

DOS POR CUATRO: LA MULTIPLICACIÓN PIGLIANA

Prólogo de Jorge Carrión

“Ante todo, los admiradores son pesadísimos. Lo único que divierte a las personas inteligentes es la crítica fundada y real.”

Josep Pla, *Notas del crepúsculo*

Uno

Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1941; en 1955 se trasladó con su familia a Mar del Plata. Esa primera migración –interna– establece una primera tensión espacial en su biografía. La segunda migración vendrá en la edad adulta: la madurez intelectual en Buenos Aires lo conducirá a la mudanza a la Universidad de Princeton, donde trabaja desde mediados de los años 80. Lo que no ha significado un cambio total de residencia: continúa habitando durante varios meses al año en Buenos Aires. Domicilio duplicado.

La vida y la obra de Piglia, por tanto, se pueden observar a través de dualidades. La primera está en su propio nombre. Ricardo Piglia es el del autor (real); Emilio Renzi, el de su *alter ego* (literario). También son duales los nombres (títulos) de todos sus libros, que se articulan en combinaciones de sustantivo y adjetivo (*Nombre falso*, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada*, *Formas breves*, *Prisión perpetua*, *El último lector*; incluso la antología *Cuentos morales* siguió esa consigna); a excepción del sintagma copulado –y por tanto dual– *Crítica y ficción*, y del título de su primer libro, *La invasión*, cuya alteridad está implícita: toda la obra de Piglia será invasiva de *lo otro*.

Lo doble está, por tanto, en la biografía espacial del autor, en su propio nombre y en los títulos de sus obras. En *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (Biblos, 2002), Horacio H. Berg ha resumido pulcramente la vertebración del tema del doble también en el interior del corpus pigliano:

Así, por ejemplo, el par del morocho y Celaya del relato “La invasión” puede ponerse en correlación con el de Miguel y Santiago Santos del relato “Mi amigo”, del mismo texto, con los de Rinaldi y Genz y del “Vikingo” y el Laucha Benítez en los relatos de “La caja de vidrio” y “El Laucha Benítez cantaba boleros”, de *Nombre falso*, con el de Tardewski y Renzi, en *Respiración artificial*, con el par de Russo y Macedonio Fernández, en *La ciudad ausente*, o con el del gaucho Dorda y el nene Brignone, en la última novela *Plata quemada*.

El propio lenguaje —y su dimensión utópica— se articula a través del número dos. La mínima reducción de la palabra es doble: significante y significado; la metáfora actúa, como tantas otras figuras retóricas, entre dos extremos semióticos; la cita, como recuerda De Certeau, juega entre dos polos, el de la interpretación y el de la alteración, al tiempo que explicita una inmigración textual; la traducción dibuja la sombra invisible del otro idioma en cada gramo de tinta del idioma presente. Las analogías no son gratuitas. Para Piglia es fundamental el negativo (también político) de la cultura: lo que puede invadirse; *lo que puede revelarse* es a menudo *lo que puede rebelarse*. La historia visible y la oculta, la tradición conocida y la secreta. La lectura no es sólo un revelado, es un sinfín de revelados, de revelaciones y rebeliones, una red de lecturas que arman, al cabo, un complot.

La literatura contemporánea desarrolla neurálgicamente un tema que supone la elevación de esas polarizaciones a la dimensión del cuerpo y la mente del autor. Me refiero a la oposición complementaria entre escritor y lector. Las autofiguraciones de los literatos como lectores antes que escritores recorren la escritura del último siglo. En el pensamiento dual de Piglia, la definición es huidiza; se presenta en forma de conjunciones copuladas: “Hay una tensión entre el acto de leer y la acción política. Cierta oposición implícita entre lectura y decisión, entre lectura y vida práctica. Esa tensión entre la lectura y la experiencia, entre la lectura y la vida” (*El último lector*). Cinco copulaciones, cinco tensiones. Una sintaxis.

