteca*, N° 15, 2015, 383 págs.); “Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia” (*Landa*, N° 2, 2017, 406 págs.); “Ricardo Piglia: cierta idea de literatura” (*Cuadernos Lírico*, Hors-Série, 2019); “Jornadas: Ricardo Piglia” (7 y 8 de agosto de 2019, *Malba*, CABA. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/evento/jornadas-ricardo-piglia/>).

² Son ejemplares en este punto las *pigliescas* (KOHAN, *La biblioteca*, N° 15, 2015), especie de entradas autobiográficas breves donde diferentes figuras de la escena local, la mayoría amigos, ex alumnos y colegas

que cifran su estilo, es el primer objetivo de este argumento. El segundo, desprendido del primero, es examinar las variadas concepciones que de *lector* y de *lectura* se teorizan en el meollo de este pensamiento. El tercero, y a modo de conclusión, es interrogar las *morales* (GIORDANO, 1999) que se ponen en juego, en términos de deseos y resistencias, al momento de encomiar –y viceversa: desestimar– un hacer crítico como el de Piglia.

El don de la ocurrencia

Al momento de describir la naturaleza formal de esta ensayística, la crítica pigliesca suele subrayar el carácter dialógico de su prosa, el *tempo* fluido, para nada espinoso con el que se suelen hilvanar sus ideas. Así lo entiende Graciela Speranza, quien lee en esta impronta oral la marca singularísima de una poética, “la matriz de una forma proteica” cuya destreza consiste en poder imbricar naturalmente, “como en cualquier conversación”, tanto narración, reflexión y crítica (SPERANZA, 2015, p. 294). Así lo entiende también Rose Corral quien, afanosa por localizar el punto de inicio de este devenir platónico de la retórica pigliesca, advierte en la cronología de sus publicaciones una regularidad de importancia: a partir de 1984, catapultado por el éxito de *Respiración artificial*, Piglia comienza a “multiplicar las entrevistas” que concede (CORRAL, 2017, p. 293). El plan: hacerlas funcionar juntas, compiladas y editadas en formato libro, “como sustitutos de textos críticos” (CORRAL, 2017, p. 293). Véase, sin más, *Crítica y ficción*, *La forma inicial* o *Por un relato futuro*, tres volúmenes que adoptan el ritmo lacónico de la conversación –“esa forma que prospera y se enriquece con la distancia, con la reescritura y agregados que siguen y se extienden más allá de la conversación real”– como unidad básica de despliegue (FIRBAS, 2015, p. 14)³. Se trata, en primer lugar, de una apuesta creativa: de buscar, en un trabajo de intervención *a posteriori* con el lenguaje, la inmediatez del lenguaje, la complicidad que genera la dinámica de la pregunta y la respuesta, el estatuto de fiabilidad que produce, en tanto efecto, el tono asertivo del discurso directo. Pero también se trata, en segundo lugar, de una apuesta ética: de hacer de la *claridad*, además de un artificio, un valor de su prosa ensayística, una cualidad a partir de la cual singularizar su discurrir lector. Piglia cuando habla es claro, no sólo porque

(Adriana Rodríguez Pérsico, Américo Cristófalo, Aníbal Jarkowski, Daniel Balderston, Martín Kohan y Germán García, entre muchos otros) narran su primer encuentro como lectores con la obra de Piglia.

³ *Crítica y ficción* (1986), con sus sucesivas correcciones y agregados posteriores, recopila notas hechas para *Tiempo argentino*, *Clarín* y *Página/12*, entre otros medios. *La forma inicial* (2015), volumen publicado en Chile por Sexto Piso y en Argentina por Eterna Cadencia, reúne –además de conferencias, notaciones de clases y artículos varios– diversas discusiones que Piglia mantendría con alumnos, colegas y escritores amigos de paso por su lugar de trabajo: la Universidad de Princeton. *Por un relato futuro* (Anagrama, 2015), por último, se compone de cinco diálogos que, entre 1987 y 1999, mantuvieron Piglia y Juan José Saer en Buenos Aires.

