

GRACIELA SPERANZA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

*AUTOBIOGRAFÍA, CRÍTICA Y FICCIÓN:
JUAN JOSÉ SAER Y RICARDO PIGLIA*

Aunque en términos prácticos la tarea parece sencilla, nunca terminaremos de precisar los límites entre la lectura y la escritura. Como prueba de la dificultad de la empresa puede leerse una anotación sorprendente en un prólogo inédito a *El sonido y la furia*. “Escribí este libro y aprendí a leer” confiesa Faulkner, y en esa inversión sutil del orden lógico de la frase define la naturaleza de un arte que reúne de manera inescindible al lector y al escritor. Leer y luego escribir, escribir para volver a leer; de un deseo a otro va toda la literatura y en algún lugar incierto entre los movimientos sucesivos de esa respiración continua que anima al libro asoma la figura del crítico.

W. H. Auden, que era un gran poeta y un gran crítico, describió ese vaivén del deseo frente a la literatura con cierta justicia distributiva. A modo de prólogo a su colección de ensayos *La mano del teñidor* escribió dos ensayos memorables: “Leer” y “Escribir”. En el primero, adelantando ya algunos argumentos del segundo, intenta precisar las diferencias entre la lectura del crítico y la del escritor. Al crítico, dice, podrá pedírsele una lectura que nos muestre relaciones entre obras de diferentes épocas históricas, ahonde nuestra comprensión, ilumine la

forma artística o las relaciones del arte con la vida, la ciencia, la ética, la religión. Para cumplir esa función debe poseer cierta erudición y una intuición superior; aunque podamos discrepar con las respuestas, un buen crítico es capaz de formular buenas preguntas. Las opiniones críticas de un escritor, en cambio, advierte Auden, deben ser tomadas “con una pizca de sal”; derivan por lo general de un debate que el escritor lleva consigo mismo sobre lo que debe hacer a continuación y lo que debe evitar: “Un poeta no puede leer a otro poeta ni un novelista a otro novelista sin comparar su obra con la suya. A medida que va leyendo, sus opiniones se presentan así: ¡Mi Dios! ¡Mi Bisabuelo! ¡Mi Tío! ¡Mi Enemigo! ¡Mi Hermano! ¡Mi imbécil Hermano!”.¹

Con sinceridad infrecuente Auden describe así la lectura en espejo típica del escritor: un debate constante con otros escritores que paraliza a los talentos más débiles y estimula a los más potentes, y que, siguiendo esta vez a un crítico, podríamos llamar “la angustia de las influencias”. La lectura de un escritor tiene siempre una doble orientación; cuando habla sobre los libros de otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios.

Dos colecciones recientes de ensayos críticos invitan a volver a las distinciones de Auden: *La narración-objeto* de Juan José Saer y *Formas breves* de Ricardo Piglia². Se trata de dos figuras centrales de la literatura argentina contemporánea y ya desde el título es posible reconocer la marca del escritor que, enmascarado en las lecturas, señala una forma que define la propia escritura. No sorprende entonces que Saer, creador de un territorio autónomo y una saga virtualmente infinita que parece avanzar y sin embargo se disuelve a medida que se narra, se ocupe de *la narración-objeto*, aquella que, “apartándose de la rutina asfixiante de los géneros” y “adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular”, llega a obtener el estatuto de objeto autosuficiente, único

¹ W.H. Auden, *La mano del teñidor* (Barcelona: Barral, 1974), p. 11.

² Juan José Saer, *La narración-objeto* (Buenos Aires: Seix Barral, 1999), y Ricardo Piglia, *Formas breves* (Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999). En adelante, se consignan entre paréntesis los números de página correspondientes a estas ediciones al final de cada cita.

(29). Tampoco sorprende que Piglia, dedicado desde sus primeros relatos a elaborar una forma condensada de autobiografía, crítica y ficción, atienda a las *formas breves*, “pequeños experimentos narrativos y relatos personales” que funcionan como modelos “microscópicos” de mundos posibles (138). Para ilustrar su argumento central Saer elige tres novelas contemporáneas a sus propios comienzos (*Los adioses* de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *El silenciero* de Antonio Di Benedetto) y en otros ensayos relee a Cervantes, Faulkner, Katherine Ann Porter, Borges. Piglia, a su vez, relee a Macedonio, Arlt y Borges pero también vuelve a Chejov, Kafka, Joyce, Hemingway.

