

NARRACIÓN Y ESTADO EN RICARDO PIGLIA: NOTAS SOBRE LA PRESENCIA DE GRAMSCI Y ONETTI EN LA POÉTICA PIGLIANA

Ramírez-Andrade, Ignacio

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

Ignacioramirez.and@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1738-9932

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo analiza las reminiscencias gramscianas que subyacen a la noción de Estado presentes en la obra narrativa y en los trabajos críticos de Ricardo Piglia, enmarcando la influencia del marxista italiano en una época de fervor revolucionario, tal como fue la década de los sesenta, donde el contexto demandaba otro tipo de articulación entre política y cultura por parte de los intelectuales. Posteriormente, se da cuenta de cómo este marco teórico e histórico contribuyó a que Piglia sostuviera un esquema de oposición irreconciliable entre Estado y literatura. Por último, se señalan algunos aspectos del análisis que hace Piglia del género *nouvelle* en su *Teoría de la prosa* con miras a comprender con mayor cabalidad los mecanismos narrativos a los que recurre para ensayar su propia respuesta respecto de cómo narrar los hechos reales en un contexto de represión y censura.

PALABRAS CLAVE: Piglia, Gramsci, narración, Estado, Onetti.

NARRATION AND STATE IN RICARDO PIGLIA: NOTES ON THE PRESENCE OF GRAMSCI AND ONETTI IN PIGLIA'S POETICS

This article analyzes the Gramscian reminiscences underlying the notion of the State in the narrative and critical works of Ricardo Piglia. The influence of the Italian Marxist on Piglia's work is contextualized in a time of revolutionary fervor, such as the 60's, when intellectuals

demanded a new articulation between politics and culture. Next, the article considers how this theoretical and historical framework contributed to Piglia's adherence to an irreconcilable opposition between State and literature. Finally, some aspects of Piglia's analysis of the nouvelle in his *Theory of Prose* are discussed, to gain a deeper understanding of the narrative techniques he uses to test his own response to how to narrate real events in a context of repression and censorship.

KEYWORDS: Piglia, Gramsci, narration, State, Onetti.

Recepción: 26/04/2021

Aprobación: 05/07/2022

“¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta” (13). De esta forma un tanto enigmática, es como Ricardo Piglia da inicio a su primera novela *Respiración artificial*. En la primera oración el autor argentino presenta la principal problemática, que no solo tematiza y aborda teóricamente en sus escritos ensayísticos y críticos, sino que también se convertirá en el núcleo estructurante de toda su obra novelística y cuentística posterior. ¿Cuándo comienza una historia? Y –más importante aún– una vez que logramos señalar con precisión su origen distante y muchas veces oscuro y difuso: ¿cómo narrarlo?, ¿cómo dar cuenta de él sin faltar o falsear su contenido histórico? Podríamos sostener que esta obsesión de Piglia es la base principal sobre la que se apoyan sus reflexiones teóricas sobre literatura y toda su narrativa. En efecto, la obra pigliana se encuentra signada por las problemáticas relativas a los límites que tiene el lenguaje para dar cuenta de lo real, es decir, de poder transmitir el significado de una experiencia acaecida, así como sus efectos posteriores e implicancias a nivel individual y en el registro social. Siempre subyace la “interrogante acerca de cuál sería la forma más adecuada para representar, mediante la narración, el orden de lo real, la sustancia última de la historia” (Di Marco 1). Esta obsesión por la problemática de la transparencia del lenguaje, no se entiende en toda

su dimensión si no se considera el contexto histórico bajo el cual Piglia se desarrolló intelectualmente como crítico literario y escritor. En efecto, los años de violencia institucional y de gobiernos militares de las décadas de los sesenta y setenta, trajeron consigo toda una serie de interrogantes en relación con la vinculación entre literatura y política, así como el rol que debían asumir los intelectuales y los escritores de izquierda en una época atravesada terroríficamente por la persecución y proscripción políticas de los gobiernos castrenses abiertamente antipopulares. En este contexto emergieron debates acalorados en los círculos culturales y de izquierda respecto de qué exigencias exhortaba el momento histórico a las producciones literarias¹. Piglia no se encontró ajeno a estas discusiones. Sin embargo, cabe señalar que, con este apuntamiento, no se está queriendo sostener una suerte de determinismo histórico mediante el cual se avale una relación de absoluta dependencia, donde el contenido y la forma literarias se encuentren supeditados en su totalidad a las dinámicas de la conflictividad social. Decir esto supondría suspender cualquier registro de autonomía de la literatura —y de la cultura en general—, por verbigracia de la política². Piglia no podría estar más en desacuerdo con semejante aseveración. Por otra parte, ya desde muy temprano el pensamiento de Piglia se situaría en las antípodas de cualquier registro que suponga una

1 Esto no implica que anteriormente no existieran en el país registros de debates entre intelectuales de izquierda en relación, no solo con el vínculo —siempre conflictivo— entre literatura y política, sino también con la responsabilidad de la literatura para aludir, mediante representaciones fidedignas, a diversas situaciones de índole social para denunciar las injusticias y desigualdades existentes, obligando, así, al escritor, a asumir una postura de compromiso con las luchas populares. En este sentido, los trabajos de Noé Jitrik y Juan Carlos Portantiero dan cuenta elocuentemente de estos debates ya existentes durante los inicios de la década de los sesenta. Para profundizar en este punto respecto de los aportes de estos dos autores a esta discusión, se sugiere consultar Zangrandi (2020).

² Al respecto, dice Ricardo Piglia en una de las anotaciones escritas en su diario: “La política tiene sus propios registros y modos que no se pueden aplicar directamente sobre la literatura o cultura. No quiere decir que sean autónomas, solo quiere decir que tienen sus formas propias de discutir y de hacer lo que llamamos política, o sea que tienen sus propias relaciones de poder. Pero no podemos olvidar que la literatura es una sociedad sin Estado. Nadie, ninguna institución ni tampoco ninguna forma de coacción, puede obligar a alguien a que acepte o realice cierta poética artística. Las determinaciones materiales del arte pertenecen a su propio ámbito” (*Años de formación* 185).

determinación directa y lineal entre la estructura y la superestructura, en el sentido marxista más ortodoxo. Dicho esto, esta puntualización sí busca indicar que los mecanismos narrativos que Piglia fue desarrollando en su poética y los tópicos teóricos literarios que abordó con mayor dilucidación y obstinación jamás soslayaron los registros y ejes que fueron propios de estas discusiones de la época.