ya lo es –porque es un atributo *per se* de su capacidad oratoria y narrativa–, sino porque además quiere serlo, tanto para singularizar estéticamente su decir ensayístico, como para estimarlo críticamente. Esto explica por qué al momento de encomiar a algunos de sus autores favoritos, Piglia elija esta aptitud, el don de tenerla y profesarla, como uno de sus criterios *vedette*. Lo hará con Mansilla cuando, en *Escenas de la novela argentina* (PIGLIA, 2022), celebre su determinación de convertirse en escritor escribiendo como se habla⁴. Lo hará con Walsh cuando, en “Una propuesta para el próximo milenio”, destaque su estilo “diáfano”, “ágil”, “conciso”, “directo” y “eficaz” como uno de los “más notables de la literatura actual” (PIGLIA, 2014, p. 90). Lo hará con Borges cuando, en el primer tomo de sus *Diarios*, repare en “la forma inmediata y cálida que tenía” éste de crear intimidad cuando uno se convertía en su interlocutor⁵.

Ahora bien, retomando la pregunta inicial, la claridad, concebida aquí como cualidad del arte conversacional, resulta insuficiente para ensayar una respuesta acerca de por qué Piglia es un gran crítico. En todo caso, sirve para formar un juicio favorable respecto de su desempeño como docente. Piglia como profesor era, se sabe, clarísimo: así lo corroboran los testimonios de Martín Kohan, Isabel Stratta y Graciela Speranza, tres de sus alumnos⁶; así

⁴ Reponemos el pasaje en cuestión: “Habíamos dejado a Mansilla preso; pasó la noche en prisión y al día siguiente se fue a Paraná, donde estaban Urquiza y la Confederación. Y, como él mismo cuenta en una *causerie* bellísima que se llama “De cómo el hambre me hizo escritor”, llega a Paraná con bastante dinero, pero, dice, hace demasiados amigos allí y se lo gasta todo, y de pronto se da cuenta de que está casi sin plata y se pone a pensar para qué la necesita. Entonces decide ir a la fiesta de inauguración de un tramo del río Salado, que se ha vuelto navegable. Según cuenta, el gobernador de la provincia de Santa Fe se impresiona cuando ve a un hombre tan apuesto como él y le propone que escriba lo que ha visto. Entonces Mansilla le dice: “Pero yo no soy un escritor”. “No importa”, le dice el gobernador y le ofrece un dinero y por eso él empieza a escribir. Sería una típica ficción del origen, dado que Mansilla cuenta allí por qué se convirtió en escritor. Dice además algo muy importante en esa *causerie*: “Sencillamente me decidí a escribir como se habla”. Me parece que a partir de ahí tenemos ese estilo que admiramos tanto y que lleva a ese texto extraordinario, escrito veinticinco años después, que es *Una excursión a los indios ranqueles*” (2022, p. 27).

⁵ En *Años de formación*, Piglia narra: “[Borges] era ciego, no los veía y les hablaba como si fueran próximos y esa cercanía está en sus textos, nunca es paternalista ni se da aires de superioridad, se dirige a todos como si todos fueran más inteligentes que él, con tantos sobreentendidos comunes que no hace falta andar explicando lo que ya se sabe. Y es esa intimidad la que sienten sus lectores” (PIGLIA, 2015, p. 111).

⁶ Kohan confiesa: “Al salir de sus clases, tiempo después, de todas y cada una de sus clases, quedaba yo en un estado tal de ebullición de ideas, que podría decir, sin exagerar, que todavía hoy respondo en parte a aquel impulso cuando me dispongo a escribir o a leer, que ese efecto no se ha desvanecido del todo en mí, que no ha cesado” (KOHAN, 2015, p. 227). Por su parte, Stratta cuenta: “Durante dos horas de cada sábado Piglia hablaba, a lo largo de un año o lo que el curso durara, de un solo libro o un solo autor argentino, fuera el *Facundo*, los *Ranqueles* o los cuentos de Horacio Quiroga (tomé muchos de esos cursos, todos los que pude). El traía todo escrito –citas del texto, teorías, análisis– en unos cuadernos negros de tapas de hule, y era notoria su minuciosidad: “¿quién habla en este pasaje del Martín Fierro?” podía llevar el tiempo de una clase. Unos cuentos de Lugones, meses (...) No había en sus clases grandes floreos de teoría: sus recomendaciones bibliográficas más bien enviaban a su canon de libros nacionales y a libros de historia, a veces ignotos, sin olvidar las citas de Joyce, Faulkner y otros padres de la novela modernista

