

Ricardo Piglia: el primer lector

Conversación entre Jorge Fornet y Eduardo Becerra

Sobre tradición

Jorge Fornet: Muy buenos días, es un placer enorme estar aquí. Así que agradezco particularmente a los organizadores de este congreso, Miguel Gallego y sus colaboradores, la posibilidad de este diálogo que me parece particularmente atractivo porque se trata del primer congreso post publicación de los *Diarios*, el primero que se realiza una vez que la obra de Piglia está casi completa, a nuestro alcance. Si se hubiera realizado en Buenos Aires o en Madrid no tendría mayor gracia, pero sí la tiene que se haga desde este «suburbio del mundo», este extremo de la geografía. Decía Piglia cuando hablaba de aquel momento, no sé si recuerdan, de *Respiración artificial*, que no es por azar que él traslada las grandes discusiones que tienen lugar en esa novela, establecida por grandes intelectuales, a un lugar desplazado. Bueno, más bien intelectuales profundos que están desplazados en esa pequeña ciudad de Concordia. Digamos que el escenario de los lugares centrales es la periferia, y es como si la periferia permitiera ver cosas; es la mirada desde fuera. Entonces, que se haga este congreso en Almería no es casual, y en todo caso avala un poco esta dimensión pigliana.

Yo creo que si hubiera dos grandes temas en la obra de Piglia uno sería la tradición y el otro el de la lectura que, por supuesto, están muy imbricados. En cuanto al primero, la tradición es clave en su obra. Con toda maldad decía Eduardo: «Bueno, empieza tú que has trabajado el tema». Efectivamente, he trabajado el tema porque es muy obvio en esa vocación de Piglia; esa necesidad de ir armando tradiciones y hacernos conscientes de eso. Yo me imagino que todos los escritores forman parte de tradiciones y todos intentan encontrar un sitio en determinada tradición. Lo curioso en Piglia es la consciencia con que lo hace, y el modo en que nos obliga a ver el mundo

y a ver la literatura, que es un mundo particular que nos toca tal como él propone y lo ve. A la manera también borgiana que decía un escritor: por una parte conceptualiza la ficción, por otra parte trabaja siempre en función de una lectura que llamaba estratégica, es decir, aquella que lo ubique a uno mismo como autor que quiere ser leído de determinada manera, y es eso lo que va provocando en los lectores. En el caso de Piglia es obvio cuando uno se pone a mirar sus textos con cierto rigor, cómo nos va preparando no sólo para leer un texto determinado, él va introduciendo temas en la «agenda» y es muy sorprendente como en las entrevistas, los ensayos, en esas obras, digamos, paraliterarias, o supuestamente paraliterarias, va deslizándose algunos *tips*, algunas maneras o enseñanzas de alguna obra que va a aparecer. Así, ya estamos preparados para leerla y los lectores ya sabemos apreciar, de alguna manera, lo que esa obra trae. Y al mismo tiempo se inserta dentro de una tradición borgiana, me parece recordar que es en *Respiración artificial*, donde él acude al *dictum* de Iuri Tinianov de que la literatura no evoluciona de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos, lo que quiere decir que la literatura muchas veces va por caminos sinuosos, no es una tradición que arranque de manera muy clara, sino que se va armando a partir de precursores que a veces no podemos imaginarnos y los mismos escritores van dándonos las claves. En el caso de Piglia, es evidente —y a veces no tan evidente— cuáles son esos precursores, desde dónde intenta arrancar. Son, en primer lugar, como recordarán, Borges y Arlt. Pero al mismo tiempo creo que después se va separando un poco de Arlt, que es tan central en su obra de los primeros años. Luego se da por sentado y va recurriendo a otros autores: ahí está Pavese o Gombrowicz, y están entre otras cosas porque le sirven para los *Diarios*, de lo que hablaremos más adelante. O está Kafka, está Joyce, está... Cortázar, por ejemplo, que es un autor tan importante para la literatura latinoamericana de las últimas décadas, pero frente al que Piglia siempre fue un poco reticente. Y creo que Piglia también fue un poco atrabiliario, digamos, porque, entonces, cuando Cortázar cae en desgracia Piglia lo defiende. En algún momento ustedes saben que todo el mundo quería ser cortazariano, todas las muchachas querían ser la Maga, entonces Piglia se distancia de esa figura de Cortázar. Sin embargo, cuando Cortázar es más cuestionado entonces él lo recupera y lo introduce

en *La ciudad ausente*, donde hace una relectura amable de Cortázar. Y creo que tiene que ver con esa doble función de ir de alguna manera contracorriente; mirar desde un lugar excéntrico. Y por otra parte porque para su propia obra era ya un autor que le venía bien, digámoslo así.

Yo estoy simplificando un poco las cosas, pero hay autores que van emergiendo o no en dependencia de la obra propia. Y yo creo que esa conceptualización, al hablar de tradición, de los precursores, según el célebre ensayo de Borges sobre Kafka, es clave. Es clave porque buscar a un precursor no es sólo reivindicar una figura, sino trazar una línea que muchas veces es invisible. Y lo más fascinante del ensayo de Borges, era esa idea que creo que decía: «¿Qué tienen que ver Kafka y Husserl?» Nada hasta que uno los lee de determinada manera y puede captar esas líneas centrípetas. Es decir, desde el futuro es desde donde uno puede ver líneas que de otra manera son imperceptibles.

También se rescatan autores menores. A mí me apasiona esa idea de la literatura menor, cuando se habla de autores, por supuesto en los clásicos se recurre a Joyce, Proust, Kafka... los grandes nombres del siglo xx. Y esa tendencia a rescatar pequeñas tradiciones o tradiciones un tanto devaluadas como el policial. Piglia fue también, como saben, un gran lector de textos policiales y un gran editor de textos policiales. En el 68 fundó en la Editorial Tiempo Contemporáneo una colección llamada la serie Negra que conllevaba una propuesta de lectura del policial. El decía una y otra vez: «La literatura de género y el policial en este caso discuten temas que la sociedad está discutiendo por su lado». La literatura tiene esa capacidad y en la literatura de género es particularmente visible. Y en el policial más visible aún porque trabaja directamente con la economía, que es un tema en el que también valdría la pena que nos metiéramos: la cuestión del dinero, la cuestión del crimen, cómo funcionan en la sociedad y cómo funciona en la literatura.

Eduardo Becerra: No tengo nada más que añadir (risas). Bueno, muchísimas gracias por la invitación. Gracias a Isabel, Miguel, Raquel y a la organización; a la Universidad de Almería, que es verdad que es una universidad muy cercana. Y por supuesto una alegría compartir con Jorge esta mesa y continuar un diálogo sobre Piglia. Así, en

bruto, es muy difícil tratar de enfocar cuáles serían los aspectos más significativos de un tema tan amplio en Piglia y sin duda fundamental como es su postura ante la tradición. Ya ha esbozado bastantes líneas Jorge. Yo retomo primero la idea de lectura estratégica.

