

Ficción y crítica **Sobre el ensayo y la crítica en “Nuevas tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia***

Amor Hernández Peñaloza
Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario
amorcito hp@hotmail.com

El texto centra su análisis en un “relato-ensayo” del escritor argentino Ricardo Piglia, titulado “Nuevas tesis sobre el cuento”, el cual se halla recopilado en el libro *Formas breves* (2000). Primero, se hace una referencia al libro en general, en donde se encuentran testimonios escritos, lecturas y alusiones a la vida literaria y al oficio del escritor. En este libro también hay una práctica ensayística que utiliza la ficción como instrumento, y por ello se hace un análisis de “Nuevas tesis sobre el cuento” (último ensayo del grupo) con la intención de visualizar la hibridación de la escritura pigliana, ya que en él se exponen reflexiones críticas a través de una creación ficcional.

Palabras clave: relato; ensayo; ilustración; crítica y ficción.

Fiction and Criticism

About the Essay and Criticism in

“New Theses about the Short Story” by Ricardo Piglia

The text focuses its analysis on a “story-essay” —“New Theses about the Short Story”— by the Argentine writer Ricardo Piglia. This essay is included in the book *Brief Forms* (2000). The article begins with a more general discussion of the book, in which one can find written testimonies, readings, and allusions to literary life and the writer’s office. In this book one can also find an essay form which uses fiction as a tool. This is why the article analyzes “New Theses about the Short Story” (the last essay of the group), in an attempt to make visible the hybridization of Piglia’s writing: in this text critical reflection is formulated through fictional creation.

Keywords: Tale; Essay; Illustration; Criticism and Fiction.

* Primera versión recibida: 14/03/2007; última versión aceptada: 16/05/2007. ISSN: 0122-011X

El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee.

Ricardo Piglia

Se dice que la crítica literaria es un discurso secundario producido por la referencia de otro discurso, que si no existiera este último, no sería posible. Esta actividad metatextual tiene como función juzgar las obras literarias teniendo en cuenta criterios diversos cuyo territorio se subdivide en sectores como la historia, la narrativa, la biografía, la temática, el género, la psicología, la sociología, el estudio formal estilístico, la poética, la narratología, etc. Como ha observado Anne Laurel, la crítica hace lecturas sobre la obra que estudia, y, por medio de este ejercicio, extiende el espacio de la obra al compararla con otras de su misma época o forma y es aquí, en donde la crítica actúa como la única capaz de nombrar los secretos y las fórmulas de la obra, ocupando un lugar privilegiado, porque ella tiene el honor de hacer partícipe y de fijar a la obra en el espacio y en el tiempo de la historia y de la literatura: gracias al juicio “—herramienta ensayística por excelencia— o particular se inscribirá en lo universal, y la experiencia peculiar adquirirá un sentido” (Weinberg 57).

De otro lado, cabe preguntarse si es posible deslindar la relación entre la crítica y la ficción; la respuesta sería que no se puede negar su relación permanente; este contacto puede establecerse cuando la ficción literaria es tomada como tema de la crítica y cuando la crítica alimenta el contenido de una obra, formando entre ambas una indagación más amplia de significados, reabriendo la interpretación de conceptos.

Por otra parte, la crítica abarca modos diversos que se aproximan al ensayo como las monografías, los prefacios, los artículos de revista, etc. En la obra de Ricardo Piglia, se encuentra la presencia constante de la crítica bajo diferentes formas que no son comúnmente espacios del ensayo. Por ejemplo, en su novela *Respiración artificial*, en su cuento largo (*nouvelle*) *Nombre falso*, en su libro de entrevistas llamado *Crítica*

y ficción y finalmente en *Formas breves*. La manera en que la crítica hace presencia en este último libro es el objetivo de este escrito, porque *Formas breves* recoge relatos críticos que se acercan al ensayo.