Basta elegir alguna de esas lecturas para coincidir con Borges: cada escritor *crea* a sus precursores. Faulkner pero también Cervantes resultan precursores de Saer; Macedonio Fernández pero también Joyce, de Ricardo Piglia. La lectura *desviada* no sólo muestra las relaciones de la obra en cuestión con otras obras, como esperaba Auden de los críticos, sino que *corrige* el rumbo de esas relaciones hacia la propia obra. La *mala lectura* del escritor no afecta el valor de la obra leída sino que abre un espacio para el desvío y hace avanzar la literatura. Así, por ejemplo, el *Quijote* no es para Saer una epopeya como propone más de una lectura crítica sino el desmantelamiento progresivo de la epopeya. La progresión difícil, la imposibilidad que acecha cada uno de sus actos, la conciencia de la inevitabilidad del fracaso para las empresas humanas, se opone a la moral de la epopeya y deriva en moral del fracaso (47). Incertidumbre, melancolía y fracaso remiten directamente al mundo narrativo de Saer sin nombrarlo. También Piglia señala en Macedonio aquello que bien podría definir por extensión su propia obra: una relación peculiar entre pensar y narrar, el estilo oral que nunca es lexical sino que se juega en la sintaxis y en el ritmo de la frase, un movimiento típico de la vanguardia que promueve la ruptura con el mercado pero no elude las fantasías de entrar en los medios masivos (21-40).

Frente a sus contemporáneos —Walter Benjamin lo percibió con claridad—, el escritor en tanto crítico es un estratega en el combate literario: renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades aceptadas, reorganizando de ese modo el mapa de la literatura

de su tiempo. Puede entenderse así la prepotencia de Saer en su defensa del mendocino Antonio Di Benedetto: “Las tres principales novelas de Antonio Di Benedetto [...] digámoslo ya para que quede claro de una vez por todas, constituyen uno de los momentos culminantes de la narrativa en lengua castellana de nuestro tiempo.” (65) O el menosprecio de la literatura norteamericana después de Faulkner: “Cuando vemos el lamentable estado de la literatura estadounidense hoy en día, chapaleando entre el mercantilismo y la indigencia conceptual y formal, percibimos con mayor nitidez todavía el silencio que sucedió a ese inusitado esplendor verbal.” (76) O el descrédito de Borges como novelista impotente: “Aunque ya me he ocupado desde otro punto de vista de este problema debo recordar que según sus propias declaraciones, que probablemente eran sinceras, la novela no lo atraía demasiado, pero es de hacer notar que en medio de todas sus actividades debieron faltarle el tiempo y la paciencia para escribir una.” (119) Convendría detenerse un momento sobre afirmaciones tan contundentes. En principio, porque la justa valoración de Antonio Di Benedetto es sin duda necesaria pero tal vez se deba al propio Saer la atención casi exclusiva a *Zama*, objeto de uno de sus ensayos más memorables del ‘73, en detrimento del resto de su obra, olvidada durante muchos años hasta las reediciones recientes, prologadas ahora con un ensayo suyo —igualmente lúcido pero más abarcador— incluido en la colección. El “silencio” y “la indigencia conceptual y formal” en la literatura norteamericana, en cambio, sólo pueden entenderse como sordera deliberada si se piensa que después de Faulkner escribieron William Burroughs, Thomas Pynchon o Don DeLillo. Sus nuevos argumentos sobre la incompatibilidad borgeana con el género novelístico, por fin, son decididamente aventurados y más vale volver a sus reflexiones más consistentes en “Borges novelista” del ‘81. Instalado mercedamente en el centro, se diría, Saer se mira más confiado en el espejo de la gran literatura argentina e incluso, de la gran literatura universal.

En la misma dirección pero con estrategia más sutil Piglia toma distancia y cifra en el pasado los debates del presente o busca en el presente los efectos perdurables del pasado. De ahí que descubra las dos tradiciones de la novela argentina en la polémica implícita entre Macedonio y Manuel Gálvez —el escritor de vanguardia frente al

escritor “mediocre, con éxito, que se apoya en el sentido común literario” (32)— o asegure que Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores porque intentó captar el núcleo paranoico del mundo moderno: “la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la lógica del complot” (51). ¿Qué mejor definición de su propia ficción?