también lo demuestran sus clases hoy transcritas y reunidas por Eterna Cadencia (*Las tres vanguardias*, 2016; *Teoría de la prosa*, 2019; *Escenas de la novela argentina*; 2022); y así lo confirma, por último y en subrayado, su performance magistral en la TV Pública. Basta reproducir unos breves minutos de alguno de sus dos cursos, hoy alojados en Youtube, para darnos cuenta de hasta qué punto Piglia, con su voz serenamente acompasada, era un maestro del *timing*, de la frase-remate, del uso de las manos para gestionar los énfasis. Quizás, en esta perspicacia de poder comunicar de forma asequible y seductora su saber, se encuentre la otra virtud que hace falta para pergeñar una respuesta. La astucia de poder enseñar mediante aforismos, epigramas e imágenes literarias que condensan, en unos pequeños detalles, la posibilidad de comprender toda una literatura, toda una tradición, toda una cultura, ¿no nos alumbra, acaso, el don faltante, a saber: su inteligencia? Piglia, en efecto, además de claro, es inteligente. La claridad y la inteligencia son los dos componentes –los dos dones– que cimentan lo que aquí leemos como el ADN de su forma ensayística. Sopesadas en un terreno como el de la conversación, ambos rasgos contribuyen en la construcción de una retórica a favor de la iluminación mediante el recurso –la salida imaginativa– de la síntesis.

Condensar: he aquí la economía por excelencia del pensamiento pigliesco, su deporte favorito. De allí que la *ocurrencia*, entendida aquí como una verdadera potencia creativa que resulta de combinar el afán de claridad con la astucia de la inteligencia, sea el procedimiento que mejor describa el proceder reflexivo de esta ensayística. Para definirla, bien podrían valer los mismos postulados a los que el propio Piglia recurre para describir la brevedad y el conceptualismo de Borges. Pues, así como lo borgeano se define como la formulación de la historia y no como su ejecución (“No hace falta que esté el texto escrito: hay que tener la idea de cómo puede ser ese texto... después otro lo hará”); y así como el estilo de Borges –exacto, hiperconcentrado, elíptico– no permite ser extenso (“[Borges] nunca escribió un texto que tuviera más de diez páginas”), las ocurrencias de Piglia son precisamente eso: *intuiciones que brillan en la fluidez de la conversación* (PIGLIA, 2013). Piglia nunca desarrolla, en términos de larga duración, sus ideas, sólo las suscita como se trama una intriga policial: mediante pistas ingeniosas. El ejemplo

anglosajona” (STRATTA, 2015, p. 189-190). Por último, Speranza afirma: “Conocí a Ricardo Piglia en el primer seminario que dictó en la Universidad de Buenos Aires en 1990, dedicado a tres grandes escritores argentinos que el curso señalaba desde el título como tres caminos posibles de la renovación literaria: *Las tres vanguardias*. Saer, Puig y Walsh. Yo acababa de graduarme y estaba dando clases de Literatura Argentina en la misma universidad como ayudante, pero fui alumna de nuevo, deslumbrada, y el curso, paradójicamente, fue el más memorable de la carrera. Ya lo había sospechado leyendo sus novelas y sus ensayos, pero en vivo la lección era más vibrante: la crítica podía ser un ejercicio de racionalidad apasionada, capaz de revivir la conmoción a la vez intelectual y sensible de la lectura, con un lenguaje transparente que no renunciaba a la densidad del análisis sino más bien la afinaba (...) Fue *el maestro* de aquel curso” (SPERANZA, 2022, n.p.).