El concepto de lectura estratégica en Piglia creo que es absolutamente fundamental y también la vinculación que Jorge ha establecido al principio sobre tradición y forma de leer. A Jorge y a mí nos propusieron que pusiéramos un título a este diálogo y pensamos que un buen título podría ser *El primer lector*, porque, indudablemente, la idea de lectura es imprescindible, fundamental, transversal en toda la obra de Piglia, no solamente en su ficción. Hay una frase que no recuerdo si es del primer o segundo volumen de *Los diarios* que dice más o menos: «Lo que define a una generación —dice Emilio Renzi— es una forma de leer idéntica»; y una serie recordada de libros en determinada época. Y, en ese sentido, esta idea de tradición como el establecimiento de una serie de valores, de figuras paradigmáticas que, digamos, se fijan a lo largo del tiempo y para siempre, me parece que es una idea absolutamente alejada de los planteamientos de Ricardo Piglia. Yo creo que a él le interesó mucho cómo se leían los textos en determinados momentos históricos y en relación con esto el papel fundamental fue —y uno de los efectos fundamentales de la intervención de Ricardo Piglia, de sus debates literarios— la inserción de una lectura estratégica a la hora de leer toda una serie de textos que se habían leído de otra manera dentro de la tradición argentina, fundamentalmente, pero luego también de la tradición universal. Esta idea me parece que es absolutamente clave. De hecho, ayer lo discutíamos, en determinado momento Jorge lo decía un poco de broma cuando alguien dijo que Piglia era una persona muy comprensiva, pero no hay que olvidar que es cierto que su aparato crítico, su despliegue textual y discursivo casi es un modelo que deja muy poco resquicio para pensar otra cosa. No vamos a decir que impone pero, desde luego, la interpretación o el sistema de interpretación que despliega dentro del contexto o el campo literario de su tiempo luego tendrá unos efectos muy claros. Entonces, eso me parece que es una deriva muy importante de la actitud de Ricardo Piglia ante la tradición y la literatura. Que, por otra parte, tiene mucho que ver con esta lectura estratégica, pues, cómo él mismo dijo —esto también me

interesa mucho— fue fundamentalmente la lectura de un escritor. Yo siempre recuerdo una frase que dijo en unas clases de la Universidad Autónoma de Madrid y que luego ha repetido en algunos textos: «Un crítico lee buscando lo que un texto significa; un escritor lee buscando cómo está construido el texto». Me parece que la crítica de Piglia es una crítica fundamentalmente de los procesos de construcción, los procesos de producción y los procesos de circulación de los textos literarios. Por dónde circula; por qué lugares sociales; cómo se interpreta un texto en determinados lugares del campo literario... Y en esto me parece que, volviendo un poco a lo que decía antes Jorge, también estaría una lectura que fue esencial en Ricardo Piglia: una lectura política de la literatura. Luego podemos seguir con esto porque es muy interesante su modalidad de lectura política; es, creo, una de las características claves de su obra.

Los diarios de Emilio Renzi me parece que reflejan una cuestión clave que es la cultura enciclopédica de Ricardo Piglia. Creo que él, con bastante modestia, disimula por lo general en sus ensayos críticos. Por supuesto él cita en sus ensayos a muchísimos autores pero, creo, no fue culpable de un exhibicionismo culturalista excesivo. Aunque sí le interesaron Benjamin, Bertolt Brecht, por supuesto Borges y Arlt, o determinados textos y autores a los que volvió una y otra vez. Entonces, en este sentido, me parece que focalizó y se fueron revelando figuras que le interesaron especialmente. La omnipresencia de Borges en el campo literario necesitaba una cierta reformulación y el rescate de Arlt con una interpretación totalmente diferente que rompiera —como dice en algún momento— su caracterización de escritor realista. Y luego Pavese y Gombrowicz, en lo que él llama la escritura del fracaso, me parece que le interesaron mucho, a parte de su condición de diaristas fueron fundamentales. Y, sobre todo, una imbricación constante entre la cultura argentina y la cultura universal, por decirlo así. A mí me gusta mucho, como ha señalado Jorge, la reflexión que hace de un autor, vamos a llamarlo menor, argentino, y de repente, con cierta frecuencia, lo relaciona con debates de grandes autores de ese momento histórico en otras latitudes. Esa circulación entre las grandes figuras y las figuras desplazadas de esa tradición central. Esas me parece que son algunas de las líneas que podíamos señalar de un modo muy general.

Sobre hibridación

Jorge Fornet: Creo que es uno de los temas más interesantes al tratar la obra de Piglia y es una de las cosas que primero salta a la vista cuando uno se acerca a ella; es esa extraña mezcla que se produce entre los géneros. Por supuesto, ayer en una conversación alguien decía «él no inventó eso», desde luego no lo inventó, pero fue un tema esencial en sus discusiones y también algo esencial en su producción literaria. De hecho, no es uno de esos autores de literatura de creación que se aparta del resto de la obra que utiliza sólo como apoyo para analizar el centro. En el caso de Piglia es imposible, la obra de creación es de alguna manera todo, y la obra de reflexión también. Toda su ficción está cargada de reflexión. Él decía en algún momento: «todo se puede ficcionalizar»; todo se puede narrar, desde la batalla de las tropas de Urquiza hasta una reflexión filosófica. Y de hecho aparecen en sus libros estas cosas. Es difícil separarlo, pero hay para mí una curiosa paradoja: por un lado él aboga por la relación crítica y ficción —hay un libro con dicho nombre precisamente—.

Durante los primeros años de su carrera Piglia estuvo hablando —prometiéndolo— un libro de ensayo que creo que se iba a llamar *Entre Borges y Arlt: nota sobre literatura argentina*. Por supuesto, nunca apareció. Lo que sí apareció fue *Crítica y ficción*, que fue durante muchos años su libro de ensayos por antonomasia. Eran sobre todo entrevistas en las que uno se daba cuenta que estaban muy trabajadas, pero son parte de esa táctica, creo que borgiana también, de que la entrevista sirviera como un campo de batalla y fuera un espacio de profundas reflexiones y también ficciones. Y al mismo tiempo hay cosas como las siguientes: si ustedes miran —simplemente con hojear las páginas— una novela como *Blanco nocturno*, verán que está llena de notas al pie y, en cambio, el ensayo clásico *El último lector*, no tiene ni una sola nota. Con total intención hace este tipo de movimientos, de desplazamiento de los géneros. Entonces no es extraño que utilice el *Diario*, el cual iba apareciendo durante algunos momentos de su carrera y entonces creaba una especie de subgénero dentro de su obra que se llamaba «Notas sobre literatura en un diario», «Notas sobre Macedonio en un diario», etc. Y lo mismo incluía esas notas en un libro de cuentos que las incluía en un libro de ensayos. Eso mismo va provocando desconcierto en el lector, porque por

supuesto el contexto también impone modos de leer. Uno no lee igual un texto si es supuestamente de un género o de otro. Me llama la atención una paradoja que es la siguiente: pocas personas han hecho tanto por romper, por hibridar géneros y pocas personas han sido tan conscientes de conceptualizar géneros, porque al mismo tiempo que tiene grandes obras, tiene grandes ensayos. Es una de las cosas más hermosas... hay una pequeña obra maestra que posiblemente todos ustedes conocen que son las «Tesis sobre el cuento», después están las «Nuevas tesis sobre el cuento» y «Aspectos de la *nouvelle*», etc. Pocas veces ha habido nadie que haya con tanta pasión dinamitando las fronteras de los géneros y, al mismo tiempo, que haya delimitado las fronteras de los géneros y haya intentado establecer qué cosa es un cuento. A lo mejor Eduardo pueda explicar un poco esa extraña razón. Son maneras de delimitar los géneros pero, al mismo tiempo, de ver las potencialidades infinitas. Uno, en principio, supone que una historia se cuenta de este modo, y luego él agarra una historia microscópica, ínfima, y dice: «Las mil y una forma de contar». Y vemos cómo partiendo de un pequeño núcleo se puede disparar en diferentes direcciones.

