

Piglia: Juegos de Ensayos

Héctor Osvaldo Mazal

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones

osvaldomazal@yahoo.com.ar

Resumen

Ricardo Piglia ha desarrollado en su producción crítica innovaciones al género del ensayo, que consisten tanto en transformaciones de la forma habitual del género como en sus relaciones con alguna clase de verdad.

En cuanto a su forma, los artículos de *Crítica y Ficción*, *Formas Breves* y *El último lector* escapan a la configuración usual del ensayo crítico. *Crítica y Ficción* está constituido mayoritariamente por entrevistas y *Formas Breves* incluye textos narrativos que plantean escenas conectadas de diversas formas con problemas críticos... En *El Último Lector* el desplazamiento conduce al género del informe etnográfico.

Por otra parte, el estatuto tradicional del ensayo en relación con alguna clase de verdad que se intente explorar –ya sea del asunto tratado o del proceso de la subjetividad que lo despliega– se ve cuestionado por Piglia mediante la utilización de estrategias ficcionales en la construcción de la mayoría de esos textos críticos. En el caso específico de *Formas breves*, hay dos estrategias transversales a la obra pigliana que acercan estos textos a la ficción narrativa: la del secreto y la de la ficción autobiográfica, que reemplaza a la exposición de la subjetividad que un ensayista pone habitualmente en juego en el proceso de formación de la red singular que un ensayo construye.

En síntesis, el juego que Piglia plantea, que abarca crítica y ficción, se engloba en una concepción de la traducción-falsificación, en la que la crítica además de hibridarse en sus formas genéricas, se ficcionaliza al tratar a los conceptos como personajes, y al armar escenas pensadas en función del efecto que se produce en el dispositivo general de enunciación que incluye también a la obra “ficcional”. En ese contexto, la producción crítica busca más bien una cierta verosimilitud que se traduzca en efecto “estético”, antes que cualquier verdad teórica o crítica.

Abstract

Ricardo Piglia has developed in his critical production, innovations in the genre of essay, that consist in transformations to the habitual form of the genre as well as in its relations with some kind of truth.

Concerning its form, the articles of *Crítica y ficción*, *Formas breves* y *El último lector* escape to the usual configuration of the critical essay. *Crítica y ficción* is constructed essentially with interviews, and *Formas breves* includes narrative texts that set out scenes related in different ways with critical problems... In *El último lector* the displacement leads to the genre of the ethnographic inform.

On the other hand, the traditional statute of the essay related with some kind of truth that is trying to be explored –of the matter considered, or related with the process of the subjectivity that displays it– is questioned by Piglia by means of the utilization of fictional strategies in the construction of most part of these critical texts. In the specific case of *Formas breves*, there are two transversal strategies of the piglian work that enclose these texts to the narrative fiction: secret and autobiographic fiction, that

replace the exposition of the subjectivity that the essay-writer habitually brings to bear in the process of formation of the singular network that an essay constructs.

Briefly, Piglia's play includes critic and fiction, and is in the context of his conception of traduction-falsification, in which critic, besides its hybridations in its generic forms, fictionalizes itself treating the concepts as personages, and establishing scenes imagined according to the effect produced in the general enunciation dispositive that also includes the "fictional" works. In this context, the critical production essentially looks for certain verisimilitude able to traduce itself in esthetic effect, more than any theoretical or critical truth.

Ricardo Piglia en su producción crítica ha desarrollado desplazamientos al género del ensayo, que consisten tanto en transformaciones relacionadas con la hibridación genérica en la configuración de esos textos, como en reemplazar la relación del ensayo tradicional con alguna clase de verdad, por la construcción de verosímiles basados en el secreto, similares a los de sus textos ficcionales.

En el primer caso, el de las hibridaciones genéricas, la producción "específicamente" crítica de Piglia –especialmente la incluida en las tres colecciones mayores: *Crítica y ficción*, *Formas breves* y *El último lector*–, escapa a la forma usual del ensayo crítico. En el caso de *Crítica y ficción*, éste está constituido mayoritariamente por entrevistas; *Formas breves* incluye textos narrativos que plantean escenas conectadas de diversas formas con problemas críticos, y *El último lector*, también exhibe un desplazamiento hacia el género del informe etnográfico.