más acabado de esta modalidad es *La argentina en pedazos* (Ediciones de La Urraca, 1993), libro ilustrado por Enrique Breccia donde Piglia introduce a varios autores (Echeverría, Viñas, Lugones, Quiroga, Arlt, Borges, Puig, entre otros) mediante unos pocos pasajes sumarios, los cuales, titulados con una palabra o una frase, hacen las veces de entrada o clave de lectura. De este modo, y para decirlo con palabras de Adriana Amante, Piglia se convierte en “un diseñador gráfico de sus ideas que, a golpes de párrafos bien distribuidos y subtitulados, plantea su hipótesis en pequeñas iluminaciones” (AMANTE, 2017, p. 336). A modo de ejemplo, enumeremos a continuación cuatro de ellas:

La primera: *la historia de la narrativa argentina empieza dos veces*. Ensayada en “Notas sobre Facundo” (1980a) y luego en “Echeverría y el lugar de la ficción” (PIGLIA, 1993), aquí la ocurrencia se da por multiplicación (la literatura no nace una vez sino dos veces) y por equivalencia (los relatos de Sarmiento y Echeverría no son sino dos versiones de una *misma* historia: la lucha entre la civilización y la barbarie). La segunda: *Borges como el último y el más perfecto escritor del siglo XIX*. Enunciada por Renzi en el ya célebre pasaje de *Respiración artificial* (1980b), esta ocurrencia motiva un fuerte anacronismo con el propósito de modificar la tradición: desplazar a Borges al sXIX y ocupar, con la propia literatura, el lugar vacante que deja en el sXX. La tercera: *la extrañeza de la lengua materna como la marca de los grandes estilos de la novela argentina del siglo XX: Borges, Arlt, Gombrowicz y Macedonio*. Esbozada en “La novela polaca” (1987b) y luego reproducida en “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” (1987a), esta ocurrencia somete a la tradición nacional a una paradoja: los escritores que mejor han expresado la lengua nacional son precisamente aquellos que –parafraseando la célebre frase de Proust– han sabido instalarse en ella como un extranjero, desde la anomalía de sus acentos exiliados. La cuarta: *El Che Guevara como el último lector*. Perpetrada en un ensayo que lleva el mismo nombre (2005), esta sentencia afirma que Guevara, el hombre de acción por excelencia del siglo XX, es también su lector total, puesto que al poder reunir en el meollo de su experiencia acción y ficción –las armas y las letras, los libros y la vida, el acto de leer y la acción política–, es capaz de resolver el dilema clásico, leninista, de un hombre de izquierda: *¿qué hacer?*

La dramatización del saber

Vistos en su conjunto, estos epigramas que brillan como ¡*Eureka!*! en la conversación son, en el fondo, ocurrencias porque parten de un episodio literario para desperezarse, en un proceso claro de dramatización del saber. Mediante una retórica, como vimos, a un mismo tiempo dialógica y epigramática, Piglia compone una forma ensayística ocurrente donde las ideas, antes que ser explicadas, se *dramatizan*, se ponen en escena en

una operación que amalgama crítica y ficción. El resultado es una trama preocupada ya no por la interpretación (inquietud consagrada a la crítica tradicional), sino, haciendo valer su condición de escritor, por las decisiones compositivas de una obra, las singularidades de un tono, las posibilidades de innovación de un proyecto. En efecto, Piglia lee como un escritor, como alguien preocupado en develar *cómo se hizo* eso que se está leyendo; cuáles han sido las elecciones (de estructura, estilo, perspectiva) que han terminado por darle forma a aquello que se tiene enfrente. Es una preocupación que, a fuerza de conducir el comentario, termina convirtiéndose en una modalidad de lectura⁷. La figura del crítico –y, con ello, la idea misma de lectura– se define, en esta ficción teórica abocada a leer desde el personalismo de los autores, de modo diverso. A continuación, valiéndonos de ítems para ganar en claridad, describimos las diferentes definiciones que de *lector* y de *lectura crítica* Piglia ha construido a lo largo de su producción ensayística:

a) el crítico como *estratega*: aquí la crítica es entendida como intervención en el debate por la renovación literaria y los críticos como guerreros que “intervienen abiertamente en el combate por la renovación literaria” (PIGLIA, 1986, p. 12). Se trata de un tipo de crítica interesada y táctica: la lectura del escritor actúa en el presente, desea hacerlo, está siempre fechada y tiene la fuerza de una intervención. Se trata de una operación en la que el escritor, leyendo a otros –esto es: poniendo en valor ciertas experimentaciones en detrimento de otras, configurando su propia genealogía o, en palabras de Gramuglio, “su lugar en la literatura” (1988, p. 3)– construye el aparato según el cual éste desea que sea leída su obra⁸. La determinación de Piglia por el arte de la interlocución se comprende, en este marco, como una decisión estratégica: Piglia adopta la forma de la conversación como una forma crítica de intervención, para participar en los debates teóricos y críticos desde un lugar y un estilo de enunciación más libre, menos institucional y más autónomo, regulado no ya por las convenciones de la especialización académica sino, como vimos, por sus pasiones de lectura.

b) el crítico como *detective*: aquí la crítica se explica en los términos ya expuestos por Alberto Giordano: la lectura del escritor se asumiría aquí

⁷ En conversación con Matías Néspolo, Piglia lo explica muy bien: “[el escritor] tiende a ver la construcción antes que la interpretación. Al escritor le interesa más cómo está hecho un libro que preguntarse qué significa. Quiere saber cómo funciona esa *máquina para construir otra*. De allí que sus reflexiones sean tan específicas y técnicas, como pueden ser las de Nabokov. Manuel Puig me dijo una vez «no puedo leer novelas, porque cuando las leo las corrijo», es decir, para un escritor los libros nunca están terminados, los ve como si fueran un *work in progress*. Este es un tipo de lectura fluida y sin complejos que tiende a poner el acento, sobre todo, en cómo están hechas las cosas” (Piglia en NÉSPOLO, 2005).

⁸ En una lectura reciente, Julio Premat lee *Las tres vanguardias* y repara en la gramática militar que utiliza Piglia para definir, por un lado, la idea de vanguardia como “una posición en el campo minado de la literatura”; y después, la idea de lectura como una “guerra”: en términos estratégicos, la lectura es “un campo de batalla”, “una lucha entre poéticas” (PREMAT, 2021, p. 63).

como práctica de develamiento de un sentido cifrado –oculto– en otro más explícito. Reza el célebre pasaje de Piglia: “A menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma, aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe” (PIGLIA, 1986, p. 14). De esta creencia se desprenden, por añadidura, dos de sus tesis célebres. La primera: en el fondo, todos los relatos cuentan una investigación (PIGLIA, 1986). La segunda: todo cuento cuenta dos historias: una explícita y otra oculta (PIGLIA, 1987b).

c) el crítico como *autobiógrafo*: aquí la crítica se plantea como una declaración de los principios ideológicos, teóricos, políticos y culturales del propio autor. Sentencia una de las líneas más conocidas de Piglia: “En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas (...) El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee” (PIGLIA, 1986, p. 13). Se trata de una operación típica del género, una figura que Graciela Speranza, al intentar determinar cuál es el movimiento de base que predomina en todo ensayo de escritor, llama *lectura en espejo*: “la lectura de un escritor tiene siempre una doble orientación; cuando habla sobre los libros de otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios” (2001, p. 91). El ejemplo más ilustrativo de esta empresa autfigurativa es *El último lector* (2005), el ensayo donde Piglia se decide a construir “una historia imaginaria de lectores” (PIGLIA, 2005, p. 17) alrededor de su biblioteca personal. Allí una serie de lugares son definidos como utópicos por las posibilidades de aislamiento que ofrecen. La *cueva* de Kafka, la *biblioteca* de Borges, la *celda* de Gramsci, la *isla* de Robinson Crusoe, el *tren* en Ana Karenina y el *árbol* en el medio de la guerrilla en los diarios del Che) se proyectan, para Piglia, como metáfora de “repliegue, quietud y soledad” (PIGLIA, 2005, p. 20), como un espacio utópico, inmejorable, para la escritura (RODRIGUEZ MONTIEL, 2020).