Como se sabe, una dimensión que se encuentra presente en los textos argumentativos y en los ficcionales piglianos es la que articula las nociones de arte narrativo con la del poder represivo del Estado. Efectivamente, ya en *Crítica y ficción* (2017), Piglia da cuenta de los mecanismos narrativos que emplea el Estado para imponer una serie de relatos específicos que garanticen la exclusión de las masas populares de la distribución del poder político, así como la reproducción de un determinado orden. Mediante dichos relatos, el Estado militar “ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión” (11). Esta idea también se encuentra presente, aunque en distinta medida, en *Respiración artificial* (2019) y en *La ciudad ausente* (2012). Esta hipótesis de un Estado como máquina narrativa, como constructor y propagador de ficciones (*Crítica y ficción* 184), como bien argumenta Efrén Giraldo (2019), se sostiene bajo la idea de “una oposición: la que frente a las ficciones propiamente oficiales marcan las narraciones alternas, es decir, las que circulan de manera clandestina” (132).

Este énfasis de Piglia en el uso de las ficciones por parte del Estado para imponer un relato propio dará cuenta, por su parte, de una concepción específica del poder del Estado en el que la coerción dejará de ser el único instrumento –y mucho menos el más importante– para garantizar la estabilidad de un orden dominante y, a su vez, obliterar la propagación de discursos contrahegemónicos que atenten con la legitimidad del oficial. En las próximas páginas, se busca dilucidar qué concepción de Estado subyace en la obra pigliana, dando cuenta de la fuerte influencia que ha ejercido en el escritor argentino el pensamiento del marxista heterodoxo Antonio Gramsci. A su vez, dicha concepción del Estado, contribuye en la elaboración de un esquema antagónico entre Estado y literatura, que derivará en la formulación e innovación de modos específicos de narrar en

sus obras literarias, las que tendrán como objetivo impulsar al lector a que participe activamente en la elaboración del sentido de los textos, así como de la conformación de su unidad. Por último, se desarrollan algunos de los lineamientos que Piglia nos propone para analizar el género *nouvelle*, planteados en el libro *Teoría de la prosa* (2019), con miras a profundizar ciertas premisas propias de su corpus ensayístico que nos servirán para comprender con mayor precisión los mecanismos narrativos a los que recurre el autor de *Plata quemada* para dar cuenta de una respuesta posible a la problemática de cómo narrar, permaneciendo fiel a la experiencia de los oprimidos y a sus luchas históricas frente al discurso militar-estatal.

ESTADO Y LITERATURA: UN CONFLICTO POR LA HEGEMONÍA

En muchas de sus intervenciones tanto en cursos dictados en distintas universidades, como en entrevistas y conversaciones, Piglia solía recurrir frecuentemente a aquella afirmación por parte del escritor y ensayista francés, Paul Valéry, que sostenía que

“La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” ¿Qué estructuras tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ese sea el centro de la reflexión política de un escritor. (*Crítica y ficción* 33)

La estructura de estas fuerzas ficticias, evidentemente, corresponde a la del relato. La sociedad es vista como una trama de relatos, de discursos, de narraciones que circulan dinámicamente por todos los tejidos de la sociedad. Y en este esquema, el Estado monopoliza las historias y se erige como el principal narrador. Es su seno el punto de origen desde el cual emergen para ramificarse por el cuerpo social. Claro está, nunca una narración es inocente —y menos cuando proviene de la voz oficial—, ya que imponer una forma de contar la realidad es siempre una forma de ejercer el poder político (33). Habida cuenta de la relevancia que tiene

el rol de las ficciones, Piglia puntualiza que ya Antonio Gramsci había señalado “que no se puede gobernar con la pura coerción, que es necesario gobernar con la creencia y que una de las funciones básicas del Estado es hacer creer, y que las estrategias del hacer creer tienen mucho que ver con las ficciones” (184). Por lo tanto, para Piglia no basta con que el Estado —de acuerdo con la definición weberiana clásica del Estado— reclame para sí, y con éxito, el monopolio de la fuerza legítima³, sino que este debe también emplear fuerzas ficticias para garantizar la producción y reproducción del sistema de dominación imperante. Es decir, el Estado debe valerse de ficciones para generar en la sociedad la creencia de que determinado orden es justo y correcto en detrimento de otros posibles. Estas fuerzas ficticias tienen sus efectos políticos en cuanto afectan e influyen en la cosmovisión de los individuos que son objetos de estas. En Piglia, por tanto, se obtiene como resultado la siguiente fórmula: hegemonía = coerción + ficciones.

Al respecto, cabe señalar que, para Gramsci, pensar la hegemonía implica un esfuerzo por dilucidar con mayor precisión la dominación por parte de una clase social en un determinado momento histórico, ya no solo en la dimensión económica, sino también en la dimensión política, social, moral y cultural. En este sentido, resulta provechoso la distinción que ofrece entre clase dominante y clase dirigente. Mientras aquella se vale únicamente de la coerción y la opresión directa para imponer su dominio, esta se caracteriza por la elaboración de un discurso que se ha universalizado e internalizado en las subjetividades de los individuos, homogeneizando de esta forma una cosmovisión específica funcional a los intereses de la clase dirigente en tanto que reproducen las relaciones de dominación. Por lo que se deduce que, si bien no toda clase dominante es dirigente, sí toda clase dirigente es dominante. Se trata, por lo tanto, de los consensos y valores morales que legitiman un cierto ordenamiento social, los cuales deben ser constantemente reforzados para garantizar el dominio del bloque hegemónico.

³ Max Weber define al Estado como “una comunidad humana que reclama (con éxito) el *monopolio del uso legítimo de la fuerza física* en un territorio determinado” (50, cursiva del original).

El trabajo desarrollado por Piglia tanto en comités de revistas de izquierda de discusión política y de literatura, así como en editoriales, lo acercaron desde inicios de los sesenta a la vasta amalgama de nuevos políticos e intelectuales del país pertenecientes a lo que se denominó como la Nueva Izquierda⁴, en quienes tuvo un gran influencia la obra de Antonio Gramsci y la de otros autores marxistas como Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, entre otros, quienes les permitieron tener una lectura renovada y distanciada del marxismo ortodoxo proveniente del estalinismo⁵. En relación con las cercanías que tuvo Piglia con el pensamiento del marxista italiano durante su trabajo en revistas de discusión, Raquel Fernández nos recuerda que el autor de *Respiración artificial*

colaboró como jefe de redacción en *Revista de la Liberación* (1963-1964), de inclinación maoísta, dirigida por José D. Speroni, y donde mantuvo una relación con el grupo MIRA, escisión del Grupo Praxis de Silvio Frondizi, en donde la tradición marxista de la cual bebían tenía como figuras teóricas centrales a Lukács, Goldmann, Lefebvre y, sobre todo, Gramsci. (“Ricardo Piglia en los 60” 187, cursiva del original)

La recepción de Gramsci en el país se da en un momento de crisis de la izquierda, donde se da cuenta del enorme divorcio existente entre los intelectuales de este campo con las masas populares y el movimiento obrero, surgido principalmente por las tensiones que ocasionó en aquellos el fuerte y masivo apoyo que estas le brindaron al general Juan Domingo Perón durante sus mandatos presidenciales entre 1945 y 1955.