Lo que prima en todos los casos, es el solapamiento del ensayo con la ficción, siempre una fuga hacia el otro: incluso en el caso de las entrevistas de *Crítica y ficción*, también definidas por el mismo Piglia como "conversaciones ficticias" concebidas para desplegar algún problema crítico. Y así como en *Crítica y ficción* es la escena ficcional de un diálogo la que se cruza con la crítica, en *Formas breves* son mínimas narraciones ficcionales o autobiográficas (lo que, en el caso de Piglia, es casi lo mismo), narraciones microscópicas, las que lo hacen: las cartas de "Hotel Almagro", las notas manuscritas de Macedonio en los márgenes de un ejemplar de *Una novela que comienza*, la loca del grabador, el féretro de Arlt suspendido en los aires desde la ventana de un edificio, Gerardo Gandini haciendo música en su pequeño departamento... Y en *El último lector*, Piglia dice intentar una historia imaginaria de los lectores (no una historia de la lectura) construida alrededor de escenas de lectura, como "pequeños informes del estado de una sociedad imaginaria –la sociedad de los lectores–", configurando así esta especie de informes etnográficos, un "tipo de representación" a la que Piglia llama *lección de lectura*, parafraseando a Lévi-Strauss (Piglia 2005: 25).

Lo significativo de todos estos desplazamientos de las formas genéricas en los ensayos piglianos (hacia la entrevista, la narración y el informe etnográfico) es que todos van en la dirección de lo ficcional y, más específicamente, de la forma en la que Piglia concibe la ficción, basada en el secreto.

Pero definamos primero la clase de concepción dominante en del género ensayístico con la que vamos a comparar este desplazamiento pigliano. Si acudimos a Lukacs, en su temprano ensayo "Sobre la esencia y forma del ensayo", éste sostenía que en el género habría una tensión en juego entre las cosas singulares y los conceptos, los universales. Y, más específicamente en la dimensión de los "medios de expresión", la duplicidad se

daría como una contraposición entre la imagen (la cosa) y lo que Lukács denomina la significación (conexiones entre las cosas: conceptos y valores).

Si el primer ámbito, el de la imagen, es el propio de la literatura, dice Lukács, el segundo lo es de la crítica: "...en la crítica realmente profunda no hay vida de las cosas, ni imágenes, sino solo transparencia, solo algo que ninguna imagen sería capaz de expresar con todo su valor" (Lukács 1985: 21). Y enseguida se plantea el problema del equilibrio entre ambos, entre "la imagen y la transparencia" en un género como el ensayo, en el que la conceptualidad sería vivida por el ensayista como vivencia sentimental (ibíd: 35).

En esa construcción el ensayista enseguida abandona la imagen, el texto o la obra de la que habla, utiliza eso "concreto secundario" solo como trampolín en pos de la idea de esa imagen; la crítica verdadera y profunda se escribe cuando "en ocasión" de algo creado se revela su idea, que es la que otorga la fuerza juzgadora. La clave en la forma ensayo es que es el mismo ensayista el que se da la autoridad, el que crea los criterios de juicio, pero según Lukács inspirado por otro, que siempre está por llegar, una "estética grande", el "sistema grande y salvador" que justificará al ensayista, pero que puede convertirlo en superfluo desde el punto de vista del valor de sus resultados, aunque nunca desde ese valor más autónomo que es el hecho de su existencia como una toma de posición originaria y profunda respecto del todo de la vida. A pesar de que en los ensayos exista esa nostalgia del sistema, afirma Lukács, nunca son una aplicación de este sistema, sino siempre una creación nueva, un "hacerse vivo en la vivencia real". Lo que interesa en el ensayo no es el juicio o la sentencia, como en el sistema, sino el proceso mismo de juzgar (ibíd. 38).

Y para Adorno hay en el ensayo una renuncia a lo que llama la "verdad entera", pues el cuestionamiento del género a todo método y su desobediencia a esa regla básica de la ciencia que propondría que el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas, significa no aceptar el carácter dado de la totalidad, desembarazarse de la idea tradicional de verdad, que sumerge lo particular en esa totalidad y lo efímero en la eternidad, y que busca una certeza libre de dudas. Por el contrario, la verdad con la que trata el ensayo surge de "la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual" (Adorno 2003: 22).