Dando un paso más, es posible reconstruir en *La narración-objeto* y en *Formas breves* un diálogo velado en el que, más allá de la armoniosa convivencia en el centro del canon argentino contemporáneo, Saer y Piglia dirimen sus diferencias y afirman su propia poética. Si el género es tiranía alienante para Saer es en cambio un desafío para la innovación formal en Piglia. De ahí que a la aspiración saeriana de la “obra única” que consigue liberarse de la rutina asfixiante de los géneros, podría oponerse la consideración irónica de Piglia de la forma “obra maestra” en la novela después de Joyce, como un género con convenciones, fórmulas y líneas temáticas tan definidas y estereotipadas como las de la novela policial. La dedicatoria a Piglia de *La pesquisa* —una novela policial en la que Saer adapta el género a su “propia manera narrativa”— podría leerse entonces como una tregua amistosa, una demarcación del territorio pactada de común acuerdo. Del mismo modo, a la displicencia saeriana respecto de la literatura norteamericana después de Faulkner, podría oponerse la referencia de Piglia a un cuento de Hemingway en el final de la breve autobiografía “Hotel Almagro” (un homenaje casi filial) o su reconocimiento de Burroughs, Pynchon, Gibson, y Philip Dick, colocados “en el centro de la narrativa contemporánea”.

Previsiblemente, también Borges es motivo de controversia. Si para evitar “los abusos de la crítica”, Saer se propone “delimitar, describir y definir” su obra “válida” y la enmarca entre 1930 y 1960 (123), Piglia elige releerlo entero a partir de su último cuento “La memoria de Shakespeare”, escrito a los ochenta años. Contrariando los argumentos de Saer, subraya la importancia del gusto borgeano por la oralidad y deriva de allí su francofobia y su desinterés por la novela (111).

Pero es en la forma misma que Saer y Piglia eligen para componer sus argumentos críticos, donde más se distancian y se definen mejor. Dueño de una prosa cuya perfección y precisión conceptual alumbran

la progresión difícil del pensamiento y los mecanismos complejos de la percepción, Saer modula los motivos, los temas, los argumentos de sus ensayos siguiendo un modelo de composición lírica, musical. El texto breve que cierra el volumen, “El colibrí de Hudson”, podría servir de ejemplo de su gracia verbal, su inventiva, su deliberada arbitrariedad. En experimentos narrativos breves, fragmentarios, Piglia investiga en cambio nuevas amalgamas posibles de crítica y ficción: una narración que esconde un argumento crítico, un argumento crítico que se ilustra con un “caso falso”, un relato personal –autobiográfico– que expone una hipótesis crítica, una escena de un libro leído que se recupera como un recuerdo privado. Volviendo una y otra vez sobre sus lecturas, perfeccionando el enunciado o avanzando imperceptiblemente sobre sus tesis anteriores, opera por condensación, no en el sentido figurativo de compendiar sino en el sentido literal de concentrar lo disperso y aumentar la intensidad. Como una sucesión de haikus brillantes, produce el deslumbramiento inmediato. Basta leer sus “Nuevas tesis sobre el cuento”, un ejemplo claro de su sensiblería privilegiada para percibir e iluminar la forma artística.

“La crítica, escribe Saer en el final del prólogo de *La narración-objeto*, es una forma superior de la lectura, más alerta, más activa, y que, en sus grandes momentos, es capaz de dar páginas magistrales de literatura.” (12) “Los textos de este volumen, escribe Piglia en el epílogo de *Formas breves*, no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor, y también como primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura.” (137) Cada uno a su modo, no hace más que señalar un límite nebuloso entre lectura y escritura que obliga a reunir las páginas críticas y la obra de ficción en un cuerpo único e inseparable, desdeñoso de la virtual autonomía de la crítica institucional. No sorprende entonces que, desde los comienzos, Saer y Piglia hayan buscado formas y espacios más personales de intervención crítica, capaces de amalgamar la lectura y la escritura en un continuo autosuficiente que, a pesar de los rodeos, nunca se aleja demasiado de la propia obra de ficción. Ya en el prólogo a *El concepto de ficción* (1997) –su primera colección sistemática de textos críticos escritos entre 1965 y 1996– Saer rehuía las nominaciones