“La vida sigue copiándose a sí misma”, le decía Jorge Luis Borges a su amigo mallorquín Jacobo Sureda en una carta de 1921. “Mis textos siguen copiando a otros y a sí mismos”, podría haber escrito Ricardo Piglia en un ficticio *e-mail* de nuestros días. Siguiendo a Brecht, uno de sus autores de cabecera, la poética pigliana ha rechazado desde sus orígenes la noción de “propiedad” vinculada a la literatura; las ideas, como las palabras o como el dinero, están instaladas en una circulación continua, transtextual, de modo que no son de nadie pero son de todos. *Nombre falso* –su primera intervención contundente en el contexto de la literatura argentina, el territorio *a invadir*– remite precisamente a ese concepto medular. La falsificación, la copia, la fotocopia, la duplicación: en ese campo semántico hay que entender la producción pigliana. Si Borges estableció el puente entre la literatura moderna y la postmoderna, entre el libro clásico y la posibilidad filosófica de Internet, Piglia ejecutó un plan manierista

respecto a esa forma de trabajar con la cultura escrita. En el hipertexto post-borgeano, las estrategias de incursión de un lenguaje en otro, la cita, el epígrafe, la traducción, el comentario, la imitación, la ékfrasis o el intertexto, configuran en el caso que nos ocupa una suerte de saturación. En ella se cifra el carácter paradigmático de Piglia en el cambio de siglo. Entre las máquinas de reproducción gráfica Xenon y el programa eMule, entre las enciclopedias digitalizadas y Wikipedia, entre la burocratización de los derechos de autor y el *copyleft* (o copia permitida).

Dos

El proyecto de Ricardo Piglia se articula desde una doble óptica de lectura. Por un lado, la “lectura de escritor” o “lectura estratégica”, es decir, un procedimiento de asimilación y de apropiación de lo leído, de incorporación a la propia obra; una lectura que jamás es inocente ni tampoco generosa: porque su objeto es nutrir la lectura de uno mismo. Por el otro, la “lectura de comunidad”, esto es, el ritual del libro compartido, la discusión hermenéutica, la clase, el debate, la tertulia. En el documental *Macedonio Fernández* (Andrés Di Tella, 1995), Piglia convierte la gestación de su novela *La ciudad ausente* y el proceso creativo de la ópera sobre su novela *La ciudad ausente* en una película sobre su visión personal de Macedonio Fernández. La complicidad con Di Tella se observa en la filmografía de éste, cuya arquitectura también se planifica alrededor de lo que podría llamarse “salones”, es decir, de espacios de confluencia de la conversación. Piglia aparece también en *Prohibido* (1997), un documental sobre la última dictadura argentina; no es el único personaje real que circula

duplicadamente por los filmes de Di Tella, quien –no en vano– ha sido objeto de un volumen precisamente titulado *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal* (Siglo XXI, 2006).

Piglia ya se había involucrado en dos volúmenes alrededor de la obra macedoniana: uno como editor, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002), y otro como “conversador”, *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández* (al cuidado de Mónica Bueno, Corregidor, 2001). Ambos libros son versiones posibles de conversaciones reales –las del Colectivo 12. El *Diccionario* es la más *literaria* y, por tanto, la más macedoniana. Curiosamente, entre las muchas voces rastreadas en la obra de Macedonio Fernández no está la de “amistad”. En el capítulo segundo de *Museo de la novela de la eterna*, leemos que “el Presidente había escogido hacer de la amistad el asunto de su vida venidera”. El *flâneur* recorre Buenos Aires para buscar candidatos a los que llevar a la Estancia: el espacio otro, el espacio contraurbano. El combustible de esa búsqueda es la amistad. El objetivo del protagonista de Macedonio (también lo es de la macedoniana película *Invasión* de Hugo Santiago –1969–, con guión de Borges) es construir una comunidad de la Novela. Una comunidad literaria. La amistad, a menudo articulada alrededor de una revista o de una editorial, es la energía que alimenta un círculo de interlocutores. Las comunidades conversacionales y literarias son imprescindibles para entender las mecánicas de la literatura argentina, en un macrocontexto urbano. Como la ciudad de Mar del Plata, cuando era recorrida por Piglia y sus amigos a la zaga de los estrenos cinematográficos; como el Buenos Aires donde Piglia rastrea a

Macedonio Fernández a través de la conversación con artistas o músicos también amigos; como la Universidad de Princeton transformada en centro de conversaciones sobre cine y sobre literatura.