Entonces, hay que definir inicialmente la idea de “relatos-ensayos” que adoptamos para el conjunto de textos que hacen parte de *Formas breves*. En primer lugar, evitando las definiciones demasiado ambiciosas, señalaremos simplemente que el ensayo, más que otro género literario, pone en cuestión las fronteras genéricas, ya que

el ensayo no es un artículo, ni una meditación, ni una reseña bibliográfica, ni una diatriba, ni un chiste malo pero largo, ni un monólogo, ni un relato de viajes, ni una seguidilla de aforismos, ni una elegía, ni un reportaje, ni . . . No, un ensayo puede ser cualquiera o varios de los anteriores. (Sontag 11)

Por lo tanto, se demuestra que los discursos teóricos sobre el ensayo están basados en la idea de que este género se manifiesta de diferentes formas. Eso sí, éste siempre comporta una dimensión crítica y una dimensión ficcional. Como las ficciones, los ensayos contienen enunciados de realidad y suponen una instancia enunciativa producida por el lenguaje.

En cuanto al relato, lo tomaremos como una historia en la cual los eventos, reales o ficcionales, son representados de manera figurativa, afectando a personajes que evolucionan en un espacio y un tiempo determinados. Aún así, la noción de “relato-ensayo” utilizada para abordar *Formas breves* reclama algunas precisiones; se reagrupa, bajo esta definición genérica, diferentes textos cortos que se anuncian según una lógica del relato, pero que también tienen la presentación de un tema, la evocación de un problema dado o la polémica en torno a él.

En el caso pigliano, las relaciones entre el ensayo y la ficción nos llevan a estudiar el ensayo en relación con el secreto del texto que la crítica busca. La crítica se utiliza entonces como una variante del género policíaco, donde el crítico adopta el

rol de detective que busca un “enigma o un secreto”, por tanto, se transforma en un inquisidor, un torturador de los textos y de esto a lo policial no habría más que un paso, según Jitrik. En palabras de Piglia, diríamos que el

gran crítico es el aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu . . . En más de un sentido el crítico es el investigador y el crítico es el criminal. (Fornet 2000a, 33-34)

Al leer los escritos de Piglia, tanto los ficcionales (novelas, cuentos) como los no ficcionales (ensayos, entrevistas, textos argumentativos, en donde supuestamente se habla de realidad y se rechaza la ficción), se percibe que ellos tienen como base la trasgresión porque, según este autor, él escribe ficción y crítica al mismo tiempo. Por ejemplo, utiliza su diario como base de sus ficciones y también de sus estudios críticos; confiesa además que le interesa trabajar esa zona en donde la ficción y la verdad se cruzan, pues “no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar” (Fornet 2000a, 30). No obstante, a pesar de estas digresiones, concibe diferencias notables entre la ficción y la crítica, como se lee a continuación:

La ficción sin duda trabaja con la verdad pero a la vez construye un discurso que no es ni verdadero ni falso, ni pretende serlo. Y en ese matiz entre verdad y falsedad se juega el efecto de la ficción. Es falso pero también es verdadero o a la inversa. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. (Fornet 2000a, 41)

En el año 2000, Piglia publica un conjunto de textos bajo el nombre *Formas breves*, donde propone diversas ficciones, reflexiones y argumentaciones en torno a diferentes temas

y autores que siempre le han interesado, y de los cuales da algunos indicios en toda su obra, como los géneros literarios, (el diario, el cuento, la novela) y las figuras de escritores como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. En *Formas breves*, Piglia reúne conferencias y textos que tratan estos temas y que aparecieron en varias revistas en las décadas del ochenta y del noventa, como *Clarín cultura y nación* y *Ojo por boja*.

Los doce textos que hacen parte de *Formas breves* nos permiten conocer diversos argumentos y tesis que Piglia plantea sobre tópicos diferentes. Ellos se fundan en gran medida sobre una objetividad pero a través de una prosa crítica ficcional. Ser objetivo, desde el punto de vista crítico en Piglia, es equilibrar adecuadamente emoción y razonamiento en su práctica ensayística para “borrar la incertidumbre que define a la ficción”; eso sí, no deja de ser según el autor una ilusión “positivista”, pero que realiza al mezclar en su obra sentimientos, raciocinios, experiencias y aprendizajes, para “tratar de hacer oír su voz como una voz verdadera” tal como lo vemos en *Formas breves*, “un libro sobre relatos y también sobre variantes y versiones imaginarias de argumentos existentes. Pequeños experimentos narrativos” (Piglia 141-142).

