

Fernanda Elisa Bravo
Herrera

*La propuesta
metatextual de Ricardo
Piglia o la escritura
utópica y las fronteras
de la ficción*

La producción de Ricardo Piglia, en su doble movimiento enunciativo, propone una lectura metacrítica y especular de lo literario, problematizando el lenguaje y la tradición y releendo con un código elíptico y cifrado la realidad social.¹ Del mismo modo que los límites genéricos de su producción son difíciles de distinguir, las miradas a lo literario y a lo social se superponen y confunden, proponiendo una continuidad y una identificación en la que las diferentes textualidades se despliegan como clave múltiple de lectura.

Si pudiéramos trazar una cifra para explicar la «lectura estratégica»² con la cual Ricardo Piglia construye su escritura, definiendo su tradición, seguramente podría desplegarse una miríada de «mitos» no solamente sobre el proceso de producción sino también sobre el oficio de escritor y en su posición como lector. Es a partir de un complejo sistema de nudos y claves de lectura que la escritura de Piglia se configura, nutriéndose en las contaminaciones genéricas y en las multiplicaciones dispuestas como versiones y variaciones. La elección de determinados autores, la exposición de lecturas, la citación entrelazada con el propio dis-

¹ Fernanda Elisa Bravo Herrera: «Conjeturas e indagaciones: el doble movimiento enunciativo de Ricardo Piglia», en *Creación y proyección de los discursos narrativos*, coord. Daniel Altamiranda y Esther Smith, Dunken, Buenos Aires, 2008, pp. 165-173.

² Jorge Fornet: *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

curso, construyen un espacio semántico, un universo contaminado, en el que la borradura y la condición liminar de la propia palabra sostienen la posibilidad de la tradición como frontera. Por ello mismo, la producción de Piglia no solamente oscila entre la narración y el ensayo, sino que elige construirse desde la mezcla de ambos géneros, configurando un sujeto discursivo multifacético que ejerce un oficio signado por la palabra en la escritura y en la lectura. Ello debido a que la escritura es narración, pero también reconstrucción —y, por tanto, crítica— de lecturas anteriores, de textos ausentes, evocados, modificados y en tensión por la cita o el plagio. De allí que el trabajo crítico sea una lectura hermenéutica, una mirada sobre el sistema literario, indivisible de la voluntad de erigir un canon en el cual se inserta la propia escritura, dando en este proceso tanto una validación cuanto una continuidad.

Los valores de «verdad» no operan en este entramado de redes, puesto que lo artificial y lo falso son claves de lectura que definen lo literario. En este juego, los enmascaramientos, que se van superponiendo por las ambigüedades y las contaminaciones genéricas, proponen un canon en el que encuentran espacio, como textualidades literarias y críticas, las «conversaciones ficticias» que funcionan como confesiones autobiográficas desde la oralidad. Las entrevistas forman en este sistema un corpus en el que, como en un palimpsesto, se multiplican y superponen lo ficcional, lo ensayístico y lo vivencial. Esto último a su vez determina que la frontera entre el autor y el sujeto discursivo se confundan, complejizando aún más la enunciación discursiva y la representación identitaria del sujeto y de su palabra.³ Al respecto, García Canclini señaló que «tal vez Piglia sea, después de Borges, quien mejor ejerce en las entrevistas la tarea de ficcionalizar las afirmaciones personales, confundir la diferencia entre discurso crítico y ficción».⁴

Esta ficcionalización que crea un espacio otro se repropone en las digresiones, en la oblicuidad de un discurso que pareciera escaparse de la censura, sosteniendo en la evasión una metáfo-

³ Cfr. sobre las relaciones diegéticas en torno al autor-lector-personaje, Aída Nadi Gambetta Chuk, «El último escritor en La invasión (2006) de Ricardo Piglia», en *Creación y proyección*, ed. Altamiranda y Smith, cit., pp. 295-302.

