

Piglia y Saer, teoría y praxis de la novela

Marcelo CASARIN

Centro de Estudios Avanzados - Universidad Nacional de Córdoba
E-mail: mcasarin@cea.unc.edu.ar

RESUMEN

El trabajo pone en relación los principales textos ensayísticos de los narradores argentinos Juan José Saer y Ricardo Piglia, en especial aquellos que reflexionan acerca de la novela y las opciones éticas y estéticas con las que el género los confronta. La novela como lugar de la experimentación narrativa, la puesta en discusión de su estatuto genérico y la tradición en la que cada uno inscribe su propia obra, son algunos de los tópicos que recorre este texto; asimismo, se propone mostrar el diálogo que despliegan dos de los narradores de mayor visibilidad en el panorama literario argentino en las últimas décadas.

Palabras clave: Saer, Piglia, novela, teoría, praxis narrativa

Piglia and Saer: theory and praxis of the novel

ABSTRACT

The article correlates the main essayistic texts of Argentine narrators Juan José Saer and Ricardo Piglia, specially the writings that reflect upon novel and the ethical and esthetic options confronted by the genre; therefore, some of the topics dealt with in this work are: the novel as site of narrative experimentation, the discussion of its genre status and the tradition that each writer records in his literary production. Furthermore, this article intends to illustrate the dialogue between the two most outstanding narrators of the Argentine literary panorama in the last decades..

Key words: Saer, Piglia, novel, theory, narrative praxis

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Ensayo de escritores. 2.1. Qué es la ficción. 2.2. Bibliotecas/canon. 3. Juan José Saer, una escritura con atributos. 4. Ricardo Piglia: teoría, crítica y ficción. 5. Saer con Piglia: conclusión. 6. Bibliografía.

No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores.

Ricardo Piglia

Nado / en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz.

J. J. Saer ["El arte de narrar"].

1. INTRODUCCIÓN

Un recorrido por la producción narrativa argentina de las últimas décadas en su heterogénea conformación, permite ver dos nombres, dos autores y sus obras, que sobresalen, que se muestran de manera ostensible: me refiero a Juan José Saer (1937-2005) y a Ricardo Piglia (1940). La presencia de estos autores en la narrativa finisecular es central por varias razones: primero, por la gravitación de sus textos narrativos, fundamentalmente sus novelas, en el conjunto de lo publicado en este periodo; segundo, porque estos autores han publicado, además, un conjunto de textos no ficcionales con los que refrendan o enfatizan sus ideas acerca de la novela y, cada uno a su manera, dan a conocer la conformación sus bibliotecas, sus libros y autores preferidos: es decir, la tradición en la que pretenden inscribir su nombre cada uno de ellos.

Estos autores, quizá por caminos distintos, han sabido ubicarse en un lugar de alta visibilidad: desde hace casi tres décadas sus nombres circulan de manera recurrente en el discurso sobre la literatura y la cultura de la época. Además, aunque sus elecciones estéticas y sus concepciones sobre la novela son, en muchos aspectos, divergentes, existió entre ellos una suerte de comunidad personal y un diálogo que se ha desarrollado en el tiempo y del que quedaron testimonios escritos.

El diálogo entre Saer y Piglia se ha dado a lo largo de los años en condiciones singulares: muy cerca generacionalmente, ambos formaron parte de una suerte de círculo intelectual común que, sin llegar a constituir un grupo, se ha prodigado cierta frecuentación; y los autores aquí considerados lo han hecho a pesar de una sorprendente separación territorial: uno, Saer, desde un prolongado e ininterrumpido exilio europeo de varias décadas; el otro, Piglia, desde un exilio esporádico e irregular durante largas temporadas en EE.UU. dedicado a la enseñanza universitaria, alternando su residencia entre alguna ciudad norteamericana y Buenos Aires, adónde siempre regresa.

Uno de los objetivos de este trabajo es destacar los puntos de contacto y, al mismo tiempo, poner de relieve la diferencia entre ambos narradores. Por una parte, reconocer la fuerza proteica de la escritura de Saer, para quien *escribir a toda costa* parece ser un slogan; su sistemática productividad se advierte con sólo recorrer la cronología de sus ediciones. La suya es una obra vasta y densa: la narración es su gran obsesión, al punto que su obra está compuesta por un conjunto de cinco libros de cuentos, doce novelas, un libro de poemas (singularmente denominado *El arte de narrar*), un largo ensayo denominado *El río sin orillas*, y tres libros que recogen todos sus ensayos *menores*, y que se refieren a lo que es la ficción y la literatura, la narración, la novela y territorios conexos de la cultura.

La obra de Piglia, en cambio, es relativamente breve si se la compara con la de Saer: dos libros de cuentos, uno de nouvelles, tres novelas y tres libros de ensayos. Al mismo tiempo, esta obra casi lacónica, es objeto por parte de su autor de una cuidadosa exhibición: en los últimos años, su obra ha sido objeto de varias reimpressiones y reediciones, como es el caso de *La invasión* ([1967] 2006), su primer libro de cuentos que apreció hace poco más de un año bajo el sello Anagrama y con modificaciones con respecto a la primera edición (los textos originales fueron todos

corregidos, en mayor o menor medida, y se agregaron cinco relatos que no habían sido publicados en forma de libro).

Para dar cuenta de las posiciones e ideas referidas a la novela y tópicos conexos, me detendré especialmente en un conjunto de textos no ficcionales de estos autores que, en principio, se pueden adscribir a lo que se conoce como “ensayos de escritores”. Estos textos, condensan dichas ideas y permiten su confrontación con lo que estos autores *dan a ver* en sus textos ficcionales, es decir en su praxis narrativa.