La comunidad, no obstante, se atomiza en parejas en el caso pigliano. Parejas de ficción, como las que ya he mencionado; parejas reales, como la que se puede especular a partir de la relación personal entre Saer y Piglia, quienes planearon escribir una novela a cuatro manos y en dos ciudades; o entre Barboza y Piglia, autores de un libro con creaciones visuales del primero y textos del segundo; o entre Gandini y Piglia, en el marco de la música de una ópera o del tango “A don Emilio Renzi”; o entre tantos artistas y Piglia, en las diversas colaboraciones que ha llevado a cabo en ámbitos como el cómic, el cine, la ópera, la academia, etcétera.

También el canon, comunidad infinita, ha sido pensado en la obra pigliana a golpe de oposición, que en el fondo quiere ser complementaria. ¿Borges o Arlt? Ambos. ¿Piglia o Aira?

Tres

Ricardo Emilio Piglia Renzi es de formación historiador. La idea de historiar una tradición concreta es una constante en su obra. Su intervención como director de la colección Serie Negra se puede ver como una forma de historiar el género (traducido). *El último lector* se trataría de una “historia que estamos intentando construir”, la de la lectura. Por tanto, es supuestamente pigliano llevar a cabo un intento de reconstrucción de una historia de los prólogos y de los epílogos de Piglia. De hecho, desde que a partir de 2000 está editan-

do y re-editando toda su obra en Anagrama, su propia historia textual se ha condensado en nueve libros, la mayor parte de ellos revisados, reescritos, intervenidos, corregidos y con nuevos prólogos o epílogos. Una suerte de Obras Completas.

El 24 de noviembre de 1999 está fechado el epílogo de *Formas breves* (2000). En él se lee: “Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del *Quijote*? El crítico es aquél que encuentra su vida en el interior de los textos que lee”. Con esas palabras, Piglia nos está invitando a investigarlo. Una de las formas breves está compuesta a partir de pasajes de su diario de 1962; sin embargo, no se explicita la procedencia histórica de los textos, excepto dos, de 1997 y de 1998, los más recientes, los que certifican la “actualidad” del libro. Una trampa. El libro es antiguo. Su apuesta se basa en la anacronía. En él radica su atemporalidad.

El epílogo a *Plata quemada* (2000) es el original, de 1997.

La datación del prólogo a *Nombre falso* es noviembre de 2001. El texto comienza con una alusión biográfica: escribió el libro en diferentes épocas pero en un mismo lugar, un apartamento de la calle Sarmiento de Buenos Aires, junto a una ventana, al otro lado de cuyo vidrio quizá estaban las historias que reunió en el volumen. Sin embargo, sólo una de las historias narradas, la *nouvelle* “Nombre falso”, logró —al parecer de su creador— “percibir lo que realmente se veía al otro lado de la ventana”. El prólogo es, por tanto, circular. Y en él se dice que “Nombre falso” es “lo mejor que he escrito”.

El epílogo a *El último lector* está fechado el 12 de enero de 2005. Tiene apenas dos páginas y comienza con la invocación de “The Last Reader”, la canción de Charles Ivens basa-

da en el poema de Oliver Wendell Holmes que actúa como epígrafe del volumen. De ahí salta a Don Quijote como último lector del género de los libros de caballerías, su “anacronismo esencial”. El siguiente párrafo se reduce a una conocida cita (real) de Wittgenstein sobre la lentitud del corredor filosófico, que es una defensa de la lectura pausada, transtemporal; la que ha culminado en el libro que se epiloga. “Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito”, acaba.

El prólogo a *La invasión* está fechado el 31 de agosto de 2006 y es una vindicación de la reescritura. En él se dice que “Las actas del juicio” es “mi mejor cuento”.