⁴ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 106, Grijalbo y CNCA, México, 1990.

ra de la ausencia que, en esa misma no-presencia, dice y enuncia. Por esto, la escritura, para Piglia, se impone como una investigación diferida y en elipsis de la historia signada por la violencia y las censuras del Estado. Por ello, en tanto busca, como ejercicio hermenéutico, el desciframiento de la lógica del Estado, construida desde el complot y la paranoia, instaura una «poética» para evadirse de dichas censuras.⁵ Esta evasión se realiza en la fuga de las prisiones narrativas que el Estado impone, en un movimiento elíptico y utópico que se construye con el mito del archivo personal, constituido por cartas, diarios y cuadernos, símbolo de una autobiografía, factible de trazarse en dichos textos, genéricamente diversos y fronterizos. La fuga se posibilita también con la utopía y con la narración de un futuro, solución narrativa del secreto y de la elipsis, explicación y clave de un enigma presente que solo se puede mencionar, nombrar, decir a través de este exilio temporal y alegórico. Esta clave de lectura de la literatura — característica de la literatura argentina y definitoria de un canon, de una tradición — se evidencia en la producción de Roberto Arlt, como lo señala Piglia: «La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad».⁶ Y ese centro, que da origen al Estado está constituido, según Piglia, por el secreto y el poder político, ya que el Estado es una estructura que no dice todo, escondiendo y mostrándose en la ficción paranoica.⁷

En *Respiración artificial* (1988) Piglia despliega una solución a la imposibilidad de narrar situaciones traumáticas o de violencia conformando un espacio, un punto en el cual se instaura un diálogo simbólico y fragmentado, a través del tiempo, procurando con ello «una resemantización continua del pasado y de la búsqueda de su presencia en el presente».⁸ Por ello en la pro-

⁵ Fernanda Elisa Bravo Herrera: «Censure, assenze e prigionie. La “poetica” di Ricardo Piglia», en *Leggere la cenere. Saggi su letteratura e censura*, coord. Roberto Francavilla, pp. 195-204, Artemide, Roma, 2009.

⁶ Ricardo Piglia: *La Argentina en pedazos*, p. 124, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993.

⁷ Cfr. Ricardo Piglia: *Crítica y ficción*, pp. 207-210, Anagrama, Buenos Aires, 2006.

⁸ Teresa Orecchia Havas: «La máscara y los héroes en *Respiración artificial*», en *Revista Iberoamericana*, (213): 1220, 2005.

ducción ensayística y narrativa de Piglia, la representación mítica del archivo funciona como comunicación cifrada del exilio, en fuga de la censura. Este archivo, que se oculta y conserva, es la materialización de lo vivido en forma singular y colectiva, escritura preservada, organizada, protegida, con documentos y textos que se vinculan por relaciones de lectura. La ausencia y la presencia del archivo, las diferentes formas de evocarlo y convocarlo se tensionan en la oposición entre realidad y ficción, en la revelación y en el ocultamiento de aquello que se evade de la estructura paranoica del Estado.

En este doble movimiento de enunciación y elipsis, la escritura adquiere una estructura comparable con la del iceberg, revelando y ocultando, haciendo visible una parte del todo que, sin embargo, queda en su mayor parte sin revelarse porque la escritura «dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir».⁹ En esta oposición entre ficción y realidad, entre lo dicho y lo oculto, Piglia indica que la elección, en la búsqueda de la verdad, se encuentra en la lectura de lo ficcional, revirtiendo de este modo un paradigma por el cual lo literario, es decir lo ficcional, se desvinculaba del paradigma de lo verdadero. Esto, en tanto «la realidad misma es incierta y la novela dice la verdad (no toda la verdad). La verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de la ficción».¹⁰

Si el diálogo entre la ficción y la realidad se desplaza en la complejidad de la oposición y de la complementariedad, la duplicidad de la enunciación discursiva asume, desde la perspectiva de Piglia, otras valencias más, tendientes igualmente a ofrecer y sostener metatextualmente la escritura y la lectura. El presente, concebido como una utopía en tanto es un «vacío», una «tierra incógnita»,¹¹ se despliega, entonces, en una escritura dirigida al porvenir desde el pasado, siguiendo para ello un doble movimiento. Por una parte, este doble movimiento indaga en la trama social usando un código elíptico y cifrado, como hemos visto, sometiendo al análisis el encuentro y el contraste entre la ficción y la realidad. Por otra parte, y especialmente a través de la representación del Diario personal que reúne lo

⁹ Ricardo Piglia: «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», en *Casa de las Américas*, (222): 20, 2001.