⁴ Respecto de los primeros años de Piglia desempeñándose en estos espacios de discusión, Raquel Fernández señala que ya en el primer –y único– número de *Literatura y Sociedad*, el escritor argentino redacta un artículo a modo de manifiesto de la revista en el cual define su aparición como “prueba de un fenómeno eminentemente generacional, denominado *neozquierda*, y definido por la emergencia del peronismo y por la crisis que aquel ocasionó en la izquierda tradicional” (“Ricardo Piglia en los 60” 189, cursiva del original).

⁵ Para una mayor profundización respecto de la labor de Piglia en las revistas *Los libros* (1969-1975) y *Punto de vista* (1978-2008), en las que el escritor argentino problematiza las vinculaciones entre literatura y política, se recomienda consultar Fernández Cobo (2021).

En este marco, el concepto gramsciano de voluntad nacional-popular, serviría de referencia para que los intelectuales de izquierda pudieran matizar sus críticas al peronismo, y entenderlo como un fenómeno de masas con potencialidades revolucionarias, debido a su fuerte anclaje obrero y popular. Asimismo, el énfasis que Gramsci hace respecto de la relevancia de la batalla en el plano cultural y moral para modificar la correlación de fuerzas existentes en beneficio de las clases subalternas, justificaría el posicionamiento de Piglia de mantener la autonomía entre literatura y política, sin que ello derive en una defensa de la cultura ajena a las luchas sociales y populares. Esta postura, le generaría conflictos con Sergio Camarda, con quien dirigió el primer número de *Literatura y Sociedad* (1965). Como bien recuerda Fernández Cobo, “Mientras que Camarda buscaba hacer una revista más política y echaba en falta más contenido revolucionario, Piglia remarca la necesaria labor del intelectual para la liberación social a través de la literatura” (“Ricardo Piglia en los 60” 189). De esta manera, Piglia asumiría el rol que Gramsci le confiere a los intelectuales, entendiéndolos como quienes colaboran activamente en el plano cultural mediante la difusión y propagación de una visión ideológica determinada del mundo con el objetivo –no siempre consciente– de cuestionar o bien reproducir y solidificar las relaciones de dominación existentes⁶.

Ahora bien, y retomando lo que habíamos sostenido antes, puesto el énfasis en el despliegue de ficciones que provienen del Estado para garantizar las relaciones de dominación imperantes, Piglia apuesta por la construcción y dispersión de narraciones y discursos contrahegemónicos impulsados desde las espacialidades periféricas para insertar en la sociedad una forma distinta y crítica de contar la historia, que a su vez implicaría, lógicamente, otra manera de pensar y habitar la sociedad. Esto da como resultado un esquema binario de plena oposición entre los discursos oficiales provenientes del Estado, enfrentados contra los discursos disidentes de

⁶ El impacto de la noción de intelectual gramsciano –así como el de otras nociones provenientes del ideario del marxista italiano– se nota con mayor fuerza en el manifiesto que Piglia escribe en el primer número de *Literatura y Sociedad*. Para una mayor precisión de la presencia de Gramsci en dicho manifiesto se recomienda consultar Mercére (2007).

las clases subalternas. Y esta oposición se refleja, a su vez, en el carácter irreconciliable y mutuamente excluyente que tiene para Piglia la relación del Estado –junto a sus aparatos represivos e ideológicos– y la literatura. Si el primero se encarga de reproducir y encubrir el carácter histórico de las relaciones de dominación, naturalizando así su permanencia y funcionamiento, la literatura, por el contrario, pone en cuestión las representaciones sociales vigentes, e irrumpe como antítesis de la política en tanto “negación y contrarrealidad” de la sociedad (*Crítica y ficción* 118)⁷. De esta forma, Estado y literatura son dos nociones que no pueden encontrarse entre sí, al menos que sea bajo la forma del conflicto y la disputa permanente por la imposición de aquellos relatos que den cuenta del pasado junto con sus luchas históricas, es decir, por la hegemonía. El Estado es la gran máquina narradora, el gran conspirador que teje las relaciones sociales, creador del complot estatal que determina el destino de los individuos –otrora facultad de los dioses antiguos–, y frente a tal operación, Piglia opta por urdir ficciones subalternas que sean capaces de “construir un complot contra el complot, para resistir al complot” (“Teoría del complot” 5). Tal y como sostiene el propio Piglia en sus “Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)”:

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre literatura –entre novela, escritura ficcional– y el Estado es una relación entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que el Estado también narra, que también construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice. (175)

El modelo de Estado pigliano se encuentra fuerte e inherentemente atravesado por el paradigma de las dictaduras, bajo el cual no resulta

⁷ Esta oposición también se manifiesta entre las figuras del policía y el detective/crítico literario. Si el policía es el que representa el Estado, siendo uno de los funcionarios encargados de reproducir el orden, el que está ahí “para hacerlo invisible” (*Crítica y ficción* 205), el detective es, por otro lado, la figura experta en la investigación, el que recoge los enigmas, secretos, pistas y evidencias diseminadas por la sociedad necesarios para reconstruir el relato perdido y oculto por el poder.

siquiera pensable ningún tipo de contaminación entre lo estatal y la sociedad (Estado y literatura). Claramente dicho modelo responde a la experiencia que tuvo el escritor argentino durante las dictaduras de la Revolución Argentina (1966-1973) y del Período de Reorganización Nacional (1976-1983). En aquella época, proliferaban y gozaban de una mayor recepción y aceptación las posturas que abogaban por una toma del poder directo, mediante el empleo de organizaciones armadas guerrilleras, fuertemente inspiradas en la experiencia de la Revolución cubana. El recrudecimiento de la represión por parte de las dictaduras en la región y la sostenida proscripción y persecución tanto del peronismo como de las organizaciones sociales y políticas comunistas y de izquierda en el país, fortalecieron la validez de las hipótesis que sostenían una relación antagónica y de oposición entre Estado y sociedad. Este proyecto autoritario del Estado hace que Piglia encuentre en los espacios subalternos y marginalizados las condiciones de la emergencia de un discurso verdadero y disidente. Es por ello que la aparición de personajes marginales o de exiliados es una constante en su obra. La periferia brinda una visión diferente a la centralizada, y se encuentra en relación con la historia de los vencidos. De esta manera “en un Estado paranoico, omnipresente, que no admite la menor forma de clandestinidad, el sujeto paranoico encarna un *resto*, una marginalidad lúcida, una ética no contaminada, una verdad incommovible” (De Diego 10). Es sobre este marco en el que Piglia ensaya sus propias respuestas de cómo narrar bajo un Estado represivo, para dar cuenta de las luchas sociales de los grupos subalternos y transmitir su experiencia, que siempre peligran de ser silenciadas por el discurso oficial. Frente a esto, la poética de Piglia se centra en lo secreto y en lo no dicho, en el ocultamiento. La narración para el escritor argentino deberá abogar por la elipsis, las alegorías. En este sentido, su narrativa despliega una poética que da forma a una construcción en el que se solapan dos historias; por un lado, la superficial, la visible, y por el otro, la oculta. Y siempre es la oculta, la segunda historia, la más importante, que estructura y, a su vez, da sentido a la primera; aquella que se debe cifrar es la que justamente da cuenta de la realidad. Es la historia no contada por el Estado, la que