Eduardo Becerra: Yo estoy de acuerdo. Me interesa mucho esta última parte que has dicho. Yo creo que él tiene un acercamiento muy heterodoxo a los géneros de ficción y de no ficción, lleno de cruces, mezclas e hibridaciones, pero yo sí creo que en su reflexión el concepto de género literario fue fundamental para él. Creo que sabía definirlos con gran lucidez y significación para luego estirarlos y tensarlos un poco hasta el límite. Creo que sin llegar a romperlos, ¿no? Pienso que Jorge ha dibujado las líneas fundamentales: hay libros de ensayos que son realmente conversaciones, piezas de ficción dentro de libros de ensayo, antologías de cuentos en las que comparte ficciones con reflexiones ensayísticas, novelas donde en ciento cincuenta páginas —en la segunda parte de *Respiración artificial*— se pone a discutir sobre Borges, sobre Alrtil, sobre Kafka, sobre Hitler... y al mismo tiempo tenga una tensión narrativa tan extraordinaria. En la segunda parte de *Respiración artificial* realmente a lo que estamos asistiendo es como a una parte del *Martín fierro* donde el negro y Martín Fierro están hablando durante páginas y páginas, pero realmente lo que hacen es una larguísima reflexión intelectual. De lo que están hablando

continuamente es de temas y ahí está un poco esa idea de que todo se puede narrar, hasta una idea. Una idea filosófica, una idea abstracta.

Entonces, me parece que esas son las líneas generales: hibridación, ficciones donde el texto está lleno de notas al pie, ensayos con un carácter más ficcional y sin ningún tipo de nota al pie ni aparato crítico. Por puntualizar, a mí me parece que en esta línea de hibridación hay una obra fundamental que es *Nombre falso*. Hasta *Nombre falso*, que publica en 1975, es escritor de cuentos, y me parece que ahí está un poco el Piglia potencial que se va a desplegar de una manera magistral en *Respiración artificial*, por ejemplo. Pero esa idea, ese cruce genial de algo que puede parecer un ensayo académico y que acaba convirtiéndose en una turbia historia policial alrededor de un manuscrito, donde el robo, la estafa, la falsificación, se van descubriendo poco a poco, y en algunos casos no se descubren hasta años después. La verdad es que es muy difícil hablar de *Nombre falso* y no hacer *spoilers*, pero porque hay un giro genial que no se descubrió hasta años después por parte de la crítica. Y yo creo que ahí hay un cambio fundamental. Por señalar también algunas cosas, tal vez un poco laterales de esta hibridación pero que a mí me interesan mucho, me parece también que en algunas estrategias de Piglia se hace visible un elemento que a mí siempre me ha interesado y que ha estado un poco escondido a la hora de analizar a Piglia, sobre todo por este despliegue erudito que muestra con tantas citas y referencias a otros autores y escenas literarias en sus ensayos y obras, me refiero a la importancia de la oralidad. Que un libro de ensayo sea un libro de conversaciones como *Crítica y ficción*, una serie de clases como *Conversación en Princeton*, una serie de clases como *Las tres vanguardias*, nos vincula con esta importancia de la oralidad en Piglia y está, al mismo tiempo, en permanente tensión con la escritura. Siempre les recuerdo a mis estudiantes que no hay que olvidar que la segunda parte de *Respiración artificial* es un enorme diálogo y que hay cuentos fundamentales como «Mi amigo», «Las actas del juicio» o «Matahari 55» donde la elaboración del registro del discurso oral es clave. Además, en el discurso oral se esconde la verdad del desenlace del texto y ello es un elemento fundamental. Y por último, añadiría —por insistir mucho más en algo que ha insinuado Jorge— que en lugar de pensamiento sobre los géneros podemos hablar

mejor de espacio, porque da mucho juego, pero sobre todo porque yo creo que el gran papel de Ricardo Piglia ha sido la reformulación de los géneros, o sea, un análisis extraordinario del género policial y una indagación absolutamente extraordinaria en las posibilidades para escribir ficciones derivadas del policial, pero a través de registros y códigos muy diferentes. Creo que es uno de los aspectos claves. Está en *Respiración artificial*, está en *Nombre falso*, está en muchos cuentos, está en *Blanco nocturno*, pero siempre con derivaciones y vertientes fascinantes y novedosas.

Sobre autoficción

Eduardo Becerra: Ayer hablaba con Jorge que no me gusta la vinculación de la autoficción con la idea de los *Diarios* de Piglia. Es algo que es evidente, Piglia ha dicho que la crítica es una de las formas de la autobiografía, es el que ha hecho una antología que se llama *Yo*, es un escritor que se ha interesado por los diarios como género literario de otros grandísimos escritores como Pavese o como Kafka, Grombrowicz, etc. Toda historia, dice, es una historia familiar. Lo importante es descubrir dónde se cruza la vida personal con la historia, o sea, que hay toda una serie de elementos que, en efecto, acercan su escritura a ciertas formas de la autoficción. Pero yo no lo acabo de ver especialmente productivo. Yo creo que el diario como mito que señaló alguna vez Jorge, y que durante mucho tiempo no sabíamos si existía, me parece que es una forma de escritura vinculada con la autobiografía, que es donde se dirime uno de los elementos fundamentales de la poética de Piglia: el rescate de la experiencia. La formulación de la experiencia: él en algún momento dice que «la literatura no nos aporta conocimiento del mundo, sino la recreación de las condiciones en las que la experiencia se hace posible», es decir, la reconstrucción de la experiencia y cómo traer la vida al texto, estos son, finalmente, los problemas de la historia de la literatura y los encontramos especialmente en *El último lector*, donde la idea de la lectura es esa barrera que hay que traspasar para que la vida y la literatura se imbriquen y se confundan. El Che Guevara lector es la apoteosis del paroxismo de la acción histórica; la acción revolucionaria. Es como esa interpretación que a mí me encantaba de «Continuidad de los parques» de Cortázar, donde el argumento del