¹⁰ _____: *El último lector*, p. 151, Anagrama, Buenos Aires, 2006.

¹¹ _____: *Respiración artificial*, p. 79, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

ensayístico y lo autobiográfico, lo discursivo, en su manifestación literaria, es inevitablemente autorreferencial, y especularmente se problematiza metacríticamente.¹² De ello deriva que la concepción de lo literario sea desde lo político y que pueda, en su cruce con lo social, «desmontar las construcciones del poder y sus fuerzas ficticias y, por otro lado, rescatar las verdaderas fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales».¹³

El discurso histórico, a partir de la figura del archivo, usada a su vez como modelo de relato, entra en diálogo con el discurso literario. Es a través del ingreso de la historia y de la mezcla tensionada de géneros que se posibilita la vinculación de lo literario con la política y lo social. El novelista es, en su trabajo con el material narrativo, también historiador y por ello ambos se parecen en la tarea de escribir e indagar, marcas éstas definitorias de un oficio hecho de lenguaje, historias y discursos. En una entrevista concedida a Carlos Dámaso Martínez,¹⁴ Piglia sostuvo que «los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas»,¹⁵ en última instancia, «los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de mundos posibles».¹⁶ Este abanico de posibilidades se despliega no solamente en la narrativa de Piglia sino también en sus textos críticos como, por ejemplo, en *La Argentina en pedazos* (1993), singular y único en sus características y modalidades. Se trata, efectivamente, de un texto que podría leerse como una historia literaria o como una historia de la Argentina a partir de diferentes textos representativos y con fuerte significación comunitaria, que son referentes de una identidad colectiva no tanto porque constituyen un canon — aunque efectivamente forman parte de una tradición en la cual se reconoce Piglia — sino porque señalan un recorrido por la historia bajo el signo de la violencia. De este modo, es posible reconstruir una historia social a través del encadenamiento de relatos o mundos ficcionales que man-

¹² Cfr. Bravo Herrera: *Conjeturas e indagaciones*, ob. cit.

¹³ Piglia: *Tres propuestas*, ob. cit., p. 17.

¹⁴ «Novela y utopía». Entrevista de Carlos Dámaso Martínez, «La Razón», 15 de septiembre de 1985. Reproducida en Piglia, *Crítica y ficción*, ob. cit., pp. 86-100.

¹⁵ Piglia: *Crítica y ficción*, ob. cit., p. 90.

¹⁶ Ídem.

tienen un nudo semántico duro alrededor de la violencia. Es, pues, la violencia, la fuerza social que actúa como punto de encuentro entre ficción e historia, proponiéndose como el elemento narrativo estructurante y como la clave de lectura no solo de un corpus, sino de un sistema, de una realidad, es decir, como cuestión historiográfica. En *La Argentina en pedazos*, Piglia inicia el recorrido de lectura por Echeverría, enunciando el proyecto de ese texto complejo genéricamente, al conjugar la crítica, la literatura y la historia con la historieta. Ese proyecto es mostrar cómo la Argentina se encuentra fragmentada por la violencia y cómo ello se puede leer en diferentes textos. Si consideramos solamente el primer texto crítico, con el que inicia Piglia *La Argentina en pedazos*, encontramos algunas cuestiones fundamentales que permiten reconstruir la concepción metatextual, especialmente aquellas vinculadas con la historia y la ficción. Piglia presenta este texto como «una historia de la violencia argentina a través de la ficción»¹⁷ y define a la historia como: «La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia “verdadera” y como su pesadilla».¹⁸