d) *El crítico como novelista*: en un movimiento netamente pigliano, el escritor adecua las condiciones de su escritura crítica –su estilo y sus propósitos– a las de la escritura literaria. La ficción queda así concebida como espacio para el pensamiento crítico. Se trata, en palabras de Alan Pauls, de “pensar *mientras se narra*”, de entender a la literatura como una fuerza de interpelación donde los saberes, lejos de desambiguarse, se interfieren en pos de la invención del sentido (PAULS, 2012, p. 104). De ahí que *Respiración artificial* se deje leer como ensayo y *El último lector* como literatura. Y de ahí que resulte paradójico que a Borges se lo encomie por aquello mismo por lo que a Piglia se lo desestima; esto es: la mezcla de los géneros. Si “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) es un cuento perfecto por –entre otras razones– su complejísima “base filosófica”, por las múltiples intersecciones

que entre una y otra disciplina pueden establecerse (SARLO, 1995, p. 62); *Respiración artificial* no lo es precisamente por lo mismo: por “atentar contra la fluidez ‘natural’ que definiría la esencia de todo relato” (PAULS, 2012, p. 105)⁹. Así planteado, pareciera ser que la ley del género –esa que Derrida, irónico, cristalizaría muy bien bajo la forma de un mandamiento: “No mezclar los géneros. No mezclaré los géneros. Repito: No mezclar los géneros. No lo haré” (DERRIDA, 1980, p. 1)– despliega todo su rigor solo en algunos casos. Una paradoja, en suma, que evidencia el conjunto de valores –las *convicciones* de lectura (LAERA, 2010)– que un cierto sector de la crítica nacional pone a operar al momento de estimar el ejercicio crítico de Piglia.

Dicho sector, contextualicemos, se encuentra asociado –tanto en sus prácticas como en sus pasiones de lectura– al ensayo. Una tradición que comienza en la Argentina en los años ‘80, cuando un conjunto heterodoxo de profesores y críticos universitarios argentinos, “empeñados en la transmisión problematizadora de saberes sobre las humanidades y las ciencias sociales en contextos universitarios”, convergen discursivamente en una empresa común: afirmar al ensayo como una estrategia de resistencia a los poderes reductores de la academización del saber; esa retórica prescriptiva que para legitimar un saber exige, primer ejemplo, que “las hipótesis y los objetivos, además de claros y consistentes, sean verificables”; o, segundo ejemplo, que el marco teórico, antes que un recorrido propiciatorio para “el hallazgo de singularidades anómalas” o “misteriosas”, sea “la mera reproducción metódica de los conceptos y los protocolos argumentativos” (GIORDANO, 2015, p. 10-11; p. 251-252). Compilados en el libro *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80* (Santiago Arcos, 2015), estos textos –escritos por referentes del campo como Beatriz Sarlo, Horacio González y Eduardo Grüner, entre otros–, trazan un mapa que va de 1980 hasta 2002 incluyendo, además de otras intervenciones relevantes, artículos en revistas culturales emergentes como *Espacios*, *Sitio*, *Fahrenheit 450°* y *Babel*. Tal es la coyuntura crítica teórico-crítica que intentamos precisar: una que se pronuncia en contra de “la cultura del pragmatismo y la eficacia” (GIORDANO, 2015, p. 10) con el objeto de poner en valor la forma ensayo como productora de saber sobre literatura. Ilustremos lo recién dicho a través de un caso concreto: los fundamentos que Giordano hilvana para distinguir el proceder ensayístico de Borges del de Piglia. En *Modos del ensayo* (2005), sostiene:

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

⁹ Agrega Pauls: “Es cómico, por no decir patético, que sea la dimensión hitchcockiano-brechtiana de su método -discontinuar la acción mediante intercepciones reflexivas- la que haya inspirado esa clase de imputaciones (PAULS, 2012, p. 105).

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. (GIORDANO, 2005, p. 212).