el escritor debe dar cuenta, ese “relato que va por abajo, que tiene que ver con la derrota, no con la exclusión ni con las minorías, sino con los sectores que han sido dominados y vencidos por el Estado” (*Crítica y ficción* 185). Esta propuesta de desdoblamiento de la historia en dos relatos distintos se encuentra explicitada en sus “Tesis sobre el cuento” incluidas en el libro *Formas breves* (2017). En este texto Piglia señala que la operación típica del cuento moderno consiste en la superposición de un relato sobre otro, de forma tal que un cuento termina por contar dos historias (103). Por lo tanto, en el cuento moderno se elabora sobre la superficie del texto un “relato visible [que] esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (104).

Siempre hay otra historia detrás de la historia. Y esta modalidad que apuesta a la elisión y a “escribir a través de lo que no se dice no es en Piglia un capricho estético, sino que surge como respuesta a la pregunta de cómo narrar la verdad, es una solución al problema de cómo registrar la experiencia, pregunta constante en su obra” (Rovira Vázquez 47). Asimismo, la digresión es otro recurso recurrente en la obra de Piglia y que tiene su empleo más exasperado en *Respiración artificial*. Como bien señala Jorge Fornet en su estudio ya clásico *El escritor y la tradición* (2007), en esta novela vemos cómo se desarrolla la historia principal

alrededor de la cual se van tejiendo otras directamente vinculadas a ella, [y que] se ve alterada por la continua aparición de historias que se cierran sobre sí mismas y que, al menos en primera instancia, tienen muy poco que ver con ella. En esta novela tan poco “narrativa” en el sentido tradicional del término, el eje dominante es el diálogo. (87)

En este sentido, durante el transcurso de la novela, empiezan a aparecer otros personajes que intervienen con sus relatos y modifican el cauce del hilo argumentativo que se venía sosteniendo previamente. De esta forma, la novela se presenta con un centro difuso y alterado por las voces y las intervenciones de los personajes que conforman la trama de la historia, creando así un “discurso agónico que se resiste a ‘ir al grano’” (89).

El empleo hiperbólico de la digresión y de este discurso agonal es tal que, entrando en la parte final de la novela, Tardewski admite con cierta desazón que “si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor” (*Respiración artificial* 215).

Ahora bien, este recurso a la digresión, al ocultamiento y a la superposición de dos historias en una, no obedece solo a razones de índole política, es decir, como mecanismos cifrados a los que es necesario recurrir para evadir la censura y la represión de la dictadura, sino también responde a cuestiones estéticas que buscan profundizar el sentido de la experiencia en el lector e involucrarlo activamente en la conformación del sentido del texto. La poética pigliana se estructura bajo la difícil –sino imposible– tarea de narrar fidedignamente los horrores de la dictadura, los secuestros, los asesinatos, desplegándose de esta forma como un discurso social ideológico y estético que objeta la validez de los discursos oficiales. Mediante el uso de estos recursos narrativos, “el escritor se transforma en una especie de cronista policial que indaga en la condición humana y registra la violencia en los relatos sociales; y escribir literatura deviene en labrar un acta policial” (Bravo Herrera 172). Ahora bien, el énfasis especial en la dimensión estético-literaria conducen a Piglia a tener como objetivo un lector que desnaturalice los textos literarios mismos. El lector, al asumir esta posición activa por la censura de la dictadura, pues debe develar la forma elíptica y cifrada de la escritura pigliana y en el ejercicio de formar parte de la construcción del sentido, adopta una postura crítica de los discursos provenientes del aparato estatal.

En este punto, se puede notar fuertemente la influencia que tuvo el pensamiento de Bertolt Brecht en Piglia. El autor argentino fue un gran admirador de su obra y no escatimó encomios en diversas oportunidades para con su par alemán, además de esfuerzos para introducir su pensamiento en las discusiones literarias locales. En relación con este último punto, al comentar su experiencia como jefe de redacción, junto con Sergio Camarda, de la revista *Literatura y Sociedad* puntualiza que “la revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la

tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamín, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretiakov, Tiniánov, Lissitzky” (*Crítica y ficción* 90). Asimismo, durante su experiencia en la revista *Los Libros* le dedica el elogioso y muy conocido artículo titulado “Notas sobre Brecht” en ocasión de la aparición de los trabajos inéditos suyos sobre literatura y arte, sosteniendo que se trata de “uno de los acontecimientos más importantes en la crítica marxista desde la publicación de los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci” (4). Una de las mayores contribuciones del dramaturgo alemán a las discusiones entre literatura y política se encuentra vinculada con la aparición del teatro épico, que tiene como objetivo dismantlar el teatro burgués tradicional con su naturalización de la realidad. Brecht señala que el teatro burgués descansa sobre presupuestos ideológicos que reproducen la realidad de forma acrítica, sin fisuras, creando de esta forma la ilusión teatral que supone un espectador pasivo que no cuestiona en ningún momento el carácter artificial de las representaciones que tiene delante suyo. El teatro épico brechtiano, recurre a mecanismos teatrales que implican el efecto de distanciamiento, que le permite al espectador dudar sobre la naturalidad de las acciones representadas y poner en cuestión su carácter ‘real’, apostando de esta forma a una estética que no reproduzca la creencia ideológica de que el mundo es algo fijo e inmutable. Por lo tanto:

Brecht planteaba que la realidad es un proceso discontinuo en constante devenir, producida por los hombres y por lo tanto transformables por medio de sus actos. La tarea del teatro no es la de “reflejar” una realidad fija, sino demostrar que los personajes y las acciones son un producto histórico que podrían haber sido, o podrían todavía ser, de otra manera. La obra misma se convertía entonces en un modelo de ese proceso de producción, una obra que es menos un reflejo *de* que una reflexión *sobre* la realidad. (Eagleton 137)

Piglia retoma este aporte de Brecht y apuesta a la desnaturalización de sus propios textos, a no darles un carácter cerrado, fijo, sino que en su elaboración, los propios textos contengan una proliferación de sentidos

posibles que el lector debe articular y establecer mediante las pistas que se desperdigan a medida que avanza la trama. Es debido a esto que el estilo de una estructura de pesquisa es una constante en su obra. Por lo tanto, el lector debe descreer de Piglia mismo, tomar distancia de lo que se cuenta, y tomar conciencia de que lo que está leyendo —más específicamente, el relato superficial— no es una representación fiel de la realidad, sino que versión distorsionada, encriptada, que esconde ese relato de los vencidos que el lector actualiza mediante su lectura crítica. Por otra parte, al asumirse como agente activo en la construcción del sentido, el lector potencializa y personaliza la experiencia de la lectura (Rovira Vásquez 49).