En esta introducción al texto de Echeverría con el que inicia no solamente *La Argentina en pedazos* sino también, con *Facundo* de Sarmiento, la historia de la narrativa argentina, Piglia evidencia cómo la escisión social e ideológica había marcado y formado tanto la ficción como la historia. Es en este enfrentamiento socio-ideológico que la opción narrativa se conforma y se instituye incluso lingüísticamente. Al respecto, Piglia sostiene que la ficción nació en la Argentina en ese enfrentamiento violento, que usó el lenguaje como delimitación y forma de exclusión. De este modo: «La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. Para

¹⁷ Ricardo Piglia: *La Argentina en pedazos*, p. 8, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993.

¹⁸ Ídem.

narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción».¹⁹

El origen de la ficción en la Argentina, por tanto, está marcado por esta tensión dirigida a representar el enemigo, en la voluntad de definir una alteridad que se figura agresiva y con la cual la relación es inevitablemente violenta. Por otra parte, este origen está definido por la clandestinidad y por la desviación, ya que *El Matadero* de Echeverría fue publicado póstumamente y por sus características genéricas no fue ni siquiera apreciado por su propio autor.

Por otra parte, la ficción, según la lectura que realiza Piglia de la producción de Roberto Arlt, es el apoyo, el sostén de la sociedad «porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto».²⁰ En relación con Roberto Arlt, en el ensayo presente en *La Argentina en pedazos*, Piglia complejiza la vinculación entre la ficción y la política, entre el poder y la literatura, explicando en la lectura crítica de la producción de Arlt su posición metaliteraria: «La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina moderna».²¹

En *Respiración artificial* el diálogo entre Renzi y Marconi²² sobre la literatura nacional, que fundamentalmente se resuelve en una lectura sobre la escritura y la presencia de Roberto Arlt en la literatura argentina, se propone además como una mirada autorreferencial, ya que la tradición en la cual se inscribe Piglia

¹⁹ *Ibíd.*, p. 9.

²⁰ *Ibíd.*, p. 124.

²¹ *Ídem.*

²² Nótese, por otra parte, el origen italiano de los apellidos de estos personajes, encargados de desarrollar el debate sobre la literatura nacional en *Respiración artificial*.

es aquella en la que Arlt inicia la narrativa. Desde esta lectura de Piglia la ficción en Arlt se encuentra en la misma materia lingüística, en su estilo, porque Arlt «trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional»,²³ entendida ésta como un conglomerado de voces y jergas. De allí que, para Piglia, «Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del *tema* de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra. Arlt escribe eso que cuenta: Arlt es su estilo, porque el estilo de Arlt está hecho, en el plano lingüístico, del mismo material con el que construye el tema de sus novelas».²⁴

El lenguaje es clave para entender y explicar la violencia que marca la sociedad argentina en su historia, tal como se propone en *Respiración artificial* y en la lectura crítica de la obra de Armando Discépolo en *La Argentina en pedazos*, especialmente en lo que se refiere a las contaminaciones y al «entrevero cosmopolita» bajo el signo de la inmigración y en contraste con el modelo impuesto por Leopoldo Lugones. En el ensayo sobre Discépolo, Piglia evidencia cómo el proyecto político de Argentina entre 1890 y 1930 entra en contraste con la realidad histórico-social y cómo la utopía construida por las clases dominantes choca contra la confusión de lenguas y el entrevero cosmopolita provocados por la inmigración. Frente a esta situación y como respuesta de defensa de la utopía y de una determinada concepción de identidad nacional, Piglia señala que la lengua nacional, y con ella la comprensión del estilo literario, adquieren un lugar central en el debate político e ideológico y agrega que «en ese contexto la literatura pasa a tener una función social determinante: el escritor, el hombre de letras, aparece como el guardián de la integridad del lenguaje. La literatura no sólo debe asegurar la supervivencia de los valores nacionales, sino también restituir y preservar la unidad de la lengua».²⁵

De este modo, «el estilo literario se convierte en el modelo de la lengua nacional»,²⁶ basado en los principios de la uniformi-

²³ Piglia: *Respiración artificial*, ob. cit., p. 134.