Frente al modo de operar propio del ensayista, Piglia quedaría vinculado, al decir de lo recién citado, al accionar del lector profesional, al del especialista que delimita y abraza un recorrido *seguro* de la escritura sin caer en “la perplejidad de lo que se entrevé” (GIORDANO, 2005, p. 229-231), sin apostar a lo que de azaroso, lúdico e *improbable* tiene el discurrir del pensamiento. En el fondo, desandando nuestra argumentación, lo que Giordano le objeta a Piglia no es la manera que tiene éste de hacer interactuar crítica y ficción –pues, ¿no es precisamente Giordano quien llama “literaturización del saber” a la empresa de indeterminación que aboga por la diversificación de los recursos y el desvío creativo? El ensayista, sentencia, no es un especialista, es un *bricoleur*, no es apropiado, es impertinente; su búsqueda no es la objetividad sino la posibilidad de afirmar, en la subjetividad de su lectura, “una perspectiva” (GIORDANO, 2005, p. 231-240)–. Por el contrario, lo que Giordano le señala a Piglia –siguiendo a Adorno– es su falta de amateurismo (para Adorno, se sabe, la forma del ensayo consiste, entre otros arrestos, en ejercitar aquello que uno ama sin preocuparse por el rédito profesional; se trata de escribir por nada y para nada, profesando con fuerza “el ocio de lo infantil”) (ADORNO, 1962, p. 12). En otras palabras, y siguiendo ahora a Blanchot (1969), lo que Giordano le critica a Piglia es su nula predisposición a *ponerse en crisis* cuando escribe. Para Giordano, Piglia merma su potencial ensayístico porque siempre parece saber lo que está haciendo. Es un crítico asertivo que –a contrapelo de Borges y Aira, dos críticos experimentales– profesa un *culto de la certeza*, de “la lectura como desciframiento, como captación sin restos de los sentidos secretos de una obra o texto” (GIORDANO, 2005, p. 212). El disvalor en esta apreciación crítica estaría puesto, por consiguiente, en la forma que tiene Piglia de relacionarse con su propio saber. Si el secreto para que lo ensayístico acontezca es, tal y como afirma Giordano a propósito de lo novelesco de la crítica de Sylvia Molloy, “poder lograr que el saber no niegue ni debilite las pasiones de la lectura, sino que se le den un espacio para que se manifiesten, renovadas, en las tensiones de la argumentación”; Piglia, quien escribe crítica como narra y da clases (esto es: haciendo de la claridad y la condensación sus dos componentes primordiales), tendría obturada esta función por estar, como el exégeta o el hermeneuta, “compulsado a interpretar” (GIORDANO, 2005, p. 230; p. 268).

Ahora bien, desmarcándonos de estas coordenadas –de esta manera de leer el vínculo entre crítica y ficción, entre saber e idea–, nos preguntamos: la claridad pigliesca ¿no es, a lo mejor, el resultado de una complejísima

experimentación con el saber? La convivencia entre el crítico, el narrador y el profesor que este autor entabla al interior de su pensamiento, ¿no puede ser leída, acaso, antes que un resabio estilístico, como un principio a la vez ético y creativo? Así concebida, la palabra pigliana se constituiría como una puesta a prueba de las propias posibilidades de disolver, en la voz de la escritura, la siempre problemática “dicotomía sencillez-complejidad” (KOHAN, 2021, n.p.).

Esto es, al fin y al cabo, lo que aquí entendemos cuando enunciamos que Piglia *dramatiza* sus ideas. Dramatizar la idea significa actuarla, ensayarla en el sentido teatral –performático– de la palabra. Supone, por un lado, darle un cuerpo y una voz, pensar en un otro que está enfrente no sólo como un lector de ficción o lector de crítica, sino también como un lector-espectador; como alguien que puede formar parte de la puesta en acto de la idea. Ensayar la idea supone, en síntesis, tener en mente la posibilidad de que *ocurra*. La palabra *ocurrencia* –procedimiento vedette, como vimos, de este pensamiento– proviene, de hecho, del verbo “ocurrir” (del latín *occurrere*), siendo una de sus acepciones, además de “idea inesperada”, la de “encuentro o suceso fortuito”. La claridad pigliesca se asume, por tanto, como fruto de una coyuntura, una reunión, particular: la del saber (el poder de su imaginación crítica) y el tiempo (el momento apropiado para hacerlo desplegar).