libro que está leyendo se inserta en la vida para matar al personaje lector. O mucho más interesante: el final de «El sur», donde Piglia considera que realmente Dahlmann va a ser asesinado porque está leyendo y eso le molesta a los gauchos que están ahí al lado. Toda esta idea de la literatura en la vinculación con la experiencia hace que los *Diarios* me parezcan de alguna manera como la gran metáfora de la búsqueda de Piglia. Dicho esto, que algunas de las estrategias de la autoficción establecidas por leyendas —como pueden ser las teorías de Manuel Alberca, etc.— puedan servir para explicarlo, me parece bien, pero me interesa mucho más como mito o como gran metáfora de la literatura de Piglia. Además, son unos *Diarios*, como hemos comentado, donde clarísimamente la escritura no es mero registro de lo sucedido sino que hay un proceso de reconstrucción de la experiencia que, como hablábamos ayer con Raquel, el gran proyecto sería ahora lograr convencer a alguien de que nos dejen los auténticos cuadernos de Piglia para poder analizar sus *Diarios* a partir de esa escritura inicial. Porque, además, en los propios *Diarios* de Piglia estás leyendo entradas de diferentes días y, de repente, lees a Renzi decir: «ahora leo los diarios de 1957», o sea, que ese ejercicio lector está también insertado en los propios *Diarios*.

Jorge Fornet: Ayer yo comentaba con un grupo de colegas una anécdota. Se trata de algo que le escuché decir al escritor mexicano José Emilio Pacheco: él estaba dando una conferencia sobre la Malinche y dice: «es terrible este oficio nuestro porque tengo que hacerme cargo de cosas que dije hace treinta años y ahora ya no creo». Habló horrores de la Malinche por aquellos años y ahora...

Yo escribí o creí en su momento por culpa del propio Piglia, de esa lectura paranoica que no existía tal diario. Yo llegué a creerme eso porque era tanta su preocupación, su puesta del *Diario* en primer plano que yo decía: «La obra maestra de Piglia va a ser que no existe tal *Diario*». Y entonces ustedes recordarán también que desde muy pronto él decía: «Yo hago como Gombrowicz: tengo que escribir cierta obra para que mi obra final que es el *Diario* tenga algún sentido, si no ¿quién lee el *Diario* de un desconocido?» Bueno, tienes que darte a conocer para que luego ese diario tenga pleno sentido. Me parecía que era una broma y resulta que el diario existe. No es que no creyera en el *Diario*, no creía en el diario tal como lo conocemos.

Pensaba que hacía ciertas anotaciones como puede hacer cualquier escritor, pero es cierto que la escritura del *Diario* tiene muchas aristas que tienen que ver con la poética de Piglia. Una de ellas es que es una escritura que no tiene fin, dura lo que dura la vida de un escritor. Esto se me hizo más claro al leer *Plata quemada*. No sé si recuerdan que en el epílogo de *Plata quemada* él hace una reflexión sobre cómo se termina una historia, qué cosa es el final de una historia y, de alguna manera, se hizo evidente para nosotros que había que empezar a leer hacia atrás. O sea, que cada obra que aparecía reescribía la obra anterior de Piglia. Nos obligaba a repensarla, no era una obra que se sumaba a lo que ya existía, sino que modificaba lo que existía. Y eso era un poco perturbador. De alguna manera el diario es eso. Tiene, yo creo, dos grandes méritos: el *Diario* de Piglia —los diarios en general— llega al final pero obliga a repensarlo todo. Y, por otra parte, es la comunión ideal entre literatura y vida. Hay como dos grandes paradigmas que se ponen una y otra vez, el recurso de la *beat generation*: hay que romper, interrumpir, salir a la vida. Él habla también de esas dos tradiciones que arrancan con Edipo y con Ulises: el que viaja y el que investiga; el que está metido en la cultura libresca, por decirlo de algún modo, y la cultura del movimiento y de la vida, del aprendizaje a través de la experiencia. Entonces, el *Diario* es por antonomasia esas dos cosas. Está escribiendo la vida y está viviendo, está haciendo literatura y poniendo la vida ahí... o lo más cercano a la vida. Aunque, por supuesto, ya sabemos que es muy discutible. Entonces, el diario tiene eso, no podemos decir que Piglia nos engañó. El engaño estuvo en creerle lo demás, en dejarse llevar uno por la lectura paranoica. Pero, efectivamente, siempre fue muy claro en esta necesidad. También sería este caso en el que uno accede a su *Diario* por lo que escribió antes, pero el *Diario* mismo es la consumación de su obra. Y dentro de eso, por supuesto, hay que remitirse a la figura clave de Emilio Renzi, ese alter ego de Piglia.

Yo por un momento tenía pensado hacer un trabajo sobre Renzi, pero la aparición de los *Diarios* me mató las ganas porque me implicaría un trabajo mucho mayor. Identificar que el alter ego sea el autor es obvio, pero a veces Piglia es más reconocible en personas que no son necesariamente su alter ego. A mí me llamó mucho la atención el caso de *Nombre falso* donde hay un personaje, ustedes saben, que

se llama Ricardo Piglia, y esa sí es la autoficción por antonomasia, es decir, una historia que uno podría creerse si no es porque está en un libro de cuentos. Al principio identificas al auténtico Ricardo Piglia con el personaje, pero después te vas dando cuenta de que el malo del cuento, Kostia —personaje negativo—, está más cerca de Piglia que el personaje homónimo. Y lo mismo pasa en algunos momentos con Renzi. No sabría decirles ahora en qué momento ni tampoco tiene mucho sentido, pero es bueno siempre tenerlo en cuenta.

Eduardo Becerra: Quería añadir una cosa sobre la posibilidad de acceder a los *Diarios*. Estoy convencido que uno de los grandes actos piglianos, y que espero que no se haga, habría sido que mandara a quemar sus cuadernos. Eso sería bastante interesante y subrayaría mucho más esa condición de mito. No podríamos establecer nunca ese proceso de registrar la experiencia. No quiero dar ideas (risas), pero no dejaría de ser interesante.

Jorge Fornet: El vacío que pudo haberse producido me parece que hubiese sido productivo de otra manera. Por fortuna tenemos los *Diarios*, pero hubiera sido... en fin (risas). Es muy bonita la escena en la que en los 327 *cuadernos* de Andrés Di Tella él incinera uno de esos cuadernos. Es una trampa, porque sabemos que los cuadernos están ahí. También cuando apareció el diario me pregunté por qué no se habrá atrevido a poner en los *Diarios* la autoría de Emilio Renzi; por qué hacer coexistir los dos nombres en la portada. Quizá hubiera sido bueno borrarse, dejar a Emilio Renzi como autor de esos diarios y desaparecer. Supongo que le pareció demasiado fuerte y dijo «No. Hasta ahí no estoy dispuesto a llegar».