2. ENSAYOS DE ESCRITORES

¿Cómo se llaman los textos de escritores que no son aquéllos para los que han sido llamados a publicar? Se sabe que los escritores suelen asumir un conjunto de actividades subsidiarias a la escritura de ficción. La imposibilidad o las dificultades para vivir conducen a la necesidad de “trabajar de/en otra cosa”: la docencia, el periodismo y la gestión (cultural, editorial, etc.) son algunas de las tareas que con frecuencia suelen emprender los escritores que no puede vivir de lo que quieren escribir (de lo que dicen querer escribir: ficción, v.g.).

Un resultado posible de esta actividad subsidiaria al imperativo de escribir textos de ficción (o, eventualmente, poesía) es un conjunto de textos de naturaleza diversa que no es fácil de encasillar: destinados a los periódicos algunos, otros a revistas culturales, o para ser leídos en eventos públicos, la mayoría tiene una vida efímera, fugaz: son escritos de ocasión. Este conjunto de textos, conforma un corpus variopinto que cabe bajo la denominación *notas-de-diario* o, mejor dicho, *notas-de-periodico*. Estos escritos de sabida precariedad –que a veces son el ganapán de los escritores o la posibilidad de intervención o figuración pública– suelen estar destinados a los suplementos culturales. No es éste el lugar para discutir las diferencias genéricas de unos u otros, sino más bien advertir acerca de un procedimiento que llamaré, a falta de mejor denominación, *publicitario*. Bastará revisar los suplementos culturales de algunos diarios argentinos de los últimos tres o cuatro años, para advertir el grado de visibilidad y de citación con que algunos autores aparecen en esas páginas¹.

En estas publicaciones, con su impronta de precariedad y de inmediatez de lo dado a un periódico (ya casi no se coleccionan suplementos culturales; por no decir: ya casi no se los lee), es notorio el posicionamiento de autores como Saer y Piglia, más allá incluso de sus propias intenciones: estos textos efímeros en publicaciones

¹ No se trata de una mera hipótesis: en un trabajo realizado en 2003, revisé los suplementos culturales de algunos diarios argentinos que abarcan un periodo de poco menos de un año: *La Nación*, *Clarín*, *Página 12*, *Los Andes* (Mendoza) y *La Voz de Interior* (Córdoba). No pretendo darle a esto a un valor estadístico definitivo, pero es sorprendente el grado de visibilidad con que Saer y Piglia aparecen en esas páginas. Cfr. Marcelo Casarin (2004), “Saer y Piglia, librerías de una tradición argentina” en Laura Pollastri (coord.) *Actas de II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos*, Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional del Comahue. Neuquén, 2004.

efímeras, valen por la fuerza de la repetición machacona, por el mecanismo del recitado, por la diseminación de nombres, de unos pocos nombres, o de un único nombre.

Pero los textos de Saer y Piglia contenidos por lo menos en *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2006), por una parte, y en *Crítica y ficción* (2000b [1986]) y en *Formas breves* (1999), por la otra, dan cuenta de tomas de posición de sus autores; además, se trata de textos contenidos en libros y, aunque participan de una cierta diversidad genérica (son heteróclitos y misceláneos), tienen el carácter de lo “definitivo”, de lo destinado a permanecer por voluntad autorial o prescripción editorial. Son textos de madurez, que pueden publicarse recién después de haber alcanzado un reconocimiento aceptable; de lo contrario, no le interesan a la industria cultural: en ellos Saer y Piglia inscriben, cada cual a su modo, sus obras en lo mejor de la tradición de la literatura argentina: Macedonio, Arlt y Borges... son algunos de los nombres de la biblioteca que ellos construyen.

A este conjunto de textos llamo aquí, siguiendo una tradición crítica², “ensayos de escritores”, pero el primer escollo para convenir esta denominación aparece a poco de andar. “Si los llamo textos, es porque no sé qué otro nombre darles. Ensayos me parece demasiado pretencioso, y artículos inapropiado por la connotación periodística que tiene esa palabra”. Esta afirmación de Saer (1997) merece algunas explicaciones. Evidentemente, todos son *textos*; y es cierto que *artículo* es una palabra que se asocia al discurso periodístico, como también al discurso científico-académico: por ninguna de las dos vertientes la denominación es adecuada a estos escritos. Pero ¿por qué desechar la palabra ensayo? ¿Qué es un ensayo? ¿Qué hay de aquella denominación acuñada por Montaigne para dar cuenta de un tipo de texto que él reinventó al nombrarlo?

El ensayo es un texto conjetural o hipotetizante. Una prueba, un gesto provisorio. Un movimiento intelectual que guía una escritura ajena a los procedimientos de la demostración, que abre un sinnúmero de interrogantes y ofrece pocas respuestas.

¿Qué son, entonces, estos ensayos de escritores? ¿Qué significan en el concierto de sus obras? Un rizoma de sus cuerpos, de sus corpus. La posible respuesta no es válida igualmente para ambos. En todo caso, veremos hasta qué punto se puede considerar este repertorio de textos no ficcionales, un conjunto marginal, una producción subsidiaria y, por qué no, residual de estos autores. El ensayo es una manera diferente de escribir: la escritura crítica modifica la enunciación. ¿Quién habla en las novelas de Piglia y de Saer? Una entidad fictiva llamada *narrador* que la tradición teórico-crítica nos ha enseñado que no debe confundirse con el *autor*. Y están

² A propósito, puede leerse *Boletín 9* (publicación periódica del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario Argentina), dic. 2001, dedicado al “Ensayo de los escritores”. Debo a Fernando Colla, durante una comunicación personal de estas reflexiones, una observación más que pertinente: en verdad, todos los ensayos *son* de escritores, en tanto y en cuanto la puesta de relieve de la función estética del lenguaje es una condición de esta tipología textual; en este sentido, y tal como el propio Colla lo señaló, convendría hablar, para los autores estudiados aquí, de *ensayos de narradores*.

también las otras voces, las de los personajes, que aparecen y dicen lo suyo sin comprometer *necesariamente* a sus autores.