convencionales (“ensayos me parece demasiado pretencioso y artículos inapropiado por la connotación periodística que tiene esa palabra”)³ y definía el conjunto como una serie de “normas personales para ayudarme a escribir alguna narración”, “simples notas de lectura”, o incluso “pretextos para discutir conmigo mismo ciertos aspectos de un oficio de lo más solitario” (8). Escritos por encargo o por propia voluntad, pueden leerse retrospectivamente como un episódico ajuste de cuentas con los precursores y una confrontación polémica con los contemporáneos, propios del proceso de afirmación y legitimación de todo comienzo literario. Así, en las “notas de lectura”, Saer no sólo reconoce las deudas estéticas más inocultables —Faulkner (“He pasado diez años de mi vida tratando de escapar al influjo de Faulkner”) (156), Juan L. Ortiz (“su obra como la de Gironde o la Macedonio Fernández, se vuelve síntoma, pero también faro y emblema”) (87), Chandler (“Todo escritor tiene un escritor para el uso privado de su imaginación, un escritor cuyos textos le vuelven como recuerdos personales”) (259)— sino que deja entrever el peso más insidioso de otros legados —Borges, el Nouveau roman—, *corrigiendo* al mismo tiempo, con orgullo de heredero legítimo, otras lecturas críticas. Los juicios sobre el presente —contra el latinoamericanismo, contra el uso “indebido” de la cultura de masas— son todavía más categóricos y virulentos, y tampoco escapan al juego de espejos. Como se desprende de “Brogues francófobo”, la ironía beligerante en los comentarios críticos sobre los contemporáneos es una marca innegable de la herencia borgeana.

La única entrevista incluida en la colección, por último, propicia a su modo la mezcla deliberada de autobiografía, teoría y ficción. Interrogado sobre la relación entre el cuerpo y lo escrito, Saer cierra la conversación con una reconstrucción minuciosa (deliberadamente *escrita*) de la escena de la escritura, en la que la imagen frente al espejo se traduce en los trazos únicos, “perfectamente individualizados”, que conforman el estilo personal (297). En un último juego especular,

³Juan José Saer, *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Ariel, 1997), p. 7. En adelante, se consignan entre paréntesis los números de página correspondientes a esta edición al final de cada cita.

describe la relación entre mano, cuerpo y escritura, (ficcionalizada en muchos de sus relatos) con la música inconfundible de sus mejores páginas de ficción.

Se dirá que la voluntad de intervención crítica de Ricardo Piglia, ha sido desde sus comienzos más decidida y más consustancial a la propia poética. Sus lecturas de escritores centrales del canon argentino en los '70 y los '80 —Sarmiento, Arlt, Borges, Cortázar—, de la literatura norteamericana de género, y de las primeras ficciones de algunos de sus contemporáneos —Manuel Puig, Rodolfo Walsh, Luis Gusmán— ya forman parte de la mejor tradición crítica argentina.⁴ Alimentan, al mismo tiempo, muchas de sus novelas y relatos, en una mezcla indiscernible de crítica y ficción que es quizás la marca más personal de su literatura. Por algún motivo, sin embargo, Piglia nunca ha reunido sus ensayos críticos y las hipótesis perseveran dispersas, divididas con aparente deliberación entre las páginas críticas y los textos de ficción. De ahí quizás que para la única serie más sistemática de textos críticos, haya elegido el espacio anómalo de una revista de historietas, *Fierro*, en donde prologa adaptaciones gráficas de relatos clásicos argentinos en brevísimos textos introductorios de prodigiosa consición e iluminación crítica.⁵ De ahí también que el cuerpo más abarcador de pensamiento estético, social y político se encuentre en un conjunto de entrevistas, reunidas por primera vez en 1986, en las que Piglia ha convertido el reportaje en una forma personal de la práctica crítica. Conviene detenerse a analizar en detalle esta conversión, una de las empresas más originales de la lectura de escritor en la literatura argentina.