Ricardo Piglia y Enrique Vila-Matas: la ficción crítica como punto de fuga

Mario Aznar Pérez¹

En uno de sus ensayos más celebrados, titulado «De la experiencia», Michel de Montaigne afirmaba que ya en el siglo XVI contaba el mundo con más libros sobre libros que sobre cualquier otro asunto, y que, en realidad, no hacíamos sino comentarnos unos a otros. Esta reflexión, que no impidió a Montaigne construir el género que hasta la fecha sigue siendo la morada más confortable y propicia del comentario —el ensayo— debe servirnos aquí para dinamitar la división que hacía el autor renacentista entre «libro» y «otros asuntos», y hacer del libro, en cuanto Texto, el único asunto. Con este propósito desarrollaremos un acercamiento sintético al concepto de «ficción crítica», entendiéndola como una suerte de fusión renovadora entre poética y hermenéutica, y rastreando sus fundamentos teóricos y prácticos en algunos textos clave del maestro Ricardo Piglia. Asimismo, analizaremos de forma comparada la relación entre el tratamiento que Piglia diera a este artefacto escritural híbrido, de clara estirpe borgiana, y el modo en que el escritor español Enrique Vila-Matas radicaliza esta *forma* como punto de fuga para transgredir los límites propios de la crisis contemporánea del lenguaje y de la ficción realista.

Antes de nada, debemos puntualizar que cuando se habla de crisis del lenguaje nos referimos a una crisis del lenguaje poético, del lenguaje creador, dador de ser y originalidad, propio de la tradición platónica y judeocristiana. En su diálogo *El Banquete*, Platón señala ya que el término griego *poiesis* significa la causa que hace pasar cualquier cosa que consideremos «del no ser al ser» (1988: 252). Es decir, es el proceso generativo de un ente nuevo. Sin embargo, la crisis de este lenguaje poético se da en favor de un lenguaje hermenéutico que es fundamento del arte de explicar, traducir e interpretar. Este

1 Universidad Complutense de Madrid, España.

lenguaje hermenéutico produce una literatura, para decirlo con Genette (1989), «en segundo grado», pero un segundo grado —el del comentario— que al nivelarse junto al plano de la ficción pasa a ser el único grado posible. Tradicionalmente se ha centrado el debate en torno al binomio *realidad y ficción*: ¿cuánto hay de realidad y cuánto de ficción en la escritura de un autor? Sin embargo, dado que Piglia, como Borges, resucitó la clásica disputa entre Edipo y Ulises para vivir su vida inmerso en un mundo «libresco», llegando a considerar la autobiografía como una forma moderna de crítica literaria², nos preguntamos: ¿hasta qué punto puede ser fructífero sustituir el debate entre realidad y ficción —que intuimos obsoleto—, y cuestionar la oposición entre ficción y crítica, discurso primario y discurso secundario, original y reescritura? Desde este ángulo hipotético, la ficción crítica representa un cuerpo rizomático compuesto por partes indiscernibles, aunque podamos *a priori* tratar de distinguir los rasgos o elementos que la definen.

Lejos de abundar en pronósticos fatalistas, queremos subrayar el carácter vivificador de estas propuestas literarias, repensar la importancia efectiva que la lectura como reescritura tiene en la obra narrativa de Piglia y contribuir desde el ámbito del comparatismo a una respuesta optimista del interrogante blanchotiano: ¿hacia dónde va la literatura?³ Para empezar, preferimos escribir ficción crítica sin guión que separe ambos términos⁴, ya que no se trata de dos modalidades discursivas que conviven de forma autónoma (ficción, por un lado, y crítica, por otro), sino que bajo esta etiqueta, convencional

2 Piglia menciona esta idea en su libro *Formas breves* (1999), y podríamos decir que *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016, 2017) son en cierta medida la realización de esta hipótesis. Otra prueba de la tendencia libresca de su temperamento es que hasta de la figura del detective, hombre de acción por excelencia, hizo Piglia un crítico literario (cfr. la famosa nota al pie número 17 del relato «Nombre falso», en Piglia, 1994).

3 Maurice Blanchot aborda esta incógnita en el último epígrafe de *Le Livre à venir* (1959): «¿Hacia dónde va la literatura?». Esta pregunta trágica y abierta, que el autor delegaba al lector en el final de su libro, mantiene en esta ocasión una significativa posición incoativa.

4 Al contrario de lo que hace el propio Vila-Matas al subtítular con el enunciado «ficción-crítica» el relato «Chet Baker piensa en su arte», recogido en la colección de relatos homónima publicada en 2011.

y provisoria como todas las etiquetas, la ficción asume y exhibe de forma intrínseca los atributos principales de la crítica literaria. Para entender mejor esta idea conviene exponer su posición funcional dentro del vasto entramado de la estética contemporánea, y referir a algunas de sus principales modulaciones dentro de la bibliografía de ambos autores. Y decimos «modulaciones», y no solo modalidades, porque las distintas manifestaciones críticas que tienen lugar en el interior del texto narrativo de ficción funcionan, como veremos, a modo de variaciones que intervienen para modificar el proceso escritural —los modos de narrar, que diría Piglia— y no solo el contenido de la narración. Así sucede con la cita, la nota bibliográfica, la edición de textos e incluso con la conferencia.

La labor de Ricardo Piglia como crítico literario es de sobra conocida y atraviesa explícitamente volúmenes como *Crítica y ficción* (1986, 2001), *Formas breves* (1999) o *El último lector* (2005). Sin embargo, partiendo de estos textos es interesante levantar la mirada hacia otras obras, ligadas más estrechamente al ámbito de lo ficticio, como son *Nombre falso* (1975, 1994), *Prisión perpetua* (1988) o *La ciudad ausente* (1992), e indagar en ellas la manera en que los géneros implosionan, se rompen hacia dentro por la presión externa que ejercen otros géneros⁵. Este es, a nuestro parecer, uno de los aportes más relevantes de la poética pigliana, y probablemente el ataque más certero y último a las convenciones del realismo objetivo. Si la literatura contemporánea destaca por la ausencia de normas y la disolución de fronteras, deberíamos preguntarnos en qué condiciones perviven las posibilidades de transgresión⁶.

5 Para una aproximación integradora a la obra de Ricardo Piglia, con especial énfasis en el estudio de la naturaleza híbrida de sus estrategias ensayísticas y ficcionales, remitimos al lector al libro de José Manuel González Álvarez *En los «bordes fluidos»: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (2009). Además, un interesante panorama general del acercamiento crítico a la obra de Piglia —incluyendo un texto del mismo Vila-Matas— lo encontramos en el volumen *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, editado por Jorge Carrión en 2008.

6 Sobre este asunto concreto, puede consultarse el artículo «La semiosis diferida del texto: indeterminación literaria y posibilidades de transgresión» (Aznar Pérez, 2017).