En los ensayos de escritores, en el ensayo como forma de inscripción del saber (y del pensar) aparece una configuración discursiva que no congenia con el discurso de la ciencia que impone las formas impersonales, la estrategia de la *persona ausente* o la *no persona*, tal como la denomina Benveniste; se trata de escamotear la inscripción del sujeto en el texto y desviar la atención hacia el mundo referencial con una pretensión deliberada de neutralidad y objetividad, precisamente la que se atribuye el discurso científico. Solo episódicamente podrá encontrarse esta situación de enunciación en los ensayos de escritores y, más raramente, lo que se conoce como *plural de modestia*: “hablamos”, “hacemos”, “investigamos”, “afirmamos”, etc. son acciones colectivas, y el uso de ese yo plural, un nosotros un poco esquizoide, es un tributo a la tradición, se da cuenta o, mejor, se paga una cuenta, la deuda a la comunidad (científica). Pero en estos ensayos hay otra cosa: la inscripción de un yo singular que asume en plenitud la responsabilidad sobre el decir. Ese yo singular está siempre presente, de manera más o menos velada, pero no está solo: a veces se oculta detrás de la pretensión de mostrar los hechos (los argumentos) asépticamente; otras veces el yo se multiplica en otros, incorpora a los lectores con un guiño, busca su complicidad en un *nosotros inclusivo*.

En el ensayo también aparecen, eventualmente, otras voces bajo el mecanismo de la cita; pero esa palabra del otro es convocada por el autor para consentir, asentir, disentir o dejar una pista falsa. En definitiva, el ensayo instaura una escritura singular: la escritura de un yo que desdeña cualquier elusión, cualquier interrupción de la responsabilidad en el decir: marca sus límites y se aleja tanto de la ficción cuanto del discurso académico/científico. Veamos algunos de los aspectos que aparecen de manera recurrente, tanto en los escritos de Saer como en los de Piglia.

2.1. Qué es la ficción

En *Crítica y ficción*, Piglia (2000b [1986]: 12) afirma que “Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar.” Por su parte, Saer en “El concepto de ficción” (1997: 120) postula que “[la ficción] no es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.”

Estas citas, al mismo tiempo que ponen en evidencia el asunto del que tratan algunos de estos escritos, quizá de modo redundante (*qué es la ficción*), dan cuenta, como puede leerse, de la posición expresa asumida por cada uno de ellos con respecto a las relaciones complejas y no siempre amistosas que se tienden entre el discurso ficcional y el discurso crítico, entre la literatura, la historia y la realidad, entre la ficción y la verdad.

Son estos textos no ficcionales los que se erigen en vehículo de posiciones asumidas en torno a una serie de tópicos; constituyen un repertorio de tomas de palabra que confirman o desdicen lo que la prosa ficcional vela o revela a partir de recursos

retóricos que generan un campo diferente de enunciación y de recepción; en definitiva, estos textos fortalecen o consolidan en cada uno de los casos, la posibilidad de poner en juego una función-autor (Foucault, 1984). Es decir, la asunción de una palabra destinada a ser oída, retomada y replicada en un espacio y en un tiempo determinados.

2.2. Bibliotecas / canon

Comentar las lecturas es revelar los anaqueles preferidos de las bibliotecas y, al mismo tiempo, asumir una posición política, reorganizar un canon. Estamos frente a otro tópico redundante en estos ensayos de escritores. Y luego, la inscripción de cada quien a una tradición más o menos prestigiosa, más o menos marginal. Para estos escritores, toda definición en este sentido es, necesariamente, una definición desviada, es decir, heterodoxa y, por lo tanto, susceptible de ser cuestionada. De otro modo, si sus lecturas no fueran heterodoxas o desviadas, no cabrían en ese canon sus propias obras.

En estas bibliotecas están los indiscutibles (Borges), los discutidos (Arlt / Puig) y los olvidados (Di Benedetto / Marechal); y aunque se proclame que la tradición del escritor argentino es toda la cultura universal, los nombres son pocos: hay un procedimiento de lectura o, mejor, de relectura que pone de relieve siempre un número limitado de autores: Arlt, Borges y Macedonio Fernández, los nombres casi unánimes del recitado entre estos escritores.

Veamos ahora cuáles son los recorridos particulares de cada uno de estos narradores.