²⁴ *Ibíd.*, p. 135. Cursivas en el original.

²⁵ Piglia: *La Argentina en pedazos*, ob. cit., p. 30.

²⁶ *Ibíd.*, p. 31.

dad y de la norma, cuyo modelo era la escritura de Leopoldo Lugones, antítesis, desde la conformación del canon propuesta por Piglia, de Roberto Arlt y de Armando Discépolo, alternativas entonces al estilo dominante en Argentina. La «miseria verbal» de la cual habla Piglia, refiriéndose al teatro de Discépolo, es la experiencia sociohistórica de la inmigración con la lengua. *Mustafá* (1921) de Discépolo, por tomar solamente como referencia la obra de teatro que repropone Piglia en *La Argentina en pedazos*, muestra que «la relación desigual con el lenguaje está en el centro del conflicto»,²⁷ que «la propiedad lingüística determina la diferencia social»²⁸ y finalmente que «la diferencia en el manejo de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías: la miseria es también, y antes que nada, una miseria verbal».²⁹

Frente a esta «miseria verbal» Lugones, en tanto «guardián de la pureza del lenguaje»,³⁰ impone la cristalización del estilo nacional, oponiéndose a la mezcla. Es decir que la canonización de «un modelo escrito de lo que debe ser la verdadera lengua nacional»³¹ dependió en Argentina, a partir de entonces, no ya de las clases dominantes o de la clase política sino del escritor, cuyo modelo fue Lugones, adquiriendo la literatura de este modo autonomía e independizándose de la política. Esto es, «la autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración. En este caso se trata del impacto de la inmigración sobre el lenguaje».³² De este modo, Piglia configura un canon, un sistema literario en el cual Lugones representa la línea dominante por un lado, y por otro «la gauchesca, el grotresco criollo y la novelística de Arlt son la otra historia de la lengua literaria en la Argentina».³³

Por ello se puede afirmar que Piglia, en su oficio de escritor no solamente es el lector de una tradición en la cual se inserta, sino que es fundamentalmente un lector crítico que opera siguiendo

²⁷ Ídem.

²⁸ Ídem.

²⁹ Ídem.

³⁰ Piglia: *Respiración artificial*, ob. cit. p. 133.

³¹ Ídem.

³² *Ibíd.*, p. 132.

³³ Piglia: *La Argentina en pedazos*, ob. cit., p. 31.

criterios propios de la historiografía, delimitando espacios y normas del sistema literario. En este ejercicio el reconocimiento de los estilos y las posiciones frente a la lengua y a la literatura es un trabajo que se propone fragmentario y de recuperación de un «archivo» cuyos «documentos» requieren una interpretación y una evaluación. La narrativa de Piglia se apoya en este trabajo, por lo que se produce una ficcionalización de la crítica y un ingreso de la crítica en la ficción.

La ficción que se propone en *Respiración artificial*, por otra parte, hecha de lecturas y de diálogos sobre la literatura y sobre archivos y cartas perdidas y recuperadas, se propone fragmentaria y cifrada bajo el signo de la conjetura y de la incertidumbre. El método de lectura, que parecería proponerse como clave hermenéutica no solamente de la novela sino de la literatura como espacio de relaciones de poder y de conflictos, se ubica en ese horizonte de fragmentos y de incertidumbres, de ocultamientos y de falsificaciones entre la ficción y la historia, combinados, yuxtapuestos, dispersos. La propuesta de Piglia retoma la tradición que se define e identifica, desde esta lectura, en la producción de Arlt, de tal modo que se concibe a «la literatura como robo y falsificación, pero no sólo al nivel de la historia, sino también al nivel del discurso».³⁴ Se trata, entonces, de una lectura que se centra en la elisión, en lo ausente, que es a su vez disperso y ficcionalizado en la falsificación como forma de homenaje o como manera de trazar un sentido, es decir, una lectura que es, a su vez, escritura, para «eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual [...] reconstruir el sentido».³⁵