Veamos de qué manera Piglia se despegaba de este funcionamiento tradicional del género ensayo: volvamos a *Formas breves*. En la medida que en esta colección las desviaciones se ejercen en el sentido de la ficción narrativa, la concepción de Piglia acerca de los efectos de falsificación como esenciales a la ficción, muestra explícitamente en el caso de la crítica su otra cara: la de una crítica que pretende ser "verosímil" antes que verdadera, y eso tiñe profundamente de ficcionalidad estas formas. Porque en lugar de un trato con la incertidumbre y la paradoja –y su sostenimiento– propios del género ensayístico, en el que como afirmaban Lukács y Adorno el proceso de la escritura va construyendo la red conceptual que es su propia verdad, el juego se da aquí en la dimensión de la verosimilitud con la que se teje la relación entre lo aparente y lo real, o más específicamente aquí entre lo visible y lo oculto: en general en los ensayos piglianos hay un secreto que debe ser descubierto, lo que quiere decir que ya estaba allí antes del proceso. No es una casualidad que en *Formas breves* se incluya nuevamente el texto "Tesis sobre el cuento", que ya integraba *Crítica y ficción*, y que entendemos da sentido y unidad a *Formas breves* –y por extensión a toda su obra, tanto crítica como ficcional– a la manera de un protocolo de lectura, de una clave general para la interpretación. En él se sostiene que todo cuento narra dos historias, y que la forma del cuento se da en la relación entre ambas: en la magnitud y manera en la que la historia

“escondida” (historia 2) se percibe entre los pliegues de la historia 1, en las formas del despliegue –aplazamiento, suspensión– de esa segunda historia que está como bordada en la superficial y visible: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto” (Piglia 1999: 100). Piglia sostiene que “El sentido de un relato tiene la *estructura del secreto* (...) está escondido, separado del conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte. No es un enigma, es *una figura que se oculta*” (1999: 120, los resaltados en cursiva son nuestros).

Y en sus *Formas breves* (pregunto: ¿se las puede seguir considerando ensayos?) que Piglia presenta como críticas, se repite esa estructura dual que atribuye a los cuentos, de dos historias entrelazadas: pero ahora la historia 1 es siempre una narración que proviene de otro o que habla de Piglia, y la historia 2 es... algún aspecto de la poética pigliana. O sea que, además, encontramos aquí, desplazada, travestida en narración, la aspiración del ensayo a una estética mayor, de la que hablaba Lukács –y de la que abominaba Adorno–. Como esa Estética que explica desde el sistema –anacrónicamente o no– el asunto de un ensayo, tenemos en este caso asomando detrás de las escenas narrativas, como su sustento (su historia secreta, reservada siempre para el final o mantenida en suspenso como en los cuentos), una Poética narrativa compleja y fuertemente estabilizada cuyos girones conceptuales aparecen siempre como motivación alegórica detrás de las micronarraciones. Y, desde el punto de vista del efecto, se reemplaza así como rasgo esencial en la recepción de estas formas críticas el goce del lector, propio del ensayo, que se generaría ante el misterioso despliegue del proceso en el que la red de conceptos constituye en sí misma una verdad particular e inesperada acerca del asunto, por el placer del lector de ficciones ante la revelación de un secreto, una felicidad más propia del género policial o, en la visión de Piglia, de la forma cuento en general.

En este tipo de ensayos piglianos desaparece entonces –o pierde importancia– el juego conceptual; éste deja lugar habitualmente a una breve narración que, puesta en contacto con alguna tesis más o menos desarrollada, más o menos expuesta, debe brillar simplemente por esa contigüidad, en ausencia del habitual despliegue argumental que caracteriza al género. Desaparece así la “transparencia” de la que hablaba Lukács, relacionada con el despliegue conceptual ensayístico, que nos expone una “vivencia sentimental” del ensayista, y da lugar a una opacidad que, a la manera de un policial de enigma, en algún momento revelará el secreto en juego. Podría hacerse un parangón entre esta estrategia ensayística y los conceptos benjaminianos de las constelaciones y las imágenes dialécticas, en los que se planteaba el reemplazo de la argumentación conceptual por la puesta en contacto de ideas en una configuración que haría brotar de ellas algún tipo de verdad. La imagen dialéctica (como la surrealista) es violenta, conecta un fragmento con otro permitiendo comprender un todo, pero mediante un shock, a la manera de la alegoría.

Esta clase de lógica del shock también explicaría los proverbiales golpes de efecto que produce habitualmente Piglia –o su alter ego, a veces ensayístico, a veces ficcional, Renzi– con afirmaciones críticas muchas veces extremas, hiperbólicas (como la polaridad: “Borges es el último escritor del siglo XIX”... “Gombrowicz es el mejor escritor argentino del siglo XX”), y no necesariamente sustentadas en un estricto desarrollo argumental, sino más bien soportadas por una pequeña constelación de citas, plagios, analogías y microrrelatos.