3. JUAN JOSÉ SAER, UNA ESCRITURA CON ATRIBUTOS

Si fuera posible congelar el último instante de vida de Juan José Saer, seguramente se podría percibir la desesperada lucha, la ostensible pelea por la vida que era para él darle una vuelta más a su obra. Sin duda la historia le reservará un lugar en la literatura con mayúscula: una literatura argentina escrita lejos del ámbito natural, del otro lado del océano, pero desbordada por una lengua que resuena familiar al río Paraná o al subsidiario Colastiné. Aunque quizá sea aún demasiado prematuro conjeturar acerca del verdadero valor de la escritura ficcional de Saer, quien hizo de ella una causa vital:

Si un escritor es únicamente escritor cuando escribe, podemos decir que Borges, que en otros tiempos escribió textos de primer orden, hoy los sobrevive y no es más que un anciano que hace chistes en los diarios, en tanto que Arlt es estrictamente contemporáneo de su propia obra, como Kafka, Proust o Dostoievski de las suyas, hasta tal punto que es imposible separar esa obra del hombre que la escribió. (Saer, 1997: 94)

Esta reflexión de Saer sobre Arlt es aplicable a sí mismo: él es estrictamente contemporáneo a su obra. El esfuerzo final por concluir *La grande* (2005) lo pone en

evidencia: al espesor poético de sus textos y a su ineludible ascesis narrativa –su modo de ver el mundo, de intentar comprenderlo un poco mejor en los repliegues del lenguaje ficcional– le agregó un *ethos*, es decir, un sentido y un conjunto de valores que inscriben gran parte de sus textos (sus novelas, sus cuentos y sus poemas) y que proclaman otros: sus ensayos. En estos últimos se detiene mi reflexión.

Los textos de Saer contenidos por lo menos en *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2006) dan cuenta de tomas de posición de su autor; además, se trata de textos contenidos en libros. Han resistido el paso del tiempo y se integran al corpus. Adquieren el derecho de edición de las mejores piezas. ¿Qué son estos textos que Saer consiente en publicar? El autor, ya lo señalé, se resiste a llamarlos *ensayos* porque le parece demasiado pretencioso; a su vez, rechaza la denominación *artículo* por las connotaciones periodísticas que tiene esa palabra.

Si bien es cierto que artículo es una palabra que se asocia al discurso periodístico, también tiene un vínculo fuerte con el discurso científico-académico, y por ninguna de las dos vertientes la denominación es adecuada a estos escritos. Ensayo es la palabra que mejor designa estos textos que rehuyen parcialmente a las convenciones de la cita o las usan arbitrariamente, y que abren más preguntas de las respuestas que ofrecen: se muestran como ejercicios de escritura, o de estilo, si se quiere, en una expresión de las ideas en la que el contenido es inseparable de su formulación verbal. Alejados de la tradición del gran ensayo argentino (Sarmiento, Martínez Estrada o Mallea), estos “ensayos de escritores” son el lugar de discusión de poéticas (teorías de la ficción y la narración) y de políticas (canon, bibliotecas, industria cultural). La búsqueda del origen de esta tipología textual, conduce entre nosotros, indefectiblemente, a Borges.

Borges “inventó” esta modalidad del ensayo que hizo escuela y escribió algunos cuya resonancia aún persiste: “La supersticiosa ética del lector”, “Los precursores de Kafka”, “El escritor argentino y la tradición”... Me detengo en éste último por la frecuente recitación de la que ha sido objeto, por el modo en que ha incidido en una discusión fundamental de la literatura argentina y por la innumerable saga de textos que ha generado. En Saer hay tres textos, especialmente, que dialogan con él: “La selva espesa de lo real”, “Una literatura sin atributos” y “El escritor argentino en su tradición”. Estos escritos son una vuelta de tuerca de aquel texto y postulan un rechazo a todo nacionalismo y también al colonialismo, y a cualquier condicionamiento que se interponga a la tarea del creador literario, para el que la pertenencia a una comunidad nacional, política o regional son meros accidentes. De paso, Saer (1997: 247) también rechaza en estos escritos las exigencias que impone el mercado internacional: la demanda de aquellos productos que “escasean en la metrópoli y recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura, fuerza, inocencia, retorno a las fuentes.” Por otra parte, Saer (2006: 66) señala que el planteo del famoso texto de Borges es incompleto, pues a su entender no se trata solamente de reconocer como propia toda la cultura occidental sino, además, de comprender el proceso de transformación “local” que cada autor opera sobre esa tradición.

Además, en sus ensayos Saer descubre su biblioteca universal (Beckett, Musil, Kafka, Faulkner, etc.), y, en un anaquel más selecto y nacional, aparecen de manera recurrente los nombres de Arlt y Macedonio: son los antepasados indiscutidos y está, omnipresente, la sombra de Borges, al que Saer ha sabido poner en su lugar, según la fórmula de Lacan: *Ir más allá del padre, a condición de servirse de él*. La admiración y el reconocimiento de sus méritos no le impiden ver sus flaquezas humanas y artísticas.

En uno de sus últimos textos, “Libros argentinos”, Saer da cuenta de su formación como lector/autor, repasa minuciosamente su biblioteca histórica y sus preferencias y deja escrita su ética lectora: “Si buena parte de nuestras lecturas son obligatorias, las que nos transforman, nos conmueven o simplemente nos gustan, coinciden de pronto con una zona irreductible de nosotros mismos cuya existencia tal vez ignorábamos y que la lectura nos revela.” (Saer, 2006: 195).

En “La cuestión de la prosa” Saer (1999) se opone a la funcionalidad y economía de la prosa, criterios pragmáticos que conducen, en determinados campos discursivos, a una aspiración de univocidad de sentido del que escapan deliberadamente sus narraciones, porque rompen cualquier automatismo de la lengua e inauguran una dimensión poética que no mengua la dinámica narrativa de sus textos; y esto porque están contruidos con un tejido retórico sabiamente regulado: tiempo, espacio, voces y actores pasan bajo la vista del lector y describen una peripecia verosímil o, mejor, palpitante de vida.

En otro ensayo muy anterior, fechado en 1972, “Notas sobre el Nouveau Roman” deja sentada su desconfianza en los mecanismo rígidos de la representación (la mimesis) y señala que la gran narrativa del siglo XX ha demostrado que cada obra ha forjado una especie de sistema de representación singular que no puede ser reiterado sin correr el riesgo de duplicar un mecanismo vacío. “Narrar, dice en otro texto, no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de que ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá, al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar.” (Saer, 1997: 175).