Lo oculto, desde esta concepción, opera como productor y condensador semántico, como clave de lectura de una escritura que, aún no estando cifrada, esconde una «contrarrealidad», una utopía. En relación con lo oculto, el Diario, como representación y metáfora de la escritura en la producción de Piglia,

³⁴ Rita Gnutzman: «Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia», en *Revista Iberoamericana*, (58): 442, 1992.

³⁵ Piglia: *Respiración artificial*, ob. cit., p. 96. Cursivas en el original.

complejiza las contaminaciones y los cruces discursivos entre ficción y realidad, inscribiéndose de esta manera en una tradición conformada por diversos diarios, como el *Diario argentino* de Witold Gombrowicz (1958),³⁶ *Quaderni del carcere* de Antonio Gramsci (1929-1935),³⁷ *Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese (1935-1950),³⁸ los *Diarios* de Franz Kafka (1910-1923)³⁹ y el *Diario escrito en la estancia* de Macedonio Fernández,⁴⁰ ficcional como el diario que escribe Tardewski en *Respiración artificial*, texto en el que se multiplican, a su vez, las diferentes «autobiografías».

El Diario se configura, entonces, como un motivo ficcional que potencia y posibilita las digresiones, las proliferaciones discursivas, la invención de una memoria falsa y compartida, ficcional y externa, falsificada e incierta. La experiencia literaria es, para Piglia, comparable a la experiencia de recordar con una memoria que no es la propia, con una memoria ajena, que conduce con esto a borrar la temporalidad y de la individualidad. El Diario, presencia mítica y simbólica, en la producción y en la concepción metatextual de Piglia, se configura entonces como un espacio textual híbrido, como el generador y el modelo fundacional de la literatura en su heterogeneidad discursiva y en su capacidad de evidenciar la posibilidad de convertir todo en literatura y ficción. En una entrevista de 1985 recogida en *Crítica y ficción*,⁴¹ respondiendo a la pregunta de cuál era la relación que en ese entonces mantenía con el diario, Piglia respondió que el diario «es un poco el laboratorio de la ficción»⁴² y que su diario se había convertido en el centro de su escritura, agregando que:

«La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveían, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones,

³⁶ Ricardo Piglia: *Formas breves*, p. 24, Anagrama, Buenos Aires, 2005.

³⁷ _____: *El último lector*, ob. cit., p. 109.

³⁸ _____: “Un pez en el hielo”, en *La invasión*, Anagrama, Buenos Aires, 1967.

³⁹ _____: *Crítica y ficción*, ob. cit., p. 54.

⁴⁰ _____: *Formas breves*, ob. cit., p. 22.

⁴¹ Cfr. Piglia: “Novela y utopía”, en *Crítica y ficción*, ob. cit., pp. 87-100. Entrevista de Carlos Dámaso Martínez, *La Razón*, 15 de septiembre de 1985.

⁴² *Ibíd.*, p. 92.

cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción».⁴³

Lo liminar y lo «accesorio» de los Diarios, delinea un mapa narrativo y de selección de relatos que determina su máximo valor, para Piglia. En una entrevista de 2006, Piglia indica, a propósito, que en las anotaciones sin aparente importancia y en los datos circunstanciales se encuentra lo más valioso de los Diarios y propone la recuperación de diarios inéditos como textos constitutivos de la literatura nacional.⁴⁴ El Diario, centro de la escritura, no obstante esté marcado por lo oculto, por lo secreto y por la ausencia, condensa en la escritura «visible» una escritura oculta, autobiográfica, falsa o ficcional que se presenta monstruosa, desterrada, auto-marginada. Se trata de una escritura futura, potencial, un «relato interminable y secreto, un *work in progress* siempre aplazado y que dura lo que dure la experiencia de la escritura»,⁴⁵ tratando de superar de este modo los límites del lenguaje, la imposibilidad de hablar y escribir. La escritura de lo indecible más allá del lenguaje y de «las palabras saturadas de mentira y de horror»⁴⁶ se desliza en el conflicto discursivo entre el silencio, el compromiso y el fracaso, en tensión con la violencia y con la continuidad imperiosa de la escritura, conjugando de este modo la memoria discursiva de Kafka y Wittgenstein: «Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar. O mejor [...] su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar».⁴⁷