Aunque Duchamp y los suyos se plantearon estas incógnitas con inigualable fortuna, Baudelaire ya reflexionaba mucho antes sobre estos asuntos dando la bienvenida a una literatura que incluía en sí misma su propia teoría, que cuestionaba su función y que, de forma tan trágica como inspirada, se preguntaba por sus propios límites. Es cierto que ya Dante, San Juan de la Cruz o Schiller también manifestaron en sus textos una conciencia autocrítica, pero es seguramente con Charles Baudelaire cuando la conciencia de la modernidad como conflicto entre el yo del poeta y el mundo que lo rodea dio lugar a una concepción de la modernidad como estado de crisis, en la que el yo poético se enfrenta al universo circundante preguntándose no solo por las condiciones de su mundo, sino también por las de su obra. A partir de este momento asistimos al desdoblamiento del poeta en actor y crítico —no solo en forma de teoría estética autónoma, sino también, y principalmente, dentro de la obra misma—. El lenguaje literario muestra sus marcas específicas permanentemente, y a pesar de la búsqueda desesperada de autenticidad que tanto promulgaron las vanguardias, la literatura contemporánea ha heredado del modernismo esta profunda escisión que se manifiesta principalmente en su carácter metaficcional o, en palabras del teórico Lubomir Doležel, «auto-revelador» (1997). La literatura se revela a sí misma como artefacto y se *rebela*, al mismo tiempo, contra la ilusión referencial. «Esto no es una pipa», leemos en el célebre cuadro de Magritte⁷, donde, además de poner en cuestión el efecto representativo de la pintura, la sentencia sirve como comentario de la propia obra⁸.

7 Este cuadro forma parte de una serie de piezas a la que significativamente Magritte tituló *La trahison des images*, y sobre la que Michel Foucault escribió en su libro de 1973 *Ceci n'est pas une pipe*. En el terreno de la ficción literaria, el norteamericano David Markson publicó en 2001 *This is Not a Novel*, donde experimentaba con la figura del Escritor con resultados tan rompedores como los que Magritte persiguió con su pintura en el ámbito de las artes visuales.

8 Artistas muy posteriores como el conceptual Ben Vautier utilizarán estrategias similares, como en aquella pieza de 1974, muy próxima al género de la poesía visual, en la que el artista —también conocido como BEN— escribe sobre un fondo monocromo «*Art is a false message*», poniendo de manifiesto una relación sustancial entre crítica ideológica, crítica institucional y teoría artística. En otro lugar hemos abordado las posibilidades estéticas del comentario dentro de la propia obra artística y, específicamente, literaria (Cfr. Aznar Pérez, 2016).

Piglia y Vila-Matas asumen como propio este ataque al realismo literario en favor de una captación más amplia de lo real, una captación que podríamos llamar —extrapolando el término vanguardista tal y como lo usaron César Vallejo o Guillermo de Torre— *superrealista*, ya que incluye en su seno al plano literario con todas sus texturas y dimensiones, igual que en su momento se dio la bienvenida al mundo onírico y al plano del subconsciente. Esta concepción desdoblada del arte y de la literatura viaja de la mano del gran problema contemporáneo de reconciliar literatura y representación, lenguaje y realidad. No olvidemos que en sentido saussureano la significación es diferencial y no referencial, es decir, resulta de las diferencias entre los signos y no de la relación entre las palabras y las cosas. La fractura entre el lenguaje y el mundo, que venía sintiéndose ya desde mediados del siglo XIX, alcanza en época contemporánea el nivel de la constatación. A partir de 1910, los hijos de Dadá nos legaron, seguramente a su pesar, un complejo y heterodoxo conjunto de planteamientos estéticos. Dieron a luz más incógnitas que belleza, más procesos abiertos que obras firmadas, más potencia que acto, y la potencia, que está en la base de cualquier ejercicio creativo, conlleva en sí misma el no-acto, la no-creación y la no-potencia. De ahí que las *performances* de Hugo Ball o los *ready-made* de Duchamp importen menos por su valor estético que por su carga ideológica. Es el concepto, y las obras *en potencia* que este alberga, lo que hizo de estas manifestaciones una verdadera revolución. Una revolución casi paralela, si se quiere, a la futuridad del texto y la postergación de la obra en prólogos de Macedonio Fernández, cuyo reconocimiento más notable se dio significativamente de forma tardía o sencillamente *diferida*, al basarse Piglia en su poética para diseñar la máquina combinatoria de *La ciudad ausente*. Una máquina generadora de relatos que proliferan sin límite ni predicción: «Hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio» (2013: 129), escribe Piglia en su novela.

Este arte *potencial* no dice lo que realmente quiere decir, esconde su clave y al mismo tiempo mantiene una tensión constante por mostrarla, por revelarla como a un negativo fotográfico. El no-ser define el mundo con la misma fuerza que el ser, dirá Macedonio por

voz de Piglia en esta novela fundamental⁹. Funcionando de forma similar a como lo hace la máscara, este tipo de arte muestra lo que no es, aunque al mismo tiempo no pueda ser de otra manera si quiere mantener activo su mecanismo retórico, como bien ha teorizado Piglia en su célebre ensayo «Tesis sobre el cuento», incluido en *Formas breves*. Allí Piglia hace explícito el mecanismo por el que la forma del cuento tiene un carácter doble: un relato cuenta dos historias, una de las cuales —elíptica y fragmentaria— debe estar cifrada en los intersticios de la otra historia, más visible, menos secreta, pero no por ello más relevante en la construcción del relato que aquella historia oculta, enigmática y decididamente elusiva.

Como sugiere el conocido libro de Marchán Fiz referido a las artes visuales —*Del arte objetual al arte de concepto* (1974)—, en el arco que va del objeto al concepto el cuadro y la escultura perdieron materialidad, se desmaterializaron, invocando como referencias externas no el mundo físico y sus objetos, sino el mundo de las ideas, el *logos*, entendido como pensamiento y lenguaje al mismo tiempo, como «discurso que da razón de las cosas» (DRAE). De modo que si el arte y también la literatura se vuelven, como Orfeo, a mirar al *logos*, podemos decir sin titubear que se pliegan sobre sí mismos. Dejan de remitir al espacio natural en su vertiente realista y se convierten, en un sentido muy amplio, en metadiscurso: discurso sobre lo que ya ha sido dicho por otros o por uno mismo. El cuento clásico de Poe, Quiroga o Chèjov juega con el dualismo de la narración y la dialéctica de lo visible y lo secreto, mientras que a partir de Kafka y también de Borges esa primera historia visible, casi tangible, se desmaterializa progresivamente, se conceptualiza hasta el punto de hacer de la construcción cifrada de la historia «segunda» —aquella que en cierto

9 «Él, metafísicamente, por decirlo así, no distinguía el ensueño de la realidad. Su tesis era no distinguir la vigilia y el soñar, a pesar de esa apariencia de objetividad de la realidad él le oponía el ensueño. No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real, sino más bien su entrada. Se sale del soñar a otra vida y el cruce es siempre inesperado, el vivir es una trenza que trenza un sueño con otro. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad [...]. Él ha escrito sobre eso. Lo que no es define el universo igual que el ser, Macedonio colocaba lo posible en la esencia del mundo» (Piglia, 2013: 131).

sentido acompaña, glosa o comenta la historia primera— el tema mismo del relato.