Narración y representación, lenguaje y mundo son términos que atraviesan los textos de Saer, quien postula una especie de grado cero de la narración. Desechada la posibilidad de existencia de la novela que para él no es más que un género históricamente determinado que nació con *El Quijote* y culminó con *Bouvard et Pécuchet*, su posición estética plantea un despojamiento esencial de cualquier *a priori*, sea formal, sea ideológico. Este despojamiento está simbolizado en lo que él define como intemperie, “una suerte de zona gélida, o, mejor, de un terreno barrido y limpio adecuado a la construcción incierta que se avecina”. No hay, por lo tanto, modelos ni técnicas predeterminadas: cada narración encontrará su cauce y la forma será la que dará existencia al supuesto contenido.

Por otra parte Saer adscribe a cierta a-temporalidad o anacronismo de sus narraciones: son productos que no deberían ser clasificados ni comercializados fácilmente; al contrario, sostiene que cada narración es un desafío que obliga prescindir de todo lo hecho antes: “Más que el deseo de originalidad, es por el contrario, una suerte de modestia lo que me incita a modificar cada vez la estructura de la narración:

esos cambios significan que al abandonar lo ya hecho –la confesión implícita de cierto fracaso y el comienzo de una nueva exploración– domina en la búsqueda del narrador la esperanza de formalizar algo nuevo que pueda traer consigo, finalmente, un sentido.” (Saer, 1997: 146)

Y más adelante: “Al comienzo, el narrador no posee más que una teoría negativa. Lo que ya ha sido formulado no le es de ninguna utilidad. La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría.” (Saer, 1997: 270)

Los ensayos, en cambio, no resignan la búsqueda de esa dimensión poética de la palabra, pero la ponen al servicio de la argumentación. No exentos de humor y de ironía, estos textos admiten rachas de narraciones, mini relatos incrustados que alternan con formas aforísticas. Estos recursos avivan la polémica y le dan brillo especial a la prosa.

Si bien en sus ficciones Saer, como otros escritores, participa de un fenómeno corriente de nuestra contemporaneidad, cual es el de imbricarse con otras escrituras de género crítico, ensayístico, que aborda diversos tópicos y que, en definitiva, son toma de posición, en el enredo ficcional, frente a cuestiones cruciales de la configuración del imaginario político y social; esto en Saer se da de una manera discreta y sin ostentación. En cambio, para él los ensayos son el lugar más apropiado para dar curso al ejercicio de esa palabra pública que interviene en el horizonte cultural de las responsabilidades intelectuales.

Frente a la pregunta implícita que Saer efectivamente se formula al interior de sus ficciones acerca de cómo narrar, y de las implicaciones poéticas y políticas de sus elecciones, así como de las respuestas provisionarias y parciales que cada novela o relato ofrece, situándolos a prudente distancia del realismo; al interior de los ensayos, en cambio, traza cánones y genealogías, tradiciones y contra-tradiciones; explicita una ubicación en el horizonte de la narrativa argentina contemporánea, relevando los cruces de la literatura con la historia argentina contemporánea y el pasado reciente: la memoria frente a la última dictadura y sus devastadores efectos. En estos textos, Saer explicita la función que le atribuye a la crítica: “[R]enunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial.” (Saer, 1999: 12).

Pero además de esta dimensión ética, Saer no renuncia en ningún momento a la condición estética de la escritura, tal como lo declara en el prólogo de *La narración-objeto*: “Ya sabemos que la crítica es una forma superior de la lectura, más abierta, más activa y que, en sus grandes momentos es capaz de dar páginas magistrales de literatura.” (1999:13). Define también lo que llama la *contradicción narrativa*: alcanzar lo universal, manteniéndose en el riguroso terreno de lo particular, idea que, según él, se condensa en dos frases de Flaubert: “Madame Bovary soy yo” y “Hay una madame Bovary por cada pueblito de Francia”.

Pero entre todos, el tópico de la ficción, el desarrollo de una teoría de la ficción, que se conecta siempre con la reflexión acerca de la praxis narrativa, atraviesa de punta a punta sus libros de ensayos. Saer despliega este tópico en varias dimensiones: el valor de verdad de las ficciones, los límites de la representación narrativa y también su valor gnoseológico, el desdén de la novela como género y del realismo como estética: “[L]a ficción no es una exposición novelada de tal o cual

ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que se trata.” (1997: 12-13). La ficción, tal como la define, encarna un oxímoron: se trata de una *antropología especulativa*, esto significa que lejos del documento etnográfico o sociológico, revela otra verdad del hombre —quizá menos rudimentaria, subraya—.

En definitiva, es indudable que para Saer la escritura no ficcional, ensayística, es marginal a su trabajo de escritor de ficción. Él mismo proclama el carácter subsidiario de esta práctica: “No es desde luego obligatorio que un autor de ficciones escriba textos críticos que, a menudo, a pesar de su tono objetivo, no reflejan más que sus hábitos, e incluso sus prejuicios disfrazados de conceptos.” (1999: 13).

Sin embargo, cuando se leen las narraciones de Saer y cuando se repasan estos textos no ficcionales se tiene la impresión justificada de que no son apósitos de su obra; al contrario, el carácter circunstancial de su escritura no impide al lector atento advertir el íntimo diálogo que buena parte de estos ensayos legítimamente entabla con los mejores relatos de Saer. Se trata de un diálogo entre esos textos regidos por la lógica poético-narrativa (novelas, cuentos) y estos otros que, con una intención diferente, con otro repertorio retórico, no resignan la dimensión estética de la escritura, y la recubren de atributos: valores, ideas y pasiones que Saer despliega y defiende en este lugar.