ONETTI Y LA *NOUVELLE*: CLAVES DEL SECRETO

En reiteradas ocasiones Piglia ha dado cuenta de los principales escritores que más han influenciado en su estilo y en sus reflexiones literarias. En este sentido, el autor argentino ha hecho referencias explícitas principalmente a escritores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Franz Kafka, Macedonio Fernández, Ernest Hemingway, William Faulkner, Rodolfo Walsh y Witold Gombrowicz, entre otros, y su deuda con ellos es de tal nivel que no solo forman parte de los tópicos de discusión que entablan los personajes en sus historias, sino que algunos forman parte de algunos de sus textos como protagonistas⁸. Asimismo, existe una vasta literatura en la que se ha abordado, desde diversas ópticas, los vínculos que existen entre estos autores y Piglia, y el impacto en su producción escritural. Sin embargo, una vacancia que todavía queda latente en los abordajes de Piglia se encuentra relacionada con la influencia que ejerció sobre él la obra de Juan Carlos Onetti. La admiración de Piglia por el escritor uruguayo fue subrayada por él mismo. En este sentido, cuando enumera a aquellos personajes literarios que le han servido de modelo

⁸ Quizá el papel más protagónico fue el que le confirió a Macedonio Fernández, a quien convirtió en un personaje central en su novela *La ciudad ausente*. Asimismo, Borges aparece en su cuento *La conferencia*, incluido en el libro *Los casos del comisario Croce*.

para construir al Emilio Renzi de sus novelas y cuentos, menciona que el personaje pertenece a una genealogía literaria en la que inscribe a Stephen Dedalus, Quentin Compson y Jorge Malabia (*Crítica y ficción* 105)⁹. De igual manera, también ha señalado la gran virtud que ha desplegado Onetti para retomar de Faulkner el modelo de narrador que narra desde la incertidumbre (*Crítica y ficción* 128). Por lo que resulta indudable la presencia de Onetti en sus reflexiones literarias.

En línea con esta omisión, una obra que no ha gozado de un análisis en particular y que no es mencionada en los trabajos que reflexionan sobre su poética y sus preocupaciones teóricas literarias, es su libro *Teoría de la prosa*. Esto, sin embargo, puede deberse justamente al hecho de que su publicación en la editorial de Eterna Cadencia es reciente (2019). Dicho esto, este texto posee elementos claves para profundizar algunas de las premisas que estructuran la obra literaria de Piglia, y nos pueden dar pistas interesantes para comprender con mayor profundidad el funcionamiento y la relevancia que adquieren los mecanismos narrativos que despliega en su poética. Debido a su gran valor teórico, merece ser incorporado en los trabajos de investigación y análisis de su ya vasto corpus ensayístico. Es necesario aclarar que en este artículo no se pretende un abordaje pormenorizado de la totalidad de los tópicos que son abordados en este libro, sino que, al hacer una descripción general de los objetivos que se propone Piglia, referenciar aquellos elementos pertinentes y sugerentes para lograr una comprensión más acabada de algunas premisas teóricas que se encuentran presentes tanto en su corpus de crítica literaria como en su obra narrativa, especialmente aquellas a las que ya he hecho alusión.

Teoría de la prosa contiene las clases que Piglia realizó entre agosto y noviembre de 1995 en la Universidad de Buenos Aires con motivo de analizar las novelas cortas del escritor uruguayo. Este abordaje tiene como objetivo de fondo señalar y analizar las características que le son propias al género *nouvelle*. Es decir, Piglia se abocará, mediante el

⁹ Respecto de la fascinación que le generó a Piglia la obra onettiana, cabe señalar también que el escritor argentino participó durante el 2000 en la producción de una película dirigida por David Lipszyc que recrea la novela *El astillero*. En aquella ocasión Piglia colaboró con la escritura del guion.

estudio de estas obras¹⁰ de Onetti, quien es presentado como uno de sus “representantes más notables” (12), a caracterizar de los mecanismos narrativos presentes en sus *nouvelles* que definen al género, distinguiéndolo de la novela y del cuento.

Desde un principio Piglia admite la dificultad de hacer una definición precisa de qué es una *nouvelle* de acuerdo con la duración de la historia, es decir, cuál debe ser la extensión de una historia para que no sea considerada como una novela corta, o como un cuento largo, y que retenga para sí un estatus que le sea propio. En este sentido, señala que “La *nouvelle* se opone al sentido común de lo que llamaríamos el mercado literario, rompe el equilibrio respecto de lo que podríamos llamar ‘la buena forma de un libro’. Parecen demasiados breves, por lo tanto, no se sabe si esos textos se sostienen por sí solos” (15). Aunque no se desatiende esta problemática, Piglia nos advierte que él optará por abordar el género vinculándolo con “una tradición formal específica que está ligada a la estructura del secreto” (12). Efectivamente, Piglia advertirá como denominador común presente en todas las *nouvelles* onettianas que el núcleo que estructura su trama y que define su “especificidad narrativa” (21) es el secreto. En sus palabras:

La *nouvelle* está en relación con un secreto, con una forma que permanece impenetrable y no tiene en cuenta su materia ni su contenido. Es decir, la *nouvelle* sería un tipo de relato en el que lo que importa es la existencia del secreto en sí y el hecho de que exista un espacio vacío, digamos, algo que no se conoce en el interior de la narración (16).