En este libro, Piglia también habla de algunos hechos que giran en torno a su experiencia como lector; los cuenta, los recrea y los comenta. Las argumentaciones están llenas de ilustraciones e inspiradas por referencias a su condición como escritor de ficciones, traspasando algunas veces las fronteras entre la ficción (el relato) y la no ficción (ensayo crítico); al elegir

sus propias formas contra el canon, halla la voz deseada en la desestabilización de los géneros y el cuestionamiento de los lugares de enunciación. Hay tal placer de deshacer las convenciones que la crítica se transforma en relato en tanto la narración se erige en reflexión permanente. (Rodríguez 12)

Podría decirse que *Formas breves* es una selección de textos híbridos que reúnen las características del ensayo.¹ El autor propone un tema a desarrollar en forma argumentativa, lo que implica una búsqueda de ideas, pues desea demostrar alguna cosa. Además, se ve en cada uno de sus escritos una organización en la que se configura la forma del ensayo. Es decir, en un ensayo existe una introducción que anuncia la idea a desarrollar, la exposición de hechos, argumentos o ejemplos que confirman o rechazan las hipótesis, y, al final, unas conclusiones. Sin embargo, también se podría leer *Formas breves* como si se tratara de una recopilación de relatos ficcionales. Por ejemplo, en “Los sujetos trágicos”, texto que pertenece a este libro, Piglia narra el decir de algunos escritores notables como Joyce, cuando le preguntaban por su relación con Freud, de la siguiente manera. Según Piglia, Joyce contestaba así:

“Joyce en alemán, es Freud”. Joyce y Freud quieren decir “alegría”; en este sentido los dos quieren decir lo mismo, y la respuesta de Joyce era, me parece, una prueba de la conciencia que él tenía de su relación ambivalente pero de respeto e interés respecto de Freud. Me parece que lo que Joyce decía era: yo estoy haciendo lo mismo que Freud. En el sentido más libre, más autónomo, más productivo. (59)

A partir de este vínculo entre Joyce y Freud, Piglia concluye que Joyce fue capaz de leer el psicoanálisis de manera distinta, ya que supo entender que había maneras de hacer literatura fuera de la tradición literaria y que se pueden encontrar modos distintos de narrar en otras experiencias contemporáneas, como es el psicoanálisis; para terminar diciendo que “la literatura le debe al psicoanálisis la obra de Joyce”.

Este doble registro, narrativo y argumentativo, forma una apariencia monstruosa en las descripciones de los hechos del texto. Monstruosa en el sentido en que Piglia la entiende, es decir, enunciada por la voz del crítico detective que busca

¹ Sobre las características del ensayo, ver: Pierre Glaudes (2002).

un secreto o una verdad y que se camufla bajo una escritura personal de ficción. Por tal razón, Piglia en tanto crítico reúne dos instancias. Una es ésta: la constitución del relato monstruo, el de la persecución, el de la amenaza, en donde lo paranoico pareciera “la fuerza patética” de muchos relatos propios, que intentan conjurarlo mediante la interpretación, la explicación. La otra es que Piglia el crítico “se lee a sí mismo como narrador, leyendo a otros narradores”, donde las otras escrituras “sirven como mediadoras para una toma de conciencia de la propia, aún sin explicitar esa función de mediatización” (Bratosevich 281).

Por otra parte, las relaciones entre ficción y crítica en *Formas breves* varían y determinan diversas combinaciones, marcadas por la dinámica de la fragmentación, que rompe la homogeneidad de los ensayos. Las ficciones están mezcladas de una multitud de anotaciones breves que no implican un desarrollo continuo, pero sí una secuencia de observaciones particulares, de pensamientos sueltos y yuxtapuestos, que parecen provocar espontáneamente la observación de problemas, temas o autores literarios. Favorece de esta manera un libertinaje de ideas que permite mezclar las ficciones con pedazos de reflexiones serias del autor, provocando una fluidez entre la forma y el tono de su estilo. Piglia ha dicho, respecto a los relatos que conforman *Formas breves*, lo siguiente: “Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura” (141). Es así como se revela la ambición de Piglia, escribir en contra de todos los estilos porque

uno tiene que avanzar en contra de los estereotipos, y los lugares de polémica que suscita un libro son a menudo un signo de que uno se mueve en una buena dirección. Justamente aquello que produce resistencia puede ser el índice de que uno no ataca los lugares comunes. (Fornet 2000a, 27)