4. RICARDO PIGLIA: TEORÍA, CRÍTICA Y FICCIÓN

El de Piglia es un caso curioso por muchas razones: la parquedad y la singularidad de su obra y el lugar estelar que ocupa dentro del panorama de la literatura argentina y continental de la última parte del siglo XX y el comienzo del XXI; además, puesta en relación con la de Saer, no tiene casi puntos de contacto, a pesar de la comunidad personal de los escritores, del diálogo más o menos discreto entre ellos, de las lecturas recurrentes y de los maestros comunes. La escritura de Piglia, frente a la proteica productividad de Saer, aparece apenas como una lacónica producción que se confirma con los años. Unas pocas novelas, unos pocos cuentos, unos pocos ensayos; textos que conocen nuevas ediciones que se ajustan, se modifican apenas y que vuelven a aparecer. La tarea de Piglia, vista en perspectiva diacrónica, parece más la de un editor que la de un autor. Las narraciones de Piglia (sus cuentos y sus novelas) junto a unos pocos textos críticos que aparecen en tres libros, *Crítica y ficción* (2000b [1986]) *Formas breves* (1999) y *El último lector* (2005b), contienen sus teorías sobre la literatura, la ficción, la novela y la narración. Algunas de las ideas que desarrolla en sus ensayos tienen su eco, su réplica, en la voz de un personaje ficcional, Renzi, que las despliega en *Respiración artificial* (2000a [1980]) de manera espectacular y en *La ciudad ausente* (1997 [1992]) de modo más discreto.

Piglia, además, desarrolla un serie de ideas acerca de lo que es la narración y pone en el centro de su concepción artística al relato policial, no sólo como matriz narrativa sino, además, como modelo de la crítica: “En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria.” (2000b [1986]: 15). Y más adelante: “Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuen-

tan una investigación.” (2000b [1986]: 15). Y también: “Por mi parte, me interesan muchos los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato;” (2000b [1986]: 14); “En cuanto a la crítica pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía.” (2000b [1986]: 13)

Las citas antecedentes dan cuenta de una concepción eminentemente híbrida de la escritura: si la escritura de la crítica puede ser considerada como relato, y si puede ser parte de la secuencia de una novela tal como se hace ostensible en *Respiración artificial*, también es cierto que en la práctica, para Piglia, los relatos funcionan dentro del discurso crítico incrustados como argumentos.

A casi treinta años de publicada esta novela, la crítica disiente acerca del verdadero valor de ese texto: Martín Prieto, por ejemplo, señala que “...a medida que se congela su valor novelesco, va adquiriendo una importancia sobre todo ensayística, histórica y testimonial con relación a los temas tratados y a sus hipótesis políticas y literarias.” (Prieto, 2006: 443).

Para Saer, en cambio, la representatividad generacional, política y moral de *Respiración artificial* ha pasado a un segundo plano y para los lectores de hoy “sólo” queda la novela, que, por otra parte, tiene como algunos de sus principales méritos la reflexión y “la confrontación de ideas, que durante largo tiempo estuvieron desterradas de la academia narrativa, e inventa, para una época en la que en Argentina estaba prohibido argumentar, la *novela-ensayo*.” (Saer, 2006: 145).

Nicolás Rosa, por su parte, señala: “En 1972 apareció un trabajo [de Ricardo Piglia]: ‘Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth*’ (Manuel Puig). Creíamos que había nacido un crítico; nos equivocamos había aparecido un novelista.” Y agrega que sus trabajos críticos sólo pueden ser pensados al lado de (paródicamente) sus novelas *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*.

La escritura de Piglia va de la narración al ensayo. Además, construye un territorio de autotextualidad sorprendente: unas cuantas ideas circulan al interior de sus textos de manera redundante. Para facilitar el procedimiento, Piglia ha inventado un personaje que lo representa: Renzi, en quien delega la observaciones más inteligentes, más agudas, más polémicas; es quien puede decir que Lugones “es uno de los grandes escritores cómicos de la literatura argentina”. Renzi, traza las líneas de una historia sumaria de la literatura argentina, en la que Borges es el mejor escritor del siglo XIX porque integra las dos líneas básicas de la escritura literaria de ese siglo (la tradición europea y el nacionalismo). Luego agrega que con Arlt empieza y termina la literatura moderna argentina y Mujica Láinez es una cruza tilinga entre Hugo Wast y Enrique Larreta. Pero también está Macedonio, que Renzi ubica como el verdadero fundador de la literatura moderna argentina, quizá la figura más excéntrica de la primera parte del siglo XX y el gran maestro de Piglia, al menos en el gesto de la negación los géneros.

Respiración..., corresponde a la adscripción de Piglia a una tradición que él mismo define en *Crítica y ficción*: “La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos.” (Piglia, 2000b [1986]: 47). Esa tradición, inaugurada por el *Facundo*, le

permite a Piglia inscribir su propia obra dentro de la *metacrítica*, es decir, ensayar el gesto de incluir la crítica (literaria, cultural, etc.) dentro del discurso ficcional como un postulado estético.