⁴ Véase, entre otros, Ricardo Piglia, "Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)", en *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, I, n.º 1, (agosto), 1969; "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los libros*, n.º 29, (marzo-abril) 1973; "El relato fuera de la ley", en Luis Gusmán, *El frasquito* (Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973); "Ideología y ficción en Borges", *Punto de vista*, II, n.º 5, (marzo), 1979: págs. 3-6; "Notas sobre el Facundo", *Punto de vista*, III, n.º 8, (marzo, junio), 1980: 15-18; "Prólogo", *Cuentos de la serie negra*, (Buenos Aires: CEAL, 1979).

⁵ Las historietas junto con los prólogos de Piglia fueron compilados en *La argentina en pedazos* (Buenos Aires: Ediciones de la urraca, 1993).

Hacia el final de una entrevista del '87, incluida en *Crítica y ficción*, Raquel Angel le pregunta a Ricardo Piglia si hay alguna imagen que condense para él el tiempo de la dictadura. Piglia parece no dudar y responde que hay una imagen, sí, pero primero hay un viaje. “A fines de 1976, dice, me fui a enseñar a la Universidad de California, un semestre en La Jolla, el pueblo donde vivió Chandler. Y decidí volver.”⁶ La entrevistadora lo interrumpe y retoma la última frase (“No exiliarse”, acota) pero Piglia declina el énfasis político de la paráfrasis (“Volver, repite, pero esa es otra historia”), y sigue, ahora en presente, con el relato: “En junio del '77 vuelvo, salgo a caminar por la ciudad. Con esa mirada única que tiene uno cuando vuelve a un lugar después de mucho tiempo. Lo primero que me llama la atención es que los militares cambiaron el sistema de señales. En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen *Zona de detención*.” Las buenas entrevistas, más deudoras del cine que del teatro, no abundan en acotaciones escénicas ni en precisiones gestuales pero se intuye que Piglia hace una breve pausa y continúa: “Tuve la impresión —explica volviendo al imperfecto— de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza parecía insinuada y dispersa por la ciudad. Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba. Por de pronto ahí estaba el terror nocturno que invadía todo y a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía por la calle. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible que fue uno de los objetivos de la represión.” “*Zona de detención* —dice por fin como una coda, un epítome del relato—, en ese cartel se condensa la historia de la dictadura.”

Si cito casi completo este fragmento de una de las dieciséis entrevistas compiladas en *Crítica y ficción* es porque reúne ejemplarmente lo que el título del libro aparenta separar; la respuesta define bien el modo

⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (Buenos Aires: Seix Barral, 2000), p. 115. En adelante se consignan los números de página correspondientes a esta edición al final de cada cita.

personal en que Piglia ha hecho de la literatura una forma condensada de autobiografía, crítica y ficción. Aunque quizás, en este caso, habría que invertir el orden. Es la pericia del narrador lo primero que aparece en el relato: la selección de una escena que condense la experiencia, el tono confesional, la precisiones temporales (“fines del 1976”, “junio del ’77”), la causalidad deliberada (“pero antes hay un viaje”), la reconstrucción precisa del recuerdo (“los viejos postes pintados de blanco”), el cambio de tiempos verbales para acercar el pasado, la transparencia del lenguaje que no se deja tentar por las trampas del *estilo* y se concentra en lo esencial. En seguida, con un imperceptible cambio de tono, la perspicacia del crítico que encuentra en una escena menor la trama política oculta de una sociedad, la realidad doble de la dictadura inscripta en la amenaza explícita pero invisible de un cartel de señalización pública. Como al pasar también, sin énfasis inoportunos, un par de indicios certeros como claves autobiográficas ocultas. El escritor argentino, cultor de la serie negra, señala una coincidencia con reverencia casi filial: allí mismo, en la Jolla, donde enseña literatura, vivió el padre de Philip Marlowe, el norteamericano Raymond Chandler.