La “Nota” que cierra la última edición de *Prisión perpetua* no tiene fecha. Fue suprimida en la edición del año 2000 en Lengua de Trapo. Aparecía, en cambio, en la de 1998 en Seix Barral Argentina. El cotejo de las dos versiones es revelador. Entre otros muchos cambios, el director de la Maison des Écrivains et Traducteurs de Saint-Nazaire, pasa de llamarse Christian Bouthemy a ser Christian Puskas. Es decir, pasa de ser el director real del centro a convertirse en un personaje de ficción, con el apellido del famoso jugador de fútbol húngaro. En otras palabras: pasa de ser coherente con el mundo real (histórico) a ser coherente con el mundo ficcional (ahistórico), porque desde la primera versión se hablaba de su acento, que al narrador le sonaba a húngaro.

El último prólogo que ha escrito Piglia está datado, sin más, en 2007 y pertenece al volumen *Algunos son el dos* (Madrid, Centro de Editores), una antología de fragmentos de la obra pigliana en diálogo con composiciones visuales del

artista también argentino Julio Barboza. El arranque es característico: “Habría que hacer una historia de la pintura a partir de los títulos de los cuadros”. El final, en cierto sentido, también lo es: la “serie” de las imágenes de Barboza “podría ayudarnos (entre otras cosas) a ilustrar una posible y alusiva teoría del título”. De nuevo la circularidad.

Sólo en uno de los epílogos se evidencia la distancia que separa la publicación en Anagrama, España, en el siglo XXI, de la edición original en Buenos Aires, América Latina, en el siglo pasado. Se trata de la “Nota” final de *Crítica y ficción*, escindida entre el texto original de 1986 (10 de marzo) y la “Posdata de 2000”: “Supongo que ésta es la versión definitiva y que el conjunto puede ser visto ahora como la repetición imaginaria de una experiencia real”. Es decir, lo real-histórico queda subsumido en la serie ficcional-ahistórica. El escritor de ficción, pese a las apariencias y la supuesta obsesión por “historiar”, ha devorado al historiador original.

La figura del círculo es también la de la prisión. El tiempo circular es precisamente la antítesis del tiempo cronológico. Del tiempo de la historia. Falsificador de sí mismo, la datación escrupulosa a que ha sometido los prólogos y los epílogos de su nueva etapa editorial en Anagrama, que puede ser leída –de momento– como fijación de sus “obras completas”, no es más que un desvío de atención. Quijotesca, la poética pigliana reclama una lectura anacrónica: después de la historia de la posmodernidad. Sin embargo, se ancla en ella. La satura intertextualmente. La dinamita desde dentro. Siguiendo a Benjamin –y nosotros, la lectura de Raúl Antelo–, las ruinas permitirían la lectura contemporánea de lo que el tiempo histórico separa, aleja, abisma.

Las ruinas son fragmentos. Piglia menciona en entrevistas “la posibilidad” de escribir una “historia de X”; pero no sólo no la escribe, sino que además sus gestos respecto a la cronología, a las fechas, son de desautorización. Importan menos los contextos que los textos, que jamás son unitarios ni desarrollan por extenso una tesis. *El último lector* es lo más cerca que ha estado de firmar un ensayo unitario; pero es una colección de fragmentos. El yo enuncia la totalidad posible; pero actúa por sinécdoque: las partes por el todo (que nunca leeremos).

Nosotros estamos, justamente, *after* Piglia.