El recurso exasperado al ensayo dentro de la ficción, reaparece sensiblemente aligerado en *La ciudad ausente*; y a pesar de la presencia del personaje Macedonio y las reflexiones acerca del lenguaje, el relato y la escritura, que contaminan la intriga en favor de un desarrollo argumentativo cercano al ensayo, esto no impide que predominen las secuencias narrativas, y que mediante los procedimientos de la novela policial desarrolle una intriga que da lugar a un relato principal y a otros secundarios (incluso, aloja varias narraciones independientes, como los relatos de la máquina en la parte II del libro).

Plata quemada (2005a [1999]), en cambio, es un relato escrito en la mejor tradición de la novela policial: tiene su origen en las crónicas periodísticas del asalto a un banco; la acción se desarrolla entre Buenos Aires y Montevideo y los protagonistas de la historia son los integrantes de la banda; el relato se concentra en los vertiginosos episodios de la huida y el posterior acorralamiento de los delincuentes en un aguantadero montevideano. Se trata de una *narración pura*; pero hacia el final, en el “epílogo”, reaparece el crítico: integrada a la ficción, un voz se despega del narrador de la novela, habla de su concepción y de su escritura, de la relación entre el relato y los hechos, entre texto y documentos, y de las versiones de los hechos. “He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y el ‘gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal.” (Piglia, 2005a [1999]: 221). Esto que proclama el epílogo es, efectivamente, lo que se advierte en la lectura de la novela, cuya narración acierta a presentar las voces de los seres marginales (marginados) que protagonizan los hechos relatados.

La tensión entre el crítico y el narrador soy muy evidentes en el caso de Ricardo Piglia: si hay algo que define su escritura de Ricardo Piglia, eso es, paradójicamente, la lectura. Es decir, la lectura como tópico o adjunto de la escritura o, en un repliegue más complejo, la crítica en el sentido cabal de escrituras sobre la lectura. Piglia es, en el panorama cultural del último tramo del siglo XX y lo que va de este XXI, el gran lector de la narrativa argentina, con toda la ambigüedad que implica esta designación. En este sentido es el verdadero heredero de Borges, de quien recrea su mirada lectora y, necesariamente, replica varios de sus gestos: Borges, su escritura y sus procedimientos narrativos y críticos, fascinan a Ricardo Piglia; pero sus lecturas van más allá del padre y el desciframiento al que somete todo lo que lee, exceden al autor de *Fervor de Buenos Aires*. Macedonio Fernández y Roberto Arlt son los nombres recurrentes entre los argentinos, y Mansilla y Gombrowicz, y Kafka y Joyce y el corpus heteróclito de la novela policial en la que reincide Piglia.

Las afirmaciones anteriores tienen como evidencia más contundente *El último lector* (2005b); pero no solamente: su obra de ficción, su novela más importante, la que le dio su más meritoria celebridad (*Respiración artificial*), tal como lo he señalado más arriba, aloja también estos procedimientos. Pero en *El último lector*, aparece el ensayo en su forma más pura: se trata de una pesquisa en la cultura universal de los gestos de lectura, orientada por un interrogante: “La pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la lectura. Esa pregunta la constituye,

no es externa a sí mismo, es su condición de existencia. Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato: inquietante, singular y siempre distinto.” (Piglia, 2005b: 25). Curiosamente, tal como se proclama en el propio texto, este ensayo, unitario y coherente, que apunta al recorte de episodios de lectura notables por su valor histórico, político o cultural, es introducido por un relato apócrifo sobre un fotógrafo de Buenos Aires; un relato que parece un fragmento de *La ciudad ausente*, y cuya clave de inclusión está en un par de líneas del texto: *el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer*; y más adelante, la paráfrasis de Claude Lévi-Strauss: “el arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo.” (Piglia, 2005b: 13). Este primer texto es un relato bizarro que produce un efecto de extrañamiento con respecto al libro en su conjunto; es un texto ficcional y enigmático que desencaja con el resto.

Se trata de un procedimiento habitual de Piglia: es el caso también de “Hotel Almagro”, el relato que inicia el libro *Formas breves* (1999). En este libro, sin embargo, tiene sus matices: es el relato inaugural de un libro decididamente híbrido en el que alternan los pequeños relatos y los ensayos breves, o la mezcla de ambos, como en “Notas sobre Macedonio en un Diario”; por otra parte, “Hotel Almagro” se conecta con otro relato, “La mujer grabada”, no solamente por una simple coincidencia de locación, sino porque se traza allí una cierta secuencia narrativa que enlaza temáticamente los tres textos mencionados. En el libro aparece, también, alguna anécdota sobre Roberto Arlt o sobre un músico que sirven para mostrar lo que es un artista, y además la relación entre literatura y psicoanálisis, y las tesis sobre el cuento. Hacia el final, el epílogo justifica la naturaleza de este texto: “La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe la vida cuando cree escribir sus lecturas.” (Piglia, 1999: 137).³

En esta cita advertimos la conexión de este libro con otros de Piglia; la primera, evidente temáticamente, con *El último lector* (“Por de pronto, el nombre [propio] asociado a la lectura remite a la cita, a la traducción, a la copia, a los distintos modos de escribir la lectura...” [Piglia, 2005b: 24]). Pero además, es una cita o, mejor, un autocita de *Crítica y ficción*, de la entrevista “La lectura de la ficción” (Piglia, 2000b [1986]: 13).

Este procedimiento va junto a los procedimientos de hibridación a los que me referí más arriba y que, en mayor o menor medida, Piglia emplea en cada uno de los libros: la incrustación y el enrarecimiento que provocan las narraciones en los ensayos y las secuencias argumentativas, más propias del ensayo, en las narraciones. Pero no es solo esto: buena parte *Crítica y ficción* está estructurada como un *interrogatorio*: una sucesión de entrevistas (más algunos ensayos), en las que el interrogador es variable y el interrogado, siempre el mismo: el propio Piglia.