Lo indecible constituye, pues, la clave generadora de sentido y la línea a partir de la cual la escritura y la lectura se desenvuelven en el juego, en las tensiones entre lo oculto y lo revela-

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *La ilusión de la escritura perpetua*, en *Revista Ñ* del diario *Clarín* de Buenos Aires, 18 de noviembre de 2006. Entrevista realizada por Juana Costa.

⁴⁵ Eduardo Horacio Berg: «La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia», en *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, coord. Daniel Mesa Gancedo, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2006, p. 49. Cursivas en el original.

⁴⁶ Piglia: *Respiración artificial*, *ob. cit.*, p. 210.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 209.

do. Ante la pregunta sobre qué es lo indecible que trata de nombrar la escritura de Piglia, la crítica ha interpretado que esto está conformado por el horror implementado por el Estado. Al respecto, Bracamonte señala en su estudio sobre las políticas narrativas en la Argentina postdictatorial que «pensar sobre la criminalidad del estado no es sólo ya una imagen del régimen dictatorial: recobra otra vigencia desde la política narrativa pigliana a la luz del debilitamiento del régimen democrático».⁴⁸ Fue *Respiración artificial* el texto en el que esa lectura de la realidad política se cruza con la «poética» de la elipsis, porque, como lo indicó Jorge Fonet, «en plena dictadura militar ese texto fue visto y entendido en clave política, como acto de resistencia frente a una contaminación simbólica e ideológica, pero en virtud de una mediación literaria de inusual rigor».⁴⁹

La literatura se construye, desde la propuesta metatextual de Piglia, en la distancia y en el desplazamiento, en la utopía de lo oculto, en el borde, porque «está siempre fuera de contexto y siempre es inactual: dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir»,⁵⁰ de tal modo que «la literatura es una forma privada de la utopía».⁵¹ El Diario representa la constante técnica, el método y la concepción del oficio con la escritura, con la palabra para Piglia, esto es, la construcción —esquizofrénica en algunos casos, paradójicamente coral y con falsificaciones incluso— de los relatos.

Refiriéndose a su escritura, Piglia declaró que la constante estaría determinada no por la temática, sino por la técnica con la cual se construyen los relatos «a partir de lo no dicho, de

⁴⁸ Jorge Bracamonte: «Nieblas en la razón. Culturas, regímenes y procedimientos políticos, usos de la memoria y políticas narrativas en la Argentina postdictatorial», en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, (202): 161, enero-marzo, 2003. Cfr. Alejandro Solomianski: «El cuento de la Patria. Una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia», en *Revista Iberoamericana*, LXIII (181): 675-698, oct-dic., 1997. Sobre la literatura «clandestina», el rol del escritor y la ficción en una sociedad politizada, cfr. Laura Demaría: «Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir», en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, (194-195): 135-144, enero-junio, 2001.

⁴⁹ Jorge Fonet: *Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia*, en coord. Elsa Drucaroff, *Historia crítica de la literatura*, vol. 11, p. 346, *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

⁵⁰ Ricardo Piglia: *Tres propuestas*, ob. cit., p. 20.