Las modalidades de organización que se presentan en *Formas breves* revelan una doble estructuración. La primera

fundada en la resonancia de los detalles y en la pluralidad de lecturas. La segunda consiste en que, a partir de un concepto, una idea o un escritor, Piglia sugiere otra noción, no definitiva, que transfigura un tema ya tratado. Por ende,

lo que está preconizado ya no es el realismo ni la fuerza de la escritura sino la capacidad de la estructuración, la fuerza de la forma o, lo que es lo mismo, el poder del trabajo, que valida todo texto. (Jitrik 91)

En resumen, *Formas breves* puede ser leído como un libro de ensayos, ya que el autor expone instantes de reflexión histórica y literaria, poniendo en escena un género abierto que permite hacer mixturas de observaciones curiosas, ficciones ejemplares, que invita a transgredir las normas estéticas. Respecto a esto, Jorge Fornet afirma que en la obra pigliana los géneros son difíciles de definir porque en los textos “presentados como ficcionales aparecen estructuras ensayísticas directas (el narrador), o indirectas (el personaje)”, así como construcciones teóricas ficcionalizadas” (Fornet 2000b, 347).

Finalmente, cabe recordar que en el texto, uno encuentra testimonios escritos, lecturas, libros, referencias de la vida literaria y del oficio del escritor; pero también vemos una práctica ensayística que utiliza la ficción como instrumento, para interpretar el mundo y al mismo tiempo para que el autor interprete su propia experiencia.

“Nuevas tesis sobre el cuento”

El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible... Sorpresas, epifanías, visiones. En la experiencia siempre renovada de esa revelación que es la forma, la literatura tiene, como siempre, mucho que enseñarnos sobre la vida.

Ricardo Piglia

En la obra pigliana, las modalidades en que se incluye la ficción en el discurso ensayístico son diversas y complejas. Por una necesidad de economía de este análisis, se tomó la decisión de centrarse en un solo texto de *Formas breves*: “Nuevas tesis sobre el cuento”. Este escrito, último de la colección, nos parece suficientemente rico en elementos para abordar la combinación entre crítica y ficción en el espacio del ensayo.

Con la intención de precisar el modo en que Piglia articula estas dos formas del discurso (ficción-crítica) se tomará la ilustración como rasgo indicador de la presencia de lo ficcional. Entiendo por ilustración un ejemplo ficticio, cuyo rol no es probar una regla universal, sino reforzar lo que se quiere validar. Dando presencia a la consciencia, al penetrar en la memoria y en los extraordinarios poderes de la imaginación, revela un método fascinante de exploración en la persecución de la verdad. Se trata de hacer aparecer la ilustración como una herramienta que está insertada en la dicción (expresión) del texto, con el fin de argumentar las tesis expuestas.

Al inicio de “Nuevas tesis sobre el cuento” se lee: “Estas tesis son en realidad un pequeño catálogo de ficciones sobre el final, sobre la conclusión y el cierre de un cuento” (115). Es decir, primero Piglia afirma que las tesis o los “juicios” realizados en el texto son ficciones, que se desprenderían de los ejemplos que las sustentan. Segundo, Piglia señala desde el inicio una actitud crítica, al plantear el problema que va a tratar, el final de un cuento, y propone que éste se construye cuando la historia secreta que contiene todo cuento (“un cuento siempre cuenta dos historias”) aparece en la superficie como un efecto sorpresa. Es así como este autor explora el ensayo crítico y la ficción al mismo tiempo.