³ El libro Jorge Fornet (2007), *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, da cuenta de manera exhaustiva de los procedimientos escriturarios de Piglia, de la génesis y transformación de algunos textos, de los solapamientos entre algunos de ellos y de los mecanismos de hibridación que su poética propone.

5. SAER CON PIGLIA: CONCLUSIÓN

Tal como lo he señalado desde el comienzo, Saer y Piglia son ambos protagonistas indudables de la cultura de las últimas décadas, en las que sus obras se consolidaron y fueron canonizadas y promovidas decididamente: la visibilidad editorial en particular –y mediática en general– de estos escritores es sorprendente. Sabemos que, muerto Borges, se los designa como sus herederos (Minelli, 2006); y también es cierto que hasta la reciente muerte de Saer era una sociedad, una dupla que estaba definitivamente puesta allí para erigirse en eslabón de la mejor tradición literaria argentina.

Es evidente que en estos autores la colusión crítica-ficción / ficción-crítica tiene diferentes aristas: la puesta en abismo, la mezcla de géneros, las diversas prácticas de hibridación, son procedimientos a los que apelan tanto Saer como Piglia de maneras diferentes, lo que da una impronta peculiar a sus obras.

Es notable, también el diálogo que se da entre estos autores. No se trata de un diálogo simbólico entre intelectuales contemporáneos; se trata de un diálogo, de una conversación que lleva años y de la que hay testimonios; por ejemplo, en el libro que preparó Sergio Delgado (1995) de la Universidad Nacional del Litoral: en él se incluyen, fundamentalmente, sustanciosos diálogos entre Saer y Piglia. Piénsese también en el pequeño opúsculo de Piglia (2001), “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en cuyo prólogo Piglia define a ese diálogo como una *conversación* y presenta una pequeña teoría: “Hay algo siempre un poco paranoico y conspirativo y también solipsista en la conversación argentina (y para verificarlo basta leer las novelas de Roberto Arlt). En este tipo de diálogo cada uno dice algo y el otro contesta otra cosa (o contesta lo mismo pero en forma invertida) y lo que importa es lo que el lenguaje sostiene y entreteje.” Algo de eso, de una relación con el lenguaje que es propia de escritores, hay en estos textos no ficcionales de autores de ficción. Además, ese diálogo se completa con citas, alusiones y dedicatorias que están presentes tanto en los textos de Saer como en los de Piglia.

La escritura no ficcional, ensayística, es para ellos una práctica marginal al trabajo de narradores. Sus corpora muestran una indudable preponderancia de las ficciones narrativas. Ellos mismos proclaman el carácter subsidiario de estas prácticas a través de los prólogos, que siempre son el lugar de las advertencias: “No es desde luego obligatorio que un autor de ficciones escriba textos críticos que, a menudo, a pesar de su tono objetivo, no reflejan más que sus hábitos, e incluso sus prejuicios disfrazados de conceptos.” (Saer, 1999: 11). “Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura.” (Piglia, 1999: 137). Vemos, en definitiva, como un rasgo más o menos explícito, una relación entre crítica, ficción y autobiografía (sobre la que se ha detenido la crítica [Speranza, 2001]).

Para estos autores, escribir es escribir narraciones: la escritura crítica, el ensayo, es una práctica marginal, pero sólo en el sentido que puede dársele a los apuntes de un escritor que intenta un relato fundamental. Estos narradores ven la selva espesa de lo real como un acontecimiento que debe ser contado: hay, muchas veces, en sus

ensayos, la estructura de un relato; el entramado de la narración crítica es una variante, a veces velada, otras sobrepuesta, de una ficción autodiegética.

El ensayo, no parece ser un ejercicio central de estos escritores de ficción: parecen empecinados en construir ese relato sin solución de continuidad que desconoce los paratextos y los libros como orbes cerrados; sin embargo, estos textos no deben considerarse de ningún modo prescindibles al tratar sus respectivas obras, pues en ellos hablan de sus obsesiones, trazan sus genealogías literarias, develan algunos secretos de su escritura y asumen, con una voz distinta a la de sus narraciones, sus responsabilidades intelectuales en la cultura de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

DELGADO, Sergio:

1995 *Diálogo (Ricardo Piglia / Juan José Saer)*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

FORNET, Jorge:

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

FOUCAULT, Michel:

1984 “¿Qué es un autor?”, en *Dialéctica*, n° 16, Buenos Aires.

1996 *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós-ICE.

GIORDANO, Alberto:

2005 *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo.

MINELLI, María Alejandra:

2006 *Con el aura del margen (Cultura argentina de los '80 y '90)*. Córdoba, Alción / Centro de Estudios Avanzados. Colección Gryga.

PIGLIA, Ricardo:

1997 [1992] *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Seix Barral.

1999 *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

2000a [1980] *Respiración artificial*. Buenos Aires, La Nación.

2000b [1986] *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

2001 *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

2005a [1997], *Plata quemada*. Buenos Aires, Anagrama.

2005b *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.

PRIETO, Martín:

2006 *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

ROSA, Nicolás

1999 “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, en Nicolás Rosa (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la argentina*. Buenos Aires, Biblos.

SAER, Juan José:

1988 *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

1991 *El río sin orillas*. Buenos Aires, Alianza.

- 1997 *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel.
- 1999 *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.
- 2006 *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral.

SARLO, Beatriz:

- 2001 “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín/9* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario.

SPERANZA, Graciela:

- 2001 “Autobiografía, Crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en *Boletín 9*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.