En su sentido más extremo, la obra reniega de su posible significado inmanente y produce un desplazamiento semántico hacia el contexto, hacia el receptor y, en última instancia, hacia el intérprete, como viene demostrando con especial fortuna el arte conceptual desde Joseph Kosuth hasta Emilio Isgrò¹⁰. En literatura, Piglia ha abordado este asunto con extraordinaria lucidez a través de la teoría del marco y de los desplazamientos que lee en Borges —sobre todo en su ensayo «Borges como crítico»— y que le lleva a la conclusión de que la literatura es aquello que «leemos como literatura» (2014: 158). De este modo, construyendo sobre la poética borgiana toda una teoría de los géneros, Piglia escribe:

Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo kafkiano. (Piglia, 2014: 158)

A todas luces se trata de una lectura creativa, una hermenéutica poética o una poética hermenéutica. Como si se estuviera describiendo a la crítica con sus distintas gradaciones. Pues al contrario de lo que hace la lectura *privada*, la crítica literaria no deja perder en el aire la recepción de un texto dado, sino que genera comentarios, análisis y conclusiones; genera, al fin y al cabo, otros textos, paratextos y contextos. Cuando Piglia define el procedimiento de la lectura estratégica en Borges está desvelando, a nuestro parecer, una de las claves

10 En una de sus obras más conocidas, *One and Three Chairs*, de 1965, el artista conceptual Joseph Kosuth presenta en una sala de exposiciones, por un lado, una silla propiamente dicha —que varía según el capricho o las posibilidades del instalador, quien sigue unas instrucciones escritas inespecíficas—; por otro, una fotografía a escala de esta silla —que el instalador debe realizar e imprimir—; y, finalmente, un panel con la definición completa de la palabra *silla*. Al mismo tiempo y como el título promete, tenemos una y tres sillas desjerarquizadas, ninguna más real que la otra, conviviendo en un proceso indecible como objetos y sujetos del comentario, siendo texto y paratexto al mismo tiempo (Aznar Pérez, 2016: 2).

del tema que abordamos. ¿Acaso no es la construcción del canon un rasgo distintivo de la crítica frente a la lectura privada? Como sabemos, cada lector construye su propio canon, pero por lo general dicho canon no permea a la sociedad. Por el contrario, el canon del crítico y, por extensión, el del autor de ficción crítica, sí lo hace. Entra de lleno en la esfera política y es capaz de modificar el gusto e incluso las tendencias del mercado. Frente a la novela canónica de Thomas Mann o de Marcel Proust, Borges rescató para nosotros a algunos escritores que entonces podían ser considerados secundarios, como Stevenson, Kipling o Chesterton, diseñando para su propia obra un espacio desde el que pudiera ser leída convenientemente. Piglia hizo algo muy similar con Macedonio Fernández y con Roberto Arlt (principalmente a través de ficciones como *La ciudad ausente* o «Nombre falso»), y Vila-Matas ha hecho lo propio con Maurice Blanchot o Robert Walser, autores rescatados del olvido más o menos drástico y devueltos no solo al conocimiento del lector privado, sino al mundo de las reediciones y los encuentros académicos¹¹.

Tras *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), Vila-Matas publica en 1977 la que durante un tiempo fue considerada su primera novela, *La asesina ilustrada*. En este texto, el personaje de Ana Cañizal —crítica literaria— escribe lo siguiente sobre las notas que debe redactar y que constituyen el libro que efectivamente leemos: «quisiera narrar en ellas lo que me fue ocurriendo a partir del día en que casualmente di con el manuscrito de *La asesina ilustrada* de Elena Villena y comentar, a la vez, diversos apartados de este extraño texto» (1996: 13). Como ha sugerido Pablo Sol Mora, «los verbos en infinitivo de este pasaje —narrar y comentar— dan la clave, no solo de este libro temprano, sino de la totalidad de su obra, pues esta se

11 Un caso similar, muy interesante, es el de la relación de mecenazgo retrospectivo o arqueológico que César Aira ha mantenido en los últimos años con el autor Osvaldo Lamborghini, fallecido en 1985, a quien Aira —su albacea— ha señalado como figura tutelar de la literatura argentina más actual, cuidando personalmente la reedición completa de su poesía y su narrativa, apenas considerada hasta el momento por la crítica internacional. Respecto del modo de leer renovador que Ricardo Piglia dedica a la tradición literaria argentina, así como del proceso de redefinición canónica a que la somete con su escritura, cfr. el estudio de referencia de Jorge Fornet, *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina* (2007).

lee como una narración comentada o un comentario narrativo de la literatura moderna» (2014: s. p.). Al contrario de lo que pudiera parecer, Vila-Matas no recurre al viejo *topos* del manuscrito encontrado, sino que ya desde sus inicios se aproxima al modelo de novela-comentario que Nabokov elevó a cotas altísimas con *Pálido fuego* en 1962, que Giorgio Manganelli llevó por el camino de la experimentación neovanguardista con *Nuovo commento*, de 1969, y que el propio Vila-Matas retomó en el 2000 para crear una de sus obras más celebradas: *Bartleby y compañía*.

Este modelo ha sido explotado con una lucidez extraordinaria por Piglia en su relato largo *Nombre falso*, donde el narrador — de nombre Ricardo Piglia— no solo ofrece uno de los análisis más interesantes y coherentes de la poética de Roberto Arlt, sino que incluye un supuesto original del autor de *Los siete locos* titulado «Luba». Para muestra de mayor virtuosismo, las líneas maestras de este cuento presuntamente inédito han sido trazadas a partir de la interpretación crítica que Piglia hace de la poética narrativa de Arlt y que constituye buena parte del texto, apoyada, a su vez, en otra ficción, el relato *Las tinieblas* de Leónidas Andréiev, cuya primera traducción al español fue publicada por Espasa-Calpe en 1919. Por tanto, *Nombre falso* puede ser considerado un complejo y logrado ejercicio de ficción crítica, cuyas farragosas consecuencias son de sobra conocidas. Por citar solo las más significativas, recordemos que «Luba», el cuento fingido por Piglia, figuró durante un tiempo como obra de Arlt en la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, así como en las bibliotecas de Letras de las universidades de California y Massachussets. Por otro lado, el crítico inglés Aden Hayes publicó en 1987 un desatinado estudio monográfico titulado «La revolución y el prostíbulo: «Luba» de Roberto Arlt», donde corroboraba enfáticamente la autoría arltiana del relato (González Álvarez, 2009: 233).

Más allá de lo estrictamente anecdótico, estos equívocos son muy significativos, pues nos recuerdan el porqué del protagonismo que en la obra de Piglia y de Vila-Matas tienen conceptos clave como *plagio*, *apropiación* o *impostura*, y remiten al caso precursor de «El acercamiento a Almotásim» de Borges, cuyas peripecias editoriales han sido, en nuestra opinión, injustamente olvidadas. En 1936, «El acercamiento a Almotásim» aparece publicado en el volumen de ensayos *Historia de*

la eternidad. Algo más tarde, en 1941, Borges lo incluye en *El jardín de senderos que se bifurcan*, para luego integrarlo en *Ficciones*, editado en 1944 por Sur. Sin embargo, en 1974 este texto fundacional es apartado de un entorno estrictamente ficcional y devuelto a *Historia de la eternidad*, tal y como aparece todavía en la edición más reciente de las *Obras completas* de Borges. ¿Cuento o ensayo? ¿Realidad o ficción? La persistencia de la incógnita, necesariamente irresuelta, es aquí la clave.