Entonces, sabemos que el objetivo de este texto es saber cómo se construye “la conclusión y el cierre de un cuento”. Para esto, como ya se ha dicho, Piglia recurre a la ilustración, para argumentar, hacer proposiciones, juicios y lograr una hipótesis. Toma como punto de partida y de inspiración las lecturas de los escritos de Borges, y su manera particular para finalizar sus

historias “siempre con ambigüedad, pero a la vez con un eficaz efecto de clausura y de inevitable sorpresa” (115).

Desde el inicio del ensayo, Piglia expone que va a retomar la idea borgiana sobre el final de un cuento porque, para Borges, el final siempre era una certitud, es decir, siempre era proyectado o anticipado antes de que el cuento fuera completamente escrito. Parece que para Borges lo difícil era escribir el inicio de una historia. Según Piglia, Borges ha dicho que

varios de sus cuentos habían sido un primer cuento y esto quiere decir que los comienzos son siempre difíciles, inciertos, que tuvo varias partidas falsas como en las cuadreras . . . mientras que el fin siempre es involuntario pero está premeditado y es fatal. (115)

Para reforzar la idea a propósito de la certitud que todo autor tiene cuando escribe el final de un cuento, Piglia introduce una nota, que dice ser de Kafka:

En el primer momento el comienzo de todo cuento es ridículo. Parece imposible que ese nuevo, e inútilmente sensible cuerpo, como mutilado y sin forma, pueda mantenerse vivo. Cada vez que comienza, uno olvida que el cuento, si su existencia está justificada, lleva en sí ya su forma perfecta y que sólo hay que esperar a que se vislumbre alguna vez en ese comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final. (116)

Piglia comienza a desarrollar sus tesis a través de las ideas planteadas anteriormente. Además introduce las dos nociones de espera y de tensión que están ligadas íntimamente con el fin secreto y único de un cuento. Ante todo, propone una historia contada según Piglia por Italo Calvino y que él considera una síntesis fantástica de la conclusión de una obra. La historia de Calvino es la siguiente:

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. “Necesito otros cinco años”, dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurrieron diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto. (116-117)

Este relato permite a Piglia explorar las dificultades, las múltiples posibilidades y los juegos que intervienen en la construcción del final de un cuento. Además nos va aclarando, por medio de Chuang Tzu cuando dice a su rey en el cuento que necesita tantos y tantos años para terminar el cangrejo, la idea de espera, la cual tiene que ver con el curso del tiempo en la historia, y la idea de tensión en donde el tiempo parece que oculta un secreto. Al relacionar estos dos recursos, se le da un efecto de sorpresa al final del cuento. Después, el autor imagina o recrea enseguida otras historias, que según su punto de vista hubieran podido ser escritas por Kafka y Borges. Así revela una de las ideas que tiene sobre la figura del autor, la cual es la siguiente: “Un escritor es alguien que deja una marca, que construye un mundo propio” (Fornet 2000a, 27).

Según Piglia, si la historia de Calvino hubiera pasado por la pluma de Kafka, “mantendría la imposibilidad de la salvación en un universo sin cambio: el relato contaría la postergación incesante de Chuang Tzu” (118). De esta manera, Piglia escribe una primera ficción dentro del ensayo, que le va a servir de ilustración y que es la siguiente:

Los plazos son cada vez más largos pero la paciencia del rey no tiene límites. Los años pasan. Chuang Tzu envejece y está a punto de morir. Una tarde el anciano pintor que agoniza recibe la visita del rey. El soberano debe inclinarse sobre el

lecho para ver el pálido rostro del artista: con gesto tembloroso Chuang Tzu busca debajo del lecho y le entrega el cangrejo perfecto que ha dibujado hace años pero que no se ha atrevido a mostrar... el cuadro es perfecto y está terminado, *menos* para Chuang Tzu. (118)

Imaginando lo que Borges hubiera podido hacer con la historia de Calvino, Piglia dice que éste habría corregido y habría inventado otra versión sin preocuparse por la fidelidad al original: “Un cangrejo es demasiado visible y demasiado lento para la velocidad de esta historia, hubiera pensado Borges, y lo habría cambiado... por una mariposa” (135). Según Piglia, Borges hubiera imaginado una mariposa porque él “hubiera entrevisto, en ese latido lateral, la luz de otro universo” (135). Después de esta apreciación, se lee la segunda ficción de Piglia dentro del ensayo:

Chuang Tzu... dibujó una mariposa, la mariposa más perfecta que jamás se hubiera visto... Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado que era una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. (136)

Gracias a estas ilustraciones de los principios de composición de un cuento, se percibe el conocimiento intertextual que Piglia ha elaborado a propósito de la obra de Borges, y se pueden identificar las marcas desde las dos primeras palabras del relato de Piglia, al remitir instantáneamente al sueño de la mariposa del filósofo chino Chuang Tzu del 300 antes de Cristo, al cual Borges se ha referido más de una vez en sus escritos y que aparece además en el libro *Antología de la literatura fantástica* (1940) que realizó en compañía de Bioy Casares y Silvina Ocampo; el texto es el siguiente: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (Borges 240).

Ahora, la ilustración de lo que habría hecho Borges a propósito del final en la historia de Calvino es así: “Chuang Tzu pinta la mariposa y luego sueña y no sabe al despertar si es un hombre que ha soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora sueña que es un hombre” (136). Entonces, el diálogo llevado a cabo por Piglia entre los dos textos, el de Chuang Tzu y el que posiblemente hubiera escrito Borges, es evidente, al producir otra historia que identifica la escritura pigliana.

En el transcurso del relato Piglia continúa proponiendo ficciones de la misma manera. Es decir, sigue imaginando cómo habría variado la historia de un escritor a partir de los principios poéticos de otro escritor. Piglia retoma ahora una anécdota que cuenta Bergman sobre el final de un argumento:

Primero vi cuatro mujeres vestidas de blanco, bajo la luz clara del alba, en una habitación. Se mueven y se hablan al oído y son extremadamente misteriosas y no puedo entender lo que dicen. La escena me persigue durante un año entero. Por fin comprendo que las tres mujeres esperan que se muera una cuarta que está en el otro cuarto. Se turnan para velarla. Es *Gritos y susurros*. (126-127)

Teniendo como base sus lecturas, interpretaciones y visiones de los textos de Kafka y de Hemingway, Piglia figura las siguientes versiones posibles: si Kafka hubiera escrito la anécdota de Bergman “la contaría desde la mujer que agoniza y que ya no puede soportar el murmullo ensordecedor de las hermanas que cuchichean y hablan de ella en el cuarto vecino”, pero si la hubiera escrito Hemingway, él hubiera desarrollado “una conversación trivial entre las mujeres sin decir nunca que se han reunido para velar a una hermana que muere”(127).

La elaboración de diferentes versiones de una misma historia es un elemento revelador del status ficcional de “Nuevas tesis sobre el cuento”. Además, es una manera de argumentar que una misma historia puede ser contada de diferentes maneras, así haya “siempre un doble movimiento, algo incomprensible

que sucede y está oculto”. Esto quiere decir que lo esencial de los relatos es que ellos guardan para el final un secreto, “una figura que se oculta” (127).

En “Nuevas tesis sobre el cuento”, la ilustración ficcional se acomoda muy bien a los propósitos del ensayo y está situada en el centro de la argumentación. Es parte fundamental de su contenido. Es decir, las ficciones comparten su espacio con el discurso hecho de enunciaciones críticas, como por ejemplo las siguientes:

La experiencia de errar y desviarse en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsibles, interminables y siempre renovados. (124)

La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama. (135)

Es evidente que en “Nuevas tesis sobre el cuento”, la ficción y la crítica se encuentran y se relacionan dentro de la citación y la especulación intertextual; el ensayo (género crítico, argumentativo, interpretativo) se constituye a partir de la yuxtaposición de diferentes textos, que son creados con el fin de desarrollar una idea precisa. Esta manera de asumir el ensayo garantiza una construcción coherente, una lógica de composición hecha no solamente a partir de características textuales que se manifiestan en los relatos, cuando son atravesados por reflexiones críticas en el interior de su narrativa, sino también a partir de características contextuales. En la obra pigliana abundan referencias que ofrecen una reinterpretación o una recreación de fragmentos discursivos tomados del exterior; por ejemplo, cuando se hace alusión a un evento literario en *Formas breves*, se produce una especie de desencadenamiento o manifestación citacional que nos sumerge en un universo abun-

dante de significaciones. Estas dos condiciones de información combinadas en la lectura de “Nuevas tesis sobre el cuento”, permiten interpretar el sentido particular de ambigüedad que el texto provoca, al observar un proceso de enmascaramientos continuos que parece no aclarar nada, pero que en su desarrollo va descubriendo esa verdad que el crítico busca. Eso sí, un crítico que está contaminado de los personajes