En muchas otras respuestas, es cierto, el crítico se adelanta al narrador. Piglia resume sus argumentos sobre Sarmiento, Arlt, Cortázar, Borges pero también sobre Poe, Kafka, Faulkner, Joyce, la narración en el cine o el género policial. Afiliándose a la tradición de los grandes críticos marxistas que leen buscando una forma capaz de mostrar la trama invisible que reúne lo estético y lo social (“el texto de Tinianov sobre la evolución literaria, dice en algún momento, es el *Discurso del método* de la crítica literaria”) (195), sus lecturas microscópicas van detrás de nuevas formulaciones breves que alumbren la tensión del mundo social, concentren lo disperso y aumenten la intensidad del argumento. Hay allí un despliegue de ideas personales sobre la literatura y el arte que por su densidad y originalidad ya forman parte de la historia de la crítica argentina. Pero hay también una música del pensamiento que alguna vez habría que analizar, una sonoridad de ideas-frases que llevan a una influencia prosódica y acercan el razonamiento al goce más inefable de la ficción. La crítica avanza en la paradoja de una racionalidad apasionada y, aunque Piglia no lo nombre, hay ecos de

Roland Barthes. El *panorama*, escribió Barthes y Piglia podría suscribirlo, es un objeto a la vez intelectual y feliz; libera al cuerpo en el preciso momento en que le da la ilusión de “comprender” el campo que abarca la mirada.⁷ Contra el prejuicio antintelectualista, la abstracción no contradice en absoluto la sensualidad.

Extremando el esfuerzo de concentración y la voluntad de intervención, el argumento se condensa a veces en una especie de máxima, un aforismo provocador: “*El Aleph*, por ejemplo, es una especie de *Adán Buenosayres*, anticipado y microscópico” (83); “El viejo vizcacha, de todos modos, es uno de los grandes narradores del siglo XIX, una especie de Huckleberry Finn escéptico y envejecido, que está de vuelta” (127); “Murena [...] una mezcla de Heidegger con Ciorán.” (163) Barthes, otra vez, podría explicarlo: “Escribo máximas para reconfortarme: cuando sobreviene una turbación, la atenúo poniéndome en manos de una fijeza que me sobrepasa; la máxima es una suerte de *frase nombre* y nombrar es aplacar.”⁸ ¿Pero es Piglia el aforista, o es más bien Emilio Renzi, el personaje de ficción? (Borges, dijo Renzi en uno de los aforismos más recordados de *Respiración artificial*, es el mejor escritor argentino del siglo XIX.) El propio Piglia reconoce en el personaje una nueva mezcla deliberada de autobiografía y crítica, atemperada por la ficción: “En el fondo a Renzi sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura y en este sentido ironizo también sobre mí mismo.” (101)

Llegado el caso, sin embargo, la convivencia pacífica se crispa. A veces, compiten en protagonismo el crítico y el narrador, y es difícil saber, por ejemplo, quién disputa acaloradamente la posesión de Borges en la entrevista de *Variaciones Borges*, ¿el crítico o el escritor? A veces el autobiógrafo parece anteponerse a los otros dos. Piglia vuelve al pasado con indicios biográficos precisos —la iniciación, las primeras lecturas, los hábitos de escritura— y se diría que entonces la primera persona lo distancia del crítico y del narrador. Se descubre en seguida que es

⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barcelona: Kairós, 1978), p. 113.

⁸ *Ibidem*, p. 195.

sólo una ilusión óptica; la verdad de la historia personal se confunde otra vez con la fabulación y la autobiografía es sólo un relato estratégico destinado a indicar cómo leer la obra del narrador. Porque, ¿quién es, por ejemplo, Steve Ratliff, invocado como padre literario? ¿Existe o es una ficción del precursor? La pregunta, en todo caso, es impropcedente en el sistema de Piglia que se ampara en la coartada de la indecidibilidad: ¿La autobiografía, finalmente, no es también un relato ficcional? Y la lectura, ¿no es también una forma de definir la identidad? “Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del Quijote? El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee.”⁹