La cita clásica y las referencias literarias apócrifas se confunden en la narrativa de Piglia y de Vila-Matas siguiendo una estela que nace en Montaigne y resucita en Borges, pasando por el *Sartor Resartus* (1834) de Thomas Carlyle, los *Imaginary Portraits* (1887) de Walter Pater o las *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob. El comentario crítico de otros textos y de los suyos propios, como ocurre en el prólogo de Vila-Matas a *En un lugar solitario* (2011), responde a un ejercicio de transtextualidad interna donde la escritura es siempre reescritura y reelaboración. La copia se vuelve creativa mediante un sistema de variaciones, ya que, en su comprensión de la tradición y de la historia literaria como continuo, es en la repetición donde se da la diferencia, y el paso que Platón esbozaba en *El banquete* del no-ser al ser se vuelve trasposición, conmutación, combinación de elementos pre-existentes. La repetición genera diferencia, como la máquina de Macedonio pasa en *La ciudad ausente* de traducir relatos existentes a crear una obra autónoma y *original*¹². Pero la conceptualización de este paso es superficial y en el fondo innecesaria, ya que la traducción, no lo olvidemos, es el método ideal de la reescritura que nos ocupa, pues para que sea efectiva debe copiar fielmente el original y al mismo tiempo olvidarlo. El traductor, como el crítico, no puede evitar ser al mismo tiempo receptor y emisor de la obra que tiene entre manos.

12 En su libro *De la impostura en literatura*, publicado junto al escritor francés Jean Echenoz, Vila-Matas declara: «Muchas veces me han preguntado por qué trabajo tanto con frases de otros autores. Practico —les digo— una literatura de investigación. Leo a los demás hasta volverlos otros. Este afán de apropiación incluye mi propia parodia. [...] Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto distinto» (Vila-Matas, 2008: 41).

De nuevo el plagio, la apropiación, la impostura y el desplazamiento se mueven en el terreno de la perpetua indecisión, como en el caso de «El acercamiento a Almotásim». El acto de interpretación, entendido aquí en su relevancia fenomenológica, se convierte en permanente juego de preguntas y respuestas cuyo valor no radica en el resultado de la dialéctica sino en el juego mismo, en el zozobrar de los términos: en la interpretación que metaboliza y sintetiza el texto. Michel Foucault ha escrito en este sentido que la dimensión absolutamente abierta del lenguaje, incapaz de permanecer encerrado en una palabra definitiva, confina los esfuerzos gnoseológicos del hombre a decirse, desdecirse y volverse a decir eternamente: «Por definición [escribe Foucault radicalizando la vieja idea de Montaigne], la tarea del comentario no puede acabarse nunca» (2003: 48). Y así lo demuestra Vila-Matas en la última de sus novelas, *Mac y su contratiempo* (2017), donde mediante una estructura de cajas chinas la historia de la literatura se mira en una hilera de espejos que da como reflejo atomizado una de sus primeras novelas, presuntamente fallida, que el autor se propone criticar y reescribir veintinueve años después de su publicación: *Una casa para siempre*, de 1988.

Mediante una operación esencialmente intertextual —o meta-textual, si intuimos más allá de la descripción un comentario— Vila-Matas pliega las dos mitades del folio: la ficción y su glosa, desjerarquizándolas y convirtiendo el Texto (con mayúsculas, símbolo barthesiano de todos los textos) en un palimpsesto cuyo estrato original es indistinguible¹³. Dicho de otra manera, la lectura del palimpsesto lleva implícita la lectura y la interpretación, consciente o no, de todas sus capas, de todas las escrituras superpuestas —del «libro» y esos «otros asuntos» que decía Montaigne—, hasta tal punto que el estrato original y el nuevo se unen cerrando un círculo hermenéutico que es homología estructural del mundo contemporáneo, pues bajo

13 Piglia opera de este modo «confuso» cuando llena de notas a pie de página su novela *Blanco nocturno* y, en cambio, en uno de sus textos de más claro semblante ensayístico, *El último lector*, no incluye ninguna. También cuando publica libros de ensayo que en realidad son entrevistas o conversaciones editadas, como *Crítica y ficción*; novelas que narran reflexiones y debates intelectuales, como *Respiración artificial* o *La ciudad ausente*; o colecciones de cuentos que incluyen crítica literaria e incluso ensayo académico, como *Nombre falso*.

el paraguas de la ficción crítica Piglia y Vila-Matas sitúan no solo su poética de la ficción, sino también su visión del mundo¹⁴.

Si los albores de la modernidad desdoblaron la figura del escritor en creador y crítico de su propia obra, la cita, la reseña, la nota bibliográfica o la conferencia son modalidades y modulaciones de una ficción crítica que funciona a modo de metáfora epistemológica. Este tipo de escritura híbrida simboliza lo que para Borges fueron ya la Biblioteca y la Enciclopedia, y a lo que Piglia y Vila-Matas añadirían, respectivamente, el Estado o Internet: la sustitución del mundo por sus representaciones y simulacros. Visto el mundo como un constructo semiótico o discursivo, del que la tradición literaria es la expresión más compleja y refinada, las palabras no pueden más que remitir a otras palabras, cualquier texto es paratexto y cualquier acto de escritura reescribe, traduce, comenta o critica. Aunque es recurrente hablar del carácter metaliterario e híbrido de las literaturas de Ricardo Piglia y de Enrique Vila-Matas, en este caso hemos buscado evitar escudarnos tras la comodidad y la convención de dos conceptos tan erosionados para intentar indagar un problema estético que trasciende el mero juego y responde a las necesidades de un tiempo que ha dado demasiadas veces a la literatura por muerta, invitando al diálogo sobre esa forma de vida literaria bajo la que transgresión y literatura aún comparten un mismo camino: la ficción crítica.

Bibliografía primaria:

- PIGLIA, R. (1975): *Nombre falso*, México, Siglo XXI.
____ (1980): *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire.
____ (1988): *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana.
____ (1994): *Nombre falso*, Buenos Aires, Seix Barral.
____ (1999): *Formas breves*, Buenos Aires, Temas.

14 Igualmente ocurre en otros textos de Vila-Matas que son clave para entender nuestra noción de ficción crítica, como «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» y «Mastroianni-sur-Mer» —ambos recogidos en *Una vida absolutamente maravillosa* (2011c)— o el citado «Chet Baker piensa en su arte»; textos en los que, al igual que en *Nombre falso*, la teoría y la praxis son uno y se desarrollan correlativamente conforme avanza la narración.