De esto, se deduce que el secreto y la forma de la *nouvelle* deriva en una narración que se fundamenta en lo no narrado. La historia, en su desarrollo, ofrece resplandores tenues de un secreto que nunca se termina de esclarecer y al cual solo tenemos acceso de forma parcial, diferida

¹⁰ Durante el desarrollo de las nueve clases que componen el curso, Piglia un abordaje analítico del género de la *nouvelle* desde las siguientes novelas cortas de Onetti: *El pozo*, *La cara de la desgracia*, *La larga historia*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *Tan triste como ella*, *La muerte y la niña* y *Cuando entonces*.

y fragmentaria. Este secreto es lo que se elide y lo que se “sustraе de la trama, es algo que no se sabe pero que actúa permanentemente en la historia” (16). Ahora bien, la función de este secreto no es la de mantener un suspenso en el clima de lectura para que desemboque abruptamente en un final sorpresivo. Más que operar con la lógica enigma-sorpresa, “aborda la relación secreto-ambigüedad” (18). Y esta ambigüedad permanece latente y no se resuelve una vez finalizada la lectura. Por lo tanto, la *nouvelle* como género no persigue la forma cerrada como sí lo hacen la novela y el cuento. La preeminencia del secreto, de cualquier modo, no se manifiesta únicamente en la relación entre el lector y la historia, sino también en el “interior de las relaciones de los personajes” (26), es decir, entre el narrador y los personajes que se encuentran en la historia. Con este punto Piglia enfatiza que, en las obras de Onetti, el personaje que hace de narrador desconoce lo que él mismo se encuentra narrando, no puede dar cuenta en su totalidad de la historia que se presenta frente a él, por lo que debe apoyarse en conjeturas, prejuicios o en comentarios o referencias que otros personajes de la historia realizan al respecto. En definitiva, nunca hay la información suficiente, y la que se tiene, se encuentra siempre mediada por la propia interpretación de los personajes, lo que pone en cuestión su carácter objetivo, neutral. De esta forma, el escritor uruguayo “lleva al límite la autonomía del narrador y se basa en un pacto con el lector, fundado en la incertidumbre y el escepticismo, el narrador es el primero que desconfía de la verdad de la historia” (121)¹¹.

Piglia también remarca otra característica de las obras de Onetti y es que el narrador, para dar cuenta de la historia que está contando, debe recurrir a una serie de elementos o materiales en distintos niveles que se encuentran fragmentados, dispuestos de forma parcial, de manera que es posible respecto de ellos un sentido fijo y objetivo. Las “pistas” que tiene a su disposición el narrador –y, por ende, también el lector– no son

¹¹ Con anterioridad, Piglia indica que resulta indiferente que el relato sea contado en primera o tercera persona, si bien pareciera que el género tiende a optar con preeminencia al primer formato narrativo, puesto que lo que siempre prevalece es esta situación de “distancia” respecto de la trama. En consecuencia, sostiene que “el género se ordena sobre la base de una mirada parcial, no una mirada desde lo alto, de un narrador que, desde arriba, organiza toda la historia. Se trata de alguien que la conoce parcialmente porque está situada en ella” (51).

entregadas de forma fiable y fidedigna. El narrador trabaja con “fragmentos y con desplazamientos” con los que debe “recomponer las situaciones” (88). Según la forma en que el lector recomponga los materiales del texto, el porqué de los acontecimientos y las explicaciones que den cuenta de las acciones de los personajes pueden variar por completo, pero sin que unos tengan primacía lógica por sobre otros. Cualquiera puede resultar válido de acuerdo con el ordenamiento que el lector haga, lo que genera que la multiplicidad de sentidos se expanda hiperbólicamente, ya que tomando los mismos elementos y cambiándolos de lugar se puede modificar el contenido y el sentido de la historia. A este aspecto propio del género, Piglia lo denomina como las “potencialidades de un relato”, esas que están en permanente mutación. Es el lector quien debe fijar un sentido que será siempre incierto, hay muchos relatos posibles en un solo texto y el que lee debe elegir siempre un camino y desechar otros” (88). Por lo tanto, la *nouvelle* puebla la superficialidad de su textualidad con zonas de incertidumbre que deberán ser definidas por el lector, para establecer un sentido sin ningún tipo de garantías de que dé cuenta fidedignamente de la realidad de los hechos, ni las motivaciones de los personajes que los indujeron a actuar.

Habiendo hecho una somera explicación de cómo Piglia define el género desde las obras de Onetti, quisiera señalar las vinculaciones que tienen los elementos que definen la *nouvelle* con el programa de lectura y de escritura que el mismo Piglia propone en su narrativa y en su corpus ensayístico. Si partimos de que la *nouvelle* se estructura a partir de un secreto que nunca termina de ser cifrado, ¿cómo se puede, entonces, sostener la diferenciación de géneros entre, por ejemplo, *Los adioses* y *Respiración artificial* siendo que la última corresponde al género de la novela? El carácter incompleto surgiría, entonces, de la preeminencia de una dimensión que permanece en el plano de lo no narrado y eso ¿no es algo que comparten ambos textos? Por otro lado, estas “potencialidades del relato” que señala Piglia que surgen en virtud de los diferentes sentidos que puede tener una misma historia de acuerdo con el ordenamiento específico que el lector haga de los elementos y materiales dispuestos, ¿no es algo que también se encuentra presente, no solo en esta obra de

Piglia, sino también en *La ciudad ausente*, o en algunos de sus cuentos, pongamos por caso, *Nombre falso*? Estos elementos que señala Piglia pueden entenderse como lógicas que operan en su propia obra y forman parte esencial de su propia propuesta narrativa. Ahora bien, ¿con esto estamos queriendo sostener, entonces, que las consideraciones que hace Piglia sobre el género no son propiedades específicas del género, sino que operan, aunque con una relevancia menor, en otros como la novela o el cuento? Semejante aseveración supondría sostener que en toda novela subyacen estas mismas lógicas, lo que, claramente, no resultaría exacto. Sin embargo, abocarnos a una discusión respecto de las particularidades de cada uno de los géneros, y su posterior aplicación comparativa a distintos casos particulares para comprobar el grado de correspondencia —y, por lo tanto, de la exactitud de los criterios empleados para la diferenciación conceptual—, nos alejaría de una clave que Piglia nos estaría señalando que creemos que resulta mucho más relevante indagar. En efecto, ¿acaso Piglia no nos indica con las particularidades que tanto enfatiza de la *nouvelle* las operaciones que él mismo pone a funcionar en su narrativa como soluciones a la problemática de cómo narrar los hechos de la historia? Su modo de leer la *nouvelle* ¿no es a su vez el modo en el que él mismo pone en práctica su escritura?