La mezcla deliberada de autobiografía, crítica y ficción es, si se quiere, una forma de ocultar al otro Piglia en una reescritura ingeniosa y expandida de “Borges y yo”. El crítico, que ha estudiado como nadie las tácticas de Borges y los mitos de escritor, crea un espacio de lectura para las ficciones del escritor y perfecciona la estrategia borgeana de desorientar. Menos espectacular que la desaparición de J. D. Salinger o Thomas Pynchon, la desaparición de Piglia simula una visibilidad y una civilidad. No evita el reportaje pero desalienta cualquier intención sesgada de conocer la alquimia secreta del escritor. La pregunta sobre las condiciones ideales para escribir, por ejemplo, abre paso a una reflexión sobre el mito de la isla desierta o la torre de marfil; la pregunta sobre el placer o la angustia de la escritura lo lleva a recorrer una galería de rituales tradicionales para garantizar “la entrada” (la droga, el alcohol, la ficcionalización del tránsito en Bernhard, el amor en Hemingway, el encierro en Kafka). No hay dato preciso de la vida privada que el crítico no fiscalice y devuelva transformado: “Acabo de terminar la biografía de Oscar Wilde que escribió Richard Ellman, responde por ejemplo cuando se le pregunta por las lecturas, gran historia sobre las leyes inglesas y el heroísmo privado.” (147)

El relato personal se desvía en una reflexión crítica y se aviene a la economía y el ritmo de la conversación. La nota final de *Crítica y ficción*, así, es casi una preceptiva de la entrevista como género crítico. Los

⁹ Ricardo Piglia, *Formas breves*, cit., p. 137.

entrevistadores, explica Piglia, definen el tono de los diálogos, marcan el sentido de las respuestas y son por lo tanto tan autores de las entrevistas como el entrevistado. Y aunque la aclaración podría entenderse como simple cortesía, basta recorrer los nombres de los autores para comprobar que el diálogo como forma (“una forma platónica, como si hubiera un saber que está más allá de los que hablan, algo que se debe recordar o reconstruir”) (243) es parte de la empresa crítica. Es natural entonces que con Andrés Di Tella se hable de la narración en el cine y que con Jorge Lafforgue y Jorge Rivera en *Crisis*, del género policial; que en el primer número de *Lecturas críticas* del '80 se hable con Mónica Tamborenea y Alan Pauls de parodia y propiedad, y con Horacio González y Víctor Pesce en *Unidos*, de Borges y la política en el '86; que con Eduardo Paz Leston se hable de *Sur* y con Carlos Dámaso Martínez, crítico y escritor, de novela y utopía, o que en la conversación con la uruguaya Ana Inés Larre Borges, de *Brecha*, abunden las referencias a Onetti y en el número XI del *Faulkner Journal* el único tema sea William Faulkner. Críticos y escritores “han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura”. (245) Se dice también en la nota que los originales de las entrevistas han sido corregidos. “En general, aclara Piglia, he trabajado sobre la transcripción de las grabaciones y he rescrito las respuestas tratando de mantener el orden de las preguntas y el ritmo de la conversación oral.” (245) La corrección trabaja contra el fetiche periodístico de la espontaneidad y redime a la entrevista de los riesgos de la ligereza, la imprecisión y la banalidad. Las respuestas no son ya el trofeo de un cazador furtivo, sino el resto perfeccionado de un hallazgo compartido que la corrección viene a realzar. El respeto por la palabra escrita y el deseo de ampliación del espacio de circulación de la crítica convierten al conjunto de entrevistas en un modelo para el periodismo cultural.

Editado por primera vez en el '86, expandido en el '90, y completado en el 2000 con seis nuevos textos en una “versión definitiva”, *Crítica y ficción*, es un libro central en la obra de Ricardo Piglia. Avanza en las sucesivas reediciones y actualizaciones como una versión dialogada, fragmentaria y personal de muchos libros no escritos: un protocolo de lectura para las ficciones de Piglia, una autobiografía intelectual, una

historia crítica de la literatura argentina, un ensayo de interpretación histórica y política.

En la fidelidad a sí mismo que todo escritor se impone cuando lee al otro, se miden los méritos y los límites de su tarea como crítico. A pesar de su tono objetivo, escribe Saer en el prólogo a *La narración-objeto*, los textos críticos de un escritor, “no reflejan más que sus hábitos, e incluso sus prejuicios disfrazados de conceptos” (11). “La crítica, escribe Piglia en el epílogo de *Formas breves*, es la forma moderna de la autobiografía” (137). Si se acepta esa mirada al sesgo de la lectura que se debate entre el límite que impone la imagen en el espejo y la invención del desvío necesario, se entenderá por qué reclamaba Auden una “pizca de sal” para considerar las opiniones críticas de un escritor.