Referencias

- ADORNO, Theodor. El ensayo como forma. *In: Notas sobre literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. p. 11-36.
- AIRA, César. Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia*, n. 51, p. 55-58, 1981.
- AMANTE, Adriana. Notas sobre Piglia (o la experiencia personal de un estilo). *Landa*, n. 2, p. 330-338, 2017.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- CORRAL, Rose. Itinerarios de lectura (y reescritura). *Landa*, n. 2, p. 291-303, 2017.
- DERRIDA, Jacques. La ley del género. Traducción de Jorge Panesi. *Glyph*, n. 7, 1980, p. 1-26.
- FIRBAS, Paul. Prólogo La conversación y sus formas. *In: PIGLIA, Ricardo. La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. p. 13-17.
- GIORDANO, Alberto. *Razones de la crítica: sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- GIORDANO, Alberto. Las perplejidades de un lector modelo. *In: Modos del ensayo: De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. p. 209-221.

- GIORDANO, Alberto. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2015.
- GIORDANO, Alberto. *El tiempo de la improvisación: Fragmentos de un diario en Facebook*. Rosario: Iván Rosado, 2019.
- GRAMUGLIO, María Teresa. La construcción de la imagen. *Revista de Lengua y Literatura*, n. 4, p. 1-16, 1988.
- KOHAN, Martín. Pigliesca 10. Dossier: El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia. *La biblioteca*, n. 15, p. 229, 2015.
- KOHAN, Martín. La figura contemporánea de Ricardo Piglia. *Otra trama*, 3 abr. 2021. Disponible en: <https://acortar.link/Q9XoZw>. Acceso en: 11 ene. 2023.
- LAERA, Alejandra. Entre el valor y los valores (de la literatura). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 15, 2010, p. 1-10. Disponible en: <https://www.cetycli.org/cboletines/laera.pdf>. Acceso en: 11 ene. 2023.
- NÉSPOLO, Matías. Los tres modos de leer de un escritor, según Ricardo Piglia. *Clarín*, marzo 2005. Disponible en: <https://acortar.link/a8C3fr>. Acceso en: 11 ene. 2023.
- PAULS, Alan. Last but not least. In: *Temas lentos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. p. 104-109.
- PIGLIA, Ricardo. Notas sobre *Facundo*. *Punto de vista*, n. 8, p. 15-18, 1980a.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 1980b.
- PIGLIA, Ricardo. La lectura de la ficción. In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986. p. 13-26.
- PIGLIA, Ricardo. ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz. *Espacios de Crítica y Producción*, n. 6, p. 13-15, 1987a.
- PIGLIA, Ricardo. La novela polaca. In: *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 1987b. p. 61-80.
- PIGLIA, Ricardo. Echeverría y el lugar de la ficción. In: *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 1993. p. 8-11.
- PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. p. 55-74.
- PIGLIA, Ricardo. Borges por Piglia - Clase 1. *Televisión Pública*, 7 sept. 2013. Disponible en: <https://acortar.link/4fHNbj>. Acceso en: 11 ene. 2023.
- PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el próximo milenio. In: *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2014. p. 54-59.

- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Escenas de la novela argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2022.
- PREMAT, Julio. *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.
- RODRIGUEZ MONTIEL, Emiliano. El temple de una utopía. La ficción autobiográfica de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia. *Estudios de Teoría Literaria*, n. 20, p. 197-208, 2020.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.
- SPERANZA, Graciela. “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia. *BOLETÍN/9 del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, n. 9, p. 90-103, 2001.
- SPERANZA, Graciela. Vida de lector. *La biblioteca*, n. 15, p. 288-297, 2015.
- SPERANZA, Graciela. La lección del maestro. Cinco años sin Ricardo Piglia. *Otra Parte*, 13 sept. 2022. Disponible en: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/una-pena-extraordinaria-cinco-anos-sin-ricardo-piglia/>. Acceso en: 11 ene. 2023.
- STRATTA, Isabel. “Pigliesca 6”. *La biblioteca*, n. 15, p. 189, 2015.

Emiliano Rodríguez Montiel. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Becario posdoctoral del CONICET por el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR). Enseña Teoría y Crítica Literaria en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER, Sede Paraná).

E-mail: rodriguezmontiel.e@hotmail.com

Recebido em: 12/01/2023

Aceito em: 15/03/2023

Declaração de Autoria

Emiliano Rodríguez Montiel, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:

1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados;
2. Redação e revisão do manuscrito;
3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação;
4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.