Sigamos desarrollando esta idea, con otro ejemplo, para dilucidar con mayor precisión lo que se busca señalar. En 1995 Piglia crea el concepto de ficción paranoica, al que llega a partir del análisis del desarrollo que ha tenido el género policial y cómo ha repercutido en la novela moderna. Dicha ficción paranoica se caracteriza por la presencia de dos elementos. En primer lugar, la idea de amenaza, que supone la existencia de un enemigo o de algún complot que hostiga permanentemente al individuo desde el poder y que lo pone en peligro, generando que se sienta en una situación inalterable de opresión y hostigamiento. Por otro lado, la segunda característica consiste en el “‘delirio interpretativo’, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que ‘me está dirigido’” (“La ficción paranoica” párr. 33). Piglia remarca que el género policial ha logrado capturar el nuevo

“imaginario colectivo moderno por la manera particular de ver la sociedad a través del crimen y desde allí vincular la ley y la verdad, la moral y el dinero, el poder y la corrupción” (Rovira Vázquez 160). Y este nuevo modo de concebir el imaginario colectivo se encuentra vinculado a una ruptura que sucede en el siglo XIX en relación con el narrador. Ruptura que tiene que ver con la emergencia de un “narrador débil, no el que está absolutamente firme en el modo en el que los hechos han sucedido, sino un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de cifrar” (*La forma inicial* 252). Piglia encuentra en los recursos y en las lógicas que operan en el género policial una manera no solo de interpretar los hechos sociales, sino también de poder narrarlos. Es decir, hace de la escritura que determina la especificidad de un género, la forma más propicia para leer la literatura en general y la clave para narrar en un contexto de represión en el que el escritor se encuentra impelido por el compromiso de dar cuenta de las historias que el Estado busca silenciar y hacer olvidar¹². De esta forma, se justifica el carácter clandestino que despliegan muchos de los personajes piglianos, quienes se autoperciben como víctimas de un hostigamiento colectivo y siempre bajo amenaza, de ahí su cautela y reticencia a la hora de actuar o hablar. Es decir, Piglia al establecer cómo lee, nos está diciendo cómo se debe escribir y qué estrategias narrativas emplear, lo que, en su esquema, es lo mismo que decir lo siguiente: al mostrarnos

¹² Vincular la literatura, especialmente la de Argentina, con este carácter paranoico es una cuestión que Piglia ya proponía en la década de los ochenta. En ese entonces, el escritor argentino ya señalaba que podía entenderse no solo el origen, sino también su desarrollo en tensión con la política vinculada con las nociones de paranoia y complot. Dice Piglia: “La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional. Eso es lo que uno encuentra en Sarmiento, en Hernández, en Macedonio, en Lugones, en Roberto Arlt, en Manuel Puig. Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más importante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos” (*Crítica y ficción* 68). De esta, lo conspiranoico no resulta un elemento del todo novedoso, ya que podemos rastrearla en el origen mismo de la literatura nacional.

cómo lee, nos indica cómo quiere ser leído.

Sostuvimos anteriormente que el recurso de la elipsis y la escritura fragmentaria generaban como consecuencia una experiencia más vívida en el acto de la lectura, pero además inducía al lector a participar activamente en la construcción del sentido del texto. De esta forma ¿no resulta acaso certero afirmar que la obra de Piglia contiene en su generalidad aquellas “potencialidades del texto”, que él mismo definió como característico de la *nouvelle*, teniendo en cuenta las operaciones narrativas que se encuentran presentes en su poética? Para Piglia recae en el lector, ejerciendo de esta manera el rol de detective, la responsabilidad de buscar “el sentido de la experiencia perdida” (*El último lector* 105). Este rol que mencionamos se relaciona con uno de los héroes que trajo consigo los dos grandes modos de narrar que propone Piglia. Mientras uno de ellos está ejemplificado en la figura de Ulises, que representa al héroe que emprende un viaje al exterior, que experimenta y sufre la nostalgia de su hogar perdido y añora el retorno, la otra forma está condensada en la trágica historia de Edipo. Así lo explica Piglia:

Y, desde luego, el otro héroe de la subjetividad, la otra figura, es Edipo, el descifrador de enigmas, el que investiga un crimen y al final termina por comprender que el crimen es él mismo. *Es Edipo el que protagoniza esa estructura de la narración como investigación, y por lo tanto de un relato perdido que es preciso construir. (La forma inicial 51, la cursiva es mía).*

Entonces, leer consiste en un ejercicio crítico de hilvanar los restos de la historia perdida. El acto de lectura solo ocurre plenamente y en correspondencia consigo mismo bajo esta modalidad, y así comprendida es cómo entendemos el lamento de Tardewski cuando afirma que ya nadie sabe leer, “porque para leer hay que saber asociar” (*Respiración artificial* 205). Y este paradigma de lectura ¿no es el que prevalece y opera en la lectura de la *nouvelle* dada su estructura narrativa?

Por otra parte, en *Teoría de la prosa*, Piglia nos indica la distinción entre enigma, misterio y secreto. Al respecto, señala que

Un enigma es algo que puede tener un final, que puede tener un desciframiento. Un misterio también puede tener una explicación, sobrenatural, científica, como quieran. Pero un secreto es una historia que no tiene fin, no se puede nunca saber realmente cómo se desencadenó porque falta un elemento. (126)

Y es debido a esta imposibilidad de esclarecimiento final que el secreto cumple una función primordial en la *nouvelle*, que consiste en ser el “lugar donde distintas serias o tramas de ese relato se unifican” (21). Esta conceptualización del secreto es de la que se vale Piglia para disponer en sus propios textos aquellos espacios oscuros y ambiguos que deben ser interpretados por el lector para fijarles un sentido. De esta forma, podemos comprender mejor por qué Piglia opta por esta manera de narrar centrada en lo no narrado. Señalo esto debido a que esta noción de secreto se encuentra casi ausente en sus textos críticos, siendo así un tema poco abordado y analizado de manera explícita y puntal. En realidad, en el único lugar en el que logramos toparnos con un tratamiento sobre esta temática es en el texto “Secreto y narración”, que podemos encontrar en *La forma inicial*. Allí podemos observar no solo replicada esta misma distinción que citamos anteriormente, sino también un abordaje del género *nouvelle* vinculándolo con las novelas cortas de Onetti. De alguna forma, dicho texto casi pareciera funcionar como un breve resumen de algunas de las conclusiones que se pueden desglosar de aquellas clases dictadas en la Universidad de Buenos Aires¹³. Sin embargo, debido a su extensión –y pese a que introduce la figura de un narrador débil que desconoce en su totalidad la historia que narra– no nos brinda las mismas herramientas conceptuales que en *Teoría de la prosa*.