Cuatro

Este libro no nace de la conjunción de dos ejes *espaciales*; sino de tres. El primero fue la visita que Ricardo Piglia hizo a Barcelona en mayo de 2006, invitado por la Cátedra Unesco de Cultura Iberoamericana de la Universidad Pompeu Fabra. Una visita es un viaje, una llegada: una práctica del espacio. El segundo eje se concreta en el tema que escogió el autor de *La ciudad ausente* para esa conferencia, que pronunció el martes 23 de mayo y que llevó por título “El lugar de Saer”. Cuáles son los espacios que retrató Juan José Saer en sus novelas; cuál es el lugar de Saer en el canon, en la literatura, tan poco tiempo después de su desaparición. El tercer y último eje –siguiendo a Michel de Certeau– convierte el lugar en espacio, la abstracción en concreción humana: *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* deviene un ámbito textual de confluencia de lectores, que se convierten en escritores para opinar, criticar, debatir, elogiar, contextualizar, analizar, estudiar la obra de uno de los escritores emblemáticos de nuestro cam-

bio de siglo. La textualidad también es espacio. Un aquelarre. Cada lector crítico tiene su propio recorrido previo; todos confluyen, provisionalmente, en el territorio que ofrecen unas páginas. Estas páginas.

Un territorio que se aborda –se asalta, como si de una incursión se tratara– desde cuatro perspectivas. Cuatro puntos cardinales.

En la primera sección de este volumen, titulada “Piglia y sus precursores”, en alusión directa tanto al ensayo de Borges (“Kafka y sus precursores”) como al libro de María Antonieta Pereira *Piglia y sus precursores* (Corregidor, 2001), se intenta dibujar el territorio pigliano como un palimpsesto. Se ha analizado la tradición que Piglia se ha asignado como propia en el seno de su obra. Se ha hablado de la lectura que hace de Borges, de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt, de Joyce o de Faulkner, sobre todo; pero quedaban todavía por explorar otros estratos de la textualidad, otras capas geológicas del espacio pigliano. Rodrigo Blanco, Ana Gallego, Magalí Sequera, Christian Estrada y Jimena Néspolo, cinco jóvenes investigadores –residentes en Argentina, España, Venezuela y Francia– se reúnen en ese primer espacio, para analizar cómo incorpora a su propia poética las de Rodolfo Walsh, Juan Carlos Onetti, Witold Gombrovich, los narradores rusos del siglo XIX y la tradición gauchesca.

La segunda sección de este libro, en homenaje a la actuación espacial (el viaje a Barcelona) que desencadenó este proyecto, se titula “El lugar de Saer”. Pero, en rigor, no consiste sólo en la lectura que Piglia hace de su amigo y contemporáneo; también incluye otros materiales que permiten contextualizar esa lectura en el diálogo que ambos mantuvieron,

directa o indirectamente, durante décadas. La profesora de la Universidad de Buenos Aires Graciela Speranza analiza esa relación textual; mientras que otro docente de la misma institución, el escritor Daniel Link, pone en relación las obras de ambos escritores en el contexto del mercado literario finisecular. En su diálogo con el escritor mexicano-barcelonés Juan Villoro, el propio Piglia relata los elementos biográficos que forjaron a dos lectores recíprocos y en cierta medida cómplices. Los textos de los protagonistas que cierran el capítulo demuestran esas lecturas mutuas en sintonía. Hubiera sido ideal incluir, como conclusión de esta parte, el artículo “Ficciones del saber” (1988), donde Beatriz Sarlo puso a los dos autores frente a frente y optó implícita y personalmente por la poética de Saer; en cualquier caso, todo libro es una antología posible, y siempre hay otros que lo complementan: el lector puede encontrar ese texto en *Escritos sobre literatura argentina* (Siglo XXI, 2007).

El tercer espacio que este libro delimita tiene que ver con otro aspecto de los estudios piglianos que había sido descuidado hasta ahora. Aparte de algún breve trabajo de Speranza, la importancia del cine en la obra de Ricardo Piglia no había sido convenientemente considerada hasta que el joven cineasta Emiliano Ovejero, argentino afincado en Barcelona, decidió acercarse a los libros desde la óptica cinematográfica. El resultado es doble: un ensayo de acercamiento al tema y una larga entrevista, “Piglia y el cine”, que fue filmada en Buenos Aires, en la vieja sala Gaumont, y que ha sido montada posteriormente para crear un espacio paralelo, complementario, doble, el del DVD que acompaña este libro. En él también se incluye el mencionado documental *Macedonio Fernández*, reali-

zado por Andrés Di Tella, en colaboración (guión y textos) con Ricardo Piglia. Un documental que sigue la lógica narrativa pigliana y que, de hecho, nace de dos dimensiones de su obra: los textos que le ha dedicado a Macedonio Fernández, el escritor de los hoteles, el maestro secreto de Borges; y de la adaptación a la ópera de *La ciudad ausente*, novela a su vez inspirada en una máquina-mujer de relatos, absolutamente macedoniana. Y, como observa Ovejero, con precedentes cinematográficos como *Vértigo* de Hitchcock.