(de Onetti) espiando como hacen éstos con cierto impudor, sentidos secretos, compartimientos que se ejercen disimulando, encubriendo pero creando a pesar de todo las condiciones para que un descifrador curioso ejerza la imprudencia de intentar develarlos. (Bratosevich 281)

Hablar del ensayo pigliano es aceptar un desafío literario entre otros. No se trata de saber dónde comienza la ficción y dónde termina la crítica. El problema específico que plantea el universo literario de Piglia es el de saber si se puede o se debe considerar lo literario como una especie de vía, una progresión o evolución a lo largo de la serie de los géneros literarios, pues en su creación textual se percibe la intención de fusionarlos, de provocar confusiones sobre lo que pertenece a la realidad y lo que pertenece a la ficción. Es aquí cuando se puede hablar de hibridación de géneros. Cuando las fronteras entre las diversas elaboraciones discursivas no son visibles, se puede decir que la identidad genérica es menos evidente. Es por esto que la crítica literaria ha estado obligada a repensar la noción de géneros y de sus límites, sobre todo en el espacio narrativo. Kate Hamburger ha delimitado la frontera de cada uno de los géneros, dejando pasar una sombra de duda sobre la posibilidad de contaminación entre ellos. De otro lado, Derrida en su libro *Parages* plantea que un texto no pertenece a ningún género, pues todo texto participa de uno o muchos.

Se quiere recordar que *Formas breves*, como los textos de Piglia en general, es una justificación de su narrativa en el sentido en que sirve para defender y reafirmar su escritura proble-

mática, en donde sus diferentes aspectos o características son sometidas a la experimentación, evidenciando una discusión permanente del carácter ficcional de sus textos críticos, debido a las formas de expresión contradictorias que pone constantemente a prueba o en cuestionamiento la idea de verdad que persiguen los críticos. En sus ensayos, como también sucede con sus novelas y cuentos, combinan

en armonía varias posiciones discursivas. Con un goce extremo por la ubicuidad, Piglia se muestra hábil narrador y agudo crítico. Entre influencias reconocidas y genealogías inventadas —que incluyen a Macedonio Fernández, Arlt, Sarmiento, Mansilla, José Hernández, Scott Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Dostoievsky o Chejov, la literatura policial y la ciencia ficción— el escritor define su identidad en este cruce. (Rodríguez 10)

Finalmente, en *Formas breves* los contenidos de los relatos pueden huir y perderse en la ficción; sin embargo no abandonan su sentido crítico. No son sólo ensayos, no son sólo relatos, sino que son presentados como parte de un largo estudio documentado (hecho a consciencia) de la experiencia como lector. Por ende, la propuesta de Piglia es la construcción de una narrativa a partir de la investigación; el juego es complejo y el logro poético se dará en ese espacio en donde se tocan la crítica y la ficción.

Piglia, en su doble carrera de escritor y crítico, toma hechos notables que enriquecen sus textos y los utiliza para realizar críticas polifónicas que quedan, a pesar de todo, sumergidas en la ficción, en el universo imaginario. Sus ensayos y ficciones constituyen un espacio de creación que muestra una actitud que va en contra de la clasificación de la literatura por géneros. En la discusión de los géneros literarios, la crítica tiende a pronunciarse sobre el estatus referencial del texto narrativo. Al asociarlo con un género (que tiene como principio base la forma y el contenido de la obra) permite establecer diferentes