Para finalizar, es necesario señalar que la apreciación que Piglia hace respecto del carácter indirecto que tienen las narraciones en las *nouvelles* indica, a su vez, la problemática que existe en relación con el registro de la experiencia. Nuestro acceso a lo real nunca es diáfano y completo,

13 Si bien *La forma inicial* fue publicado en el 2015, el texto apareció por primera vez en el libro *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento* del año 2006. De todas formas, en cualquiera de estas publicaciones, su puesta a disposición por parte del público fue posterior a las clases dictadas por Piglia.

ya que dependemos de otros para tener un registro de él. De esta forma, Piglia trabaja con una noción de la experiencia en clave faulkeriana según la cual “los hechos siempre vienen filtrados. Los acontecimientos no son nunca directos, cuando llegan ya han sido interpretados, por relatos de otros, por versiones inciertas” (*Crítica y ficción* 124). Debido a ello siempre en toda historia “el narrador no comprende. Esa es la lección de Henry James” (*Cuentos completos* 335). De esta manera, la *nouvelle* da cuenta elocuentemente de la imposibilidad de aprehender de manera directa experiencia alguna. Ahora bien, la imposibilidad no implica resignación, sino que estimula y justifica la agencia activa que debe tener el lector para reconstruir el sentido perdido. Debe rearmar el texto, reconstruirlo y hacerlo propio para saber qué fue lo que pasó. Por ello, como bien repite Piglia hasta el hartazgo durante el curso en *Teoría de la prosa*, “entender es volver a contar” (41).

CONCLUSIONES

Piglia ha construido en torno a sus modos de lectura y sus principales referencias literarias un marco operativo de escritura particular, del que se sirvió durante toda su trayectoria para ensayar su propia y original respuesta en torno a cómo narrar los horrores de la dictadura y las historias reprimidas por el poder. Así, subyace en su poética una exhortación encriptada pero latente para que leamos su obra de la misma forma en la que él hizo sus propias lecturas; de alguna forma, busca que heredemos su programa de lectura y que, a partir de él, elaboremos el propio, pues la mera recepción pasiva implica una duplicación acrítica que lo hubiera desencantado. Es a esta operación lo que definió –aludiendo a cómo Borges leyó a sus principales referentes literarios– como creación de una “lectura estratégica”, es decir, “la creación de un espacio de lectura para sus propios textos” (*Crítica y ficción* 147). Es por ello que en Piglia aparecen en reiteradas ocasiones los mismos tópicos en las conversaciones y discusiones que se sostienen y hasta los mismos personajes literarios, cuya presencia no es inocente, tales como la de Macedonio Fernández,

personaje central de *La ciudad ausente*, o la de Borges en el cuento *La conferencia*, así como la del astrólogo de *Los siete locos* en el cuento que lleva su nombre incluido en el libro *Los casos del comisario Croce*. Estos personajes se convierten en símbolos que conforman en su conjunto la tradición en la que apoya y despliega su propia poética. La lógica específica mediante la que Piglia realiza sus lecturas sobre los géneros literarios y sobre la literatura en general, nos trazan el marco en que Piglia se aboca a la actividad escritural, una escritura fuertemente comprometida con las luchas sociales y con los enfrentamientos propios de su época. Es decir, diciéndonos cómo lee, vislumbra la manera en que despliega su escritura.

Así como Fornet sostiene que “las opiniones de Piglia sobre ciertos autores, más que explicarlos a ellos, nos ayudan a entenderlo a él” (207), podemos afirmar que sus definiciones conceptuales sobre los géneros literarios, más que ayudarnos a entender su especificidad –aunque esto no quiere decir que sus aportaciones no sean de imponderable valía y originalidad–, nos ayudan a entender cómo opera su propia escritura. Las reiteraciones a las que alude de distinta forma, la definen y estructuran. Y esto es así porque, como sostiene el mismo Piglia,

¿Cómo se convierte alguien en escritor –o es convertido en escritor–? No es una vocación, a quién se le ocurre, no es una decisión tampoco, se parece más bien a una manía, un hábito, una adicción, si uno deja de hacerlo se siente peor, pero tener que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir (como cualquier otro). (*Cuentos completos* 640)

Esta manía en y por la escritura ya llevaba consigo las manías teórico-literarias que obsesionarían a Piglia durante todo su trayecto. Convirtió su propia forma de vivir y experimentar la literatura, pero también fue lo que le permitió inscribirla en un horizonte emancipatorio comprometido con la utopía de los oprimidos, que recomponga la memoria colectiva y las identidades sociales fragmentadas por el poder de los vencedores.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO HERRERA, FERNANDO ELISA. “Teoría y praxis de la narración en la escritura de Ricardo Piglia: el mito del diario y del secreto”. *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Coord. A. Cassol, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon y P. Taravacci. Roma: AISPI Edizioni, 2012. 169-76.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. “La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género”. *Anclajes XVIII* (2014): 1-12.
- DI MARCO, JOSÉ. “La narración del terror: notas sobre *Respiración artificial*”. *Revista Borradores VIII-IX* (2008): 1-9.
- EAGLETON, TERRY. *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- FERNÁNDEZ COBO, RAQUEL. “Ricardo Piglia en *Los libros y Punto de vista*: un análisis de la crítica para comprender la ficción”. *Revista Chilena de Literatura* 104 (2021): 523-46.
- . “Ricardo Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (*años de formación*)”. *Revista Chilena de Literatura* 98 (2018): 183-207.
- FORNET, JORGE. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- GIRALDO, EFRÉN. “La narración alivia la pesadilla de la historia. *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y la periferia de la distopía”. *Co-Herencia* 16/30 (2019): 129-56.
- MERCÉRE, EMILIANA. “Barajar y dar de nuevo: el rol del intelectual en la revista *Literatura y Sociedad*”. *Cuadernos del Sur* 37 (2007): 199-222.
- PIGLIA, RICARDO. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.
- . *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- . *Cuentos completos*. Buenos Aires: Anagrama, 2021.
- . *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- . “La ficción paranoica”. *Cultura y Nación* [suplemento de *Clarín* de Buenos Aires] 10 oct. 1991: 4-5. <<https://piglia.pubpub.org/pub/j1pvshhb/release/1>>.
- . *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- . *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- . “Notas sobre Brecht”. *Los libros*. Buenos Aires: Ed. 40, 1975. 4-9.
- . *Respiración artificial*. Buenos Aires: Debolsillo, 2019.
- . *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- . “Teoría del complot”. Fundación Start, Buenos Aires. 15 jul. 2001. Conferencia. <<https://piglia.pubpub.org/pub/4tvnpbqk/release/1>>.
- . “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *La biblioteca* 15 (2015): 170-90.
- . *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2013.
- ROVIRA VÁZQUEZ, GABRIEL. *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*. Ciudad de México: Universidad de Baja California Sur, 2015.

WEBER, MAX. *El político y el científico*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2009.

ZANGRANDI, MARCOS. “Inflexiones de la realidad: debates alrededor de la novela, el ‘compromiso’ y el realismo en los años sesenta”. *Zama* 12 (2020): 21-32.