La cuarta región de *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* lleva por título “Afterpiglia”, dando por sentada la bisemia de “after”: sobre y después de. Se trata de una selección de reseñas, artículos y ensayos, escrita en su totalidad por escritores y/o críticos españoles y argentinos. Aunque es cierto que la recepción pigliana es internacional, y en varios idiomas, me pareció más interesante apostar por una muestra (seguramente la más representativa) de los dos países que son realmente fundamentales para entender cómo la obra de Piglia ha encontrado su lugar en el canon y en las librerías. Obviamente, dejo de lado la recepción académica, que sobre todo en Estados Unidos, pero también en otros países como México o Francia, ha supuesto la consagración de Piglia como uno de los autores vivos más estudiados de nuestra lengua. Porque me parece más significativo observar la recepción de su obra desde una tensión espacial y editorial: Argentina-España.

Entre esas reseñas, siempre positivas, destacan sendos capítulos de ensayos argentinos recientes, que repasan críticamente la literatura de los años 80. Los textos de Giordano y de Prieto actúan como disonancias entre las reseñas o artí-

culos de Vásquez, García Posada, Fresán o Mora. Su razón de ser, en ese contexto esencialmente elogioso, tiene que ver con el subtítulo de este libro: “crítica sin ficción”. La lección principal que se aprende leyendo a Piglia es que la crítica es la condición primera de la lectura. El espacio del homenaje celebratorio es otro: jamás un libro. Prieto y Giordano, desde la Universidad de Rosario, tienen una perspectiva que no existe en España: veinticinco años de historia literaria que observar, desde la publicación de *Respiración artificial* en 1980.

“Piglia en Barcelona” es la quinta y última parte del volumen. Se trata de la crónica de los días en Barcelona que propiciaron esta intervención que ahora prologo. Cuando, hace más de un año, Anagrama me envió el *dossier* de prensa de Piglia, me encontré con textos míos que no recordaba. Recuerdo, en cambio, perfectamente que mi primer contacto con su literatura fue el verano del año 2000, a través del escritor y periodista Quim Aranda, en aquel momento editor del suplemento de verano del diario *Avui*. A mi regreso de un viaje de dos meses por América del Norte y Central, me regaló *Formas breves*, que acababa de ser publicado en nuestro país. Me deslumbró. Quise leer enseguida *Respiración artificial*, que también me pareció una novela cegadora. Fruto de aquel deslumbramiento fue una reseña que publiqué en el suplemento de cultura del diario *Avui*, donde escribí que la propuesta intelectual de Piglia era necesaria. Fruto de la sinceridad, pero también del cliché, esa afirmación ha ido apareciendo en las solapas de los libros de Piglia desde entonces. Yo tenía veinticuatro años. Poco después publiqué en la revista *Transversal* una reseña de *Crítica y ficción*. Y el año pasado, a raíz de la visita de Piglia a Barcelona, coordiné un *dossier* de

la revista *Quimera* sobre su obra. En esta ocasión dejé de escribir desde el deslumbramiento; hace años que intento hacerlo desde la crítica. Por eso, en vez de reproducir mis viejas reseñas, que siento ajenas, he tratado de volver a pensar cómo leo a Piglia, ya a finales de la primera década del siglo XXI. Es eso lo que he intentado hacer en este prólogo. Volver a pensar; volver a pensarme. Espero que este libro le sirva a quien se asome a sus páginas, sobre todo, para eso.

Mataró, septiembre de 2007 - enero de 2008