niveles de comprensión, y da pistas de una forma de interpretación en la práctica propiamente crítica. En esta perspectiva, la obra pigliana puede constituir un objeto de estudio interesante, especialmente por su relación ambigua con respecto a los géneros literarios y al carácter ficcional o no ficcional del discurso, ya que parece estar fundada sobre la imposibilidad de separar realidad y ficción.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. 1940. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bratosevich, Nicolás y grupo de estudio. 1997. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel.
- Fornet, Jorge. 2000a. "Conversación con Ricardo Piglia". En *Ricardo Piglia*, 17-44. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo y Fondo Editorial Casa de las Américas.
- _____. 2000b. "Un debate de poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia". En *La narración gana la partida*. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*, 345-360. Compilación de Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Glaudes, Pierre. 2002. *L'essai: Métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Jitrik, Noé. 2000. "En las manos de Borges. El corazón de Arlt". En *Ricardo Piglia*, 87-91. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo y Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Laurel, Anne. 1994. *La critique*. París: Hachette.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez, Adriana. 1995. "Introducción". En *Cuentos Morales* de Ricardo Piglia, 9-37. Argentina: Espasa Calpe.
- Reboul, Olivier. 1991. *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*. París: Presses Universitaires de France.
- Sontag, Susan. 1997. "El hijo pródigo". *El malpensante* 2 (enero-febrero): 11-13.

A. Hernández Peñaloza, Ficción y crítica. Sobre el ensayo y la crítica...

Weinberg, Liliana. 2001 *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía

Balderston, Daniel, David William Foster, Tulio Halperín Donghi, Francine Masiello Frosch y Beatriz Sarlo. 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso*. Buenos Aires: Alianza.

Campos, Marco Antonio. 1992. "Entrevista de Marco Antonio Campos". *Cuentos con dos rostros*, 93-113. México: UNAM.

Corbatta, Jorgelina. 2004. "Borges/Piglia: Diez puntos de encuentro y desencuentros". *Revista de estudios hispánicos* 38 (Mayo): 235-260.

De Grandis, Rita. 1993. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Beatriz Viterbo Editora: Argentina, Rosario.

Demaria, Laura. 2001. "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir". *Revista Iberoamericana* 67: 194-195.

Derrida, Jacques. 1986. *Parages*. París: Galilée.

Díaz Márquez, Luis. 1984. *Teoría del género*. Madrid: Partenon.

Espósito, Fabio. 1990. "Homenaje a Robert Arlt: la otra cara de la moneda". En *Estudios sobre Borges*, 28-35. Mar del Plata: Editor UNLP FAHCE.

Fernández Teodosio. 1990. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus.

Fornet, Jorge. 1994. "'Homenaje a Robert Arlt' o la literatura como plagio". *Nueva revista de filología hispánica* 35: 819-834.

Gallo, Marta. 1993. "Ricardo Piglia o la crítica como relato detectivesco". En *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, 523-531. California: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. 1995. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

Gomes, Miguel. 1999. *Los géneros literarios en Hispanoamérica*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1998. *Insistencias*. Bogotá: Ariel.
- Hamburger, Kate. 1986. *Logique des genres littéraires*. París: Le Seuil.
- Jitrik, Noé. 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Menton, Seymour. 1993. "Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". En *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, 190-207. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ospina, Galia. 1996. "Ricardo Piglia y Macedonio Fernández: Tránsito y utopía". *Cuadernos de literatura* 4: 61-65.
- Oviedo, José Miguel. 1990. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza.
- Paz, Marcelo. 1999. "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción". *Estudios filológicos* 34: 27-34.
- Piglia, Ricardo. 1975. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 1986/2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1993. *Respiración artificial*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Quintana, Isabel. 2001. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Saer, Juan José. 1997. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Viereck, Roberto. 1992. "De la tradición a las formas de la experiencia: Entrevista a Ricardo Piglia". *Revista chilena de literatura* 40 (noviembre): 129-138.
- Vilariño, Laura. 1987. "Homenaje a Robert Arlt, escena de la lectura". *Revista de letras* 1: 75-80.
- Yáñez, Mirta. 1995. "Piglia, la inclusión perenne". *Casa de las Américas* 201: 90-95.