⁵¹ _____: *Prisión perpetua*, p. 13, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga».⁵² Y define a la literatura como «un arte de lo implícito»,⁵³ en tanto, siguiendo la tradición de Hemingway y de Stendhal, «la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla».⁵⁴ Lo que no se nombra constituye la «faz secreta» que permanece oculta y se dice callando. En una conferencia⁵⁵ publicada en *Formas breves*, Piglia estableció la relación entre la literatura y el psicoanálisis, resaltando la «épica de la subjetividad» del psicoanálisis con la construcción de «un relato secreto, una trama invisible y hermética, hecha de pasiones y creencias, que modela la experiencia»⁵⁶ y dice aquello de lo que no se habla o no se puede o no se quiere nombrar porque «avanza sobre una zona oscura, que el artista preserva y prefiere olvidar».⁵⁷ Las limitaciones frente al lenguaje en el ámbito literario, según Piglia, se resuelven en el espacio del psicoanálisis, pues «los escritores han sentido siempre que el psicoanálisis hablaba de algo que ellos ya conocían y sobre lo cual era mejor mantenerse callado».⁵⁸ A partir de esta «poética», la historia de las narraciones no se cuenta porque la narración está cifrada, oculta, elíptica, según las reglas de la lógica del complot y de la paranoia o del secreto y del enigma y estructuradas desde la «épica de la subjetividad».

En esta máquina compleja de lo enunciado y de lo no dicho, en la que lo cifrado se reconstruye a partir de los fragmentos y los indicios, la proliferación discursiva opera un mecanismo complejo de estrategias que operan difiriendo y proponiendo un

⁵² Ricardo Piglia: *Crítica y ficción*, cit., p. 54. Reproduce la *Encuesta a la literatura contemporánea*, preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: *La Historia de la literatura argentina*, capítulo 133 Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, febrero de 1982.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵ Ricardo Piglia: «Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)», en *Formas breves*, ob. cit., pp. 55-68. Texto de la conferencia dictada por Piglia en 1997, con el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹ Ellen Mc Cracken: «El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt», en *Ricardo Piglia*, coord. Jorge Fornet, pp. 93-112, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2000.

enmascaramiento de la escritura con metaplagios⁵⁹ y alegorías de lo apócrifo.⁶⁰ Además de retomar la idea de circularidad y de relatividad del tiempo, la narrativa, en las novelas de Piglia, pierde la linealidad y se prolifera temporalmente, difiriéndose también el conflicto y su resolución. Por ello el juego de las novelas inconclusas dentro de la novela se presenta como una forma de retomar la memoria literaria, de hacer funcionar de este modo también el mito del archivo y de denunciar así la violencia que signa la historia y la literatura en Argentina. La circularidad temporal permite a su vez duplicar las historias, como se construye narrativa y discursivamente en *La ciudad ausente*.⁶¹

De este modo, en la «poética» de Piglia, las versiones se multiplican y crean un permanente exilio en la ausencia,⁶² en la memoria desplazada, en la pérdida que se busca negar o decir con la palabra y que se propone como una «narrativa femenina, reticente y resistente [...], la forma replicante y alucinada que la ciudad contemporánea encuentra para hablar de sí misma y de su agonía de fin de siglo».⁶³

Se trata, entonces, de una escritura literaria (ficcional) y crítica que se extiende como evidencia de tensiones y fragmentaciones y, desde una compleja lectura política y metatextual, propone una lectura atenta a los juegos engañosos entre lo dicho y lo oculto, entre la utopía y el plagio, entendido éste como homenaje e inscripción en una tradición que se continúa y se transforma, enmascarándola.

⁶⁰ Idelber Avelar: «Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción», en Ob. cit., pp. 209-233.

⁶¹ Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

⁶² Cfr. Alejandra Abraham: «Una introducción al tema del exilio en Respiración artificial de Ricardo Piglia y en La luna y las fogatas de Cesare Pavese», en *Literatura: espacio de contactos culturales. Actas de las IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, vol. I, pp. 141-150, Comunicarte, Córdoba, 1999.

⁶³ María Antonieta Pereira: *Ricardo Piglia y sus precursores*, p. 18, Corregidor, Buenos Aires, 2001. Cfr. María Antonieta Pereira: «Ricardo Piglia y la máquina de la ficción», en *Estudios filológicos* (31): 27-34, 1999.