Pero, volvamos a otro de los desplazamientos que opera Piglia en sus ensayos en relación con la forma tradicional del género. Además de la estrategia del secreto hay otra que también acerca esas formas a la ficción narrativa: la exposición de la

subjetividad que un ensayista tradicional pone habitualmente en juego en el proceso de formación de la red singular que un ensayo construye, aquí es reemplazada en general por ficciones autobiográficas que, por lo tanto, más que exponer, también falsifican, en términos piglianos, al crear ese personaje, a veces desdoblado pero que siempre termina siendo Ricardo Piglia.

En este esquema, en medio de la verosimilitud que esa clase de crítica pigliana construye, similar a la de la ficción, aparece en abismo otra intrusión, otra ilusión, la autobiográfica, ilusión de falsedad que brota por la también evidente construcción ficcional de los fragmentos autobiográficos. Porque en Piglia lo autobiográfico, al participar de la “ilusión de falsedad” que él considera rasgo esencial de las ficciones, no estaría tratando con ninguna clase de pretensión de recuperar la vida propia, sino con el placer de inventarla. Se refuerza así el verosímil ficcional de estas formas, instaurando un pacto de lectura en el que todo se convierte en un juego que torsiona la forma del género ensayo: si la ficción debe ser entendida “como si”, la crítica también. Recordemos que Piglia sostiene que en la ficción debe generarse una “ilusión de falsedad”: no importa el tipo de materiales que se incluyan, su tratamiento debe hacer que parezcan falsos, deben producir ese efecto. Y la crítica, simétricamente, debe intentar que se la oiga como verdadera; o sea, generar un efecto de verdad, construir no alguna verdad sino una verosimilitud. Por eso toda apropiación es legítima (incluyendo el plagio), y todo desplazamiento lo es. Toda afirmación crítica, en consecuencia, puede ser tomada por verdadera pero en realidad es “como si” lo fuera, toda experiencia puede ser verdadera o falsa, y lo que interesa es la manera en la que se usan los materiales –su función en ese texto específico y, más ampliamente, en el dispositivo general de la textualidad pigliana–, interesa la forma en la que se trazan las líneas que los relacionan y se tejen sus secuencias de presentación para lograr un determinado efecto, alguna clase de iluminación... como en un cuento.

En cuanto a la duplicidad que la presencia permanente del secreto establece, está en el origen de lo que podríamos denominar a esta altura “Teoría General de la Falsificación literaria”, eso que Piglia ha hilado tan arduamente texto a texto y que, en su anverso y reverso –ilusión de falsedad en la ficción, o verosimilitud que sólo intenta en la crítica que la voz parezca verdadera–, explicaría en última instancia tanto su crítica como su ficción.

Para otra vez queda el tratamiento dentro de la textualidad pigliana de las formas breves en general, entendidas como pequeños motivos narrativos y conceptuales (o críticos), a los que he llamado narremas y critemas. Estos motivos circulan y recorren tanto las obras ficcionales como las críticas, y abarcan desde una micronarración hasta un concepto como el de los modelos en escala, o el de la propiedad como un robo. En ese contexto, es que en sus textos críticos, en palabras del mismo Piglia, las citas son tratadas como personajes y, agregamos nosotros, en la ficción los personajes son citas. En ese sentido, aunque también excede el alcance de estas líneas, recordamos al menos un tema muy recorrido por la crítica: la apropiación de otros textos como mecanismo central en la escritura pigliana. Textos que son procesados, desviados, desplazados y se pierde así cualquier origen; lo que importa son las líneas que se trazan en la red de procedimientos crítico-ficcionales, el impulso a la escritura que se genera en ese movimiento, y las breves iluminaciones que son capaces de producir. Así, la ficción sirve a la crítica y viceversa: la ficción “muestra” la teoría armándose a su medida, no sólo tematizándola sino haciéndola participar de su composición de una manera performativa; y la crítica se ficcionaliza al tratar a los conceptos como personajes, y armar escenas pensadas en función del efecto que se produce en el lector y en el

dispositivo general de los textos piglianos: más bien una especie de verosimilitud “estética” que la búsqueda de cualquier verdad “teórica” o “crítica”.

Bibliografía

Adorno, Th. *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11. Madrid: Akal, 2003.

Lukács, G. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.

Piglia, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.

_____. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

_____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.