



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Tertium (non) datur: tres lecciones sobre la ficción según Ricardo Piglia  
Juan Pablo Zangara

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e177>

Recibido: 25-03-2019 Aceptado: 17-09-2019

## **Tertium (non) datur: tres lecciones sobre la ficción según Ricardo Piglia**

### **Tertium (non) datur: three lessons about fiction, according to Ricardo Piglia**

**Juan Pablo Zangara** [zangarajp@yahoo.com.ar](mailto:zangarajp@yahoo.com.ar)

<http://orcid.org/0000-0001-9643-2796>

Facultad de Periodismo y Comunicación Social; Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

#### **Resumen**

En un cuerpo textual que fluctúa entre la narrativa y la reflexión crítica, Ricardo Piglia ha insistido en un conjunto de definiciones sobre la literatura. A partir de un diálogo que enlaza las intervenciones reunidas en *Crítica y ficción* (su última versión, de 2001) con la conferencia en La Habana Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), publicada en la revista *Casa de las Américas* también en 2001), ensayaremos tres derivas de lectura sobre el concepto de ficción acuñado por el escritor argentino. Examinaremos críticamente la



suspensión de lo real y la indeterminación de lo verificable, la contradicción de las narrativas del Estado y los restos de la función utópica.

**Palabras clave:** Lenguaje; verdad; literatura; ideología; utopía.

### **Abstract**

On a textuality that flows between narrative and critic work, Ricardo Piglia has insisted in a number of definitions about literature. Based on a dialogue that links together the interventions gathered in *Crítica y ficción* (last version, 2001) with the conference in La Habana Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), published in the magazine of *Casa de las Américas* also in 2001, we'd like to essay three lectures about the main vectors of the concept of fiction coined by the argentine writer. We'll examine critically the suspension of the real and the indeterminacy of the verifiable, the contradiction of the government's narratives and the remains of the utopian function.

**Keywords:** Language; truth; literature; ideology; utopia.

En *Crítica y verdad*, Roland Barthes ha reivindicado para siempre el derecho de la crítica literaria a componer una segunda escritura con la primera escritura de la obra suscitando “el juego infinito de los espejos” (Barthes, 1998: 13), pues se trataría en definitiva de explorar de manera conjunta las potencias simbólicas del lenguaje, a partir del diálogo íntimo que hace de toda lectura la inscripción de una experiencia (1). La crítica así entendida se imbricaría con la obra en una materialidad textual que abriría el camino a “márgenes imprevisibles” (Ídem), fuera de la sanción policíaca de las instituciones.

Por cierto, este entrelazamiento de las dos escrituras (la vocación especular con que la crítica abraza la obra) puede plasmarse en un solo cuerpo textual, como si en la denominada primera escritura (la de la obra) se solaparan ahora dos funciones indistintas, la narrativa y la crítica. Es, se sabe, uno de los rasgos inconfundibles en las ficciones de Jorge Luis Borges; bastará citar “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” para tener a mano el modelo de una máquina literaria en la que la función crítica (los avatares de la lectura) se confunde con la función narrativa (las peripecias de la intriga). Otra manera de decirlo es reconocer en las ficciones borgeanas (en



aquellas que responden al modelo de “Tlön...”) una reflexión en clave narrativa sobre los modos propios de la ficción.

Algo similar puede advertirse en los textos de ficción de Ricardo Piglia, uno de los mejores lectores de Borges entre los escritores de su generación, y uno que deliberadamente ha trazado una filiación borgeana para su proyecto creador, a la vez desviada por la confluencia de una filiación paralela con la figura de Roberto Arlt (2). De hecho, la escritura de ficción de Piglia suele plegarse sobre sí misma en un giro autorreflexivo. En ese pliegue se ponen de manifiesto tanto los engranajes de la máquina narrativa (como el vértigo especular plasmado en *La ciudad ausente*) como una autoconciencia de la literatura sobre la cooperación interpretativa que requiere del lector (cfr. Eco, 1993). En ocasiones, incluso, una narración funciona como ensayo breve sobre la literatura y los modos de leer, como el relato que prologa *El último lector* (Piglia, 2014).

En el umbral de este milenio, hacia fines de noviembre de 2000, el alter ego de Emilio Renzi brindó una conferencia en la Casa de las Américas (La Habana, Cuba), en la que expuso sobre las posibilidades futuras (es decir, presentes) de la literatura y su función, al menos desde una perspectiva latinoamericana. No es de extrañar que las propuestas allí vertidas recuperen con pocas variaciones muchas de las cuestiones consideradas en el conjunto de intervenciones de *Crítica y ficción*, libro sucesivamente reeditado desde 1986 y ampliado hasta 2000. De igual manera, las perspectivas enumeradas en esta conferencia son las que animan sus incursiones habituales en el campo de la ficción, por lo que también pueden tomarse como una reflexión sobre su propio trabajo narrativo.

Habida cuenta de esta continuidad entre intereses, interrogantes y aproximaciones en un único cuerpo textual que fluctúa entre la narrativa y la reflexión crítica, a partir de un diálogo abierto con el recorrido que enlaza las entrevistas e intervenciones de *Crítica y ficción* (su última versión, que data de 2001) con Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) (la mencionada conferencia en La Habana, publicada en la revista *Casa de las Américas* a comienzos de 2001), quisiéramos ensayar tres derivas de lectura (es decir, tres lecciones, o una lección en tres partes) sobre el concepto de ficción acuñado por el escritor argentino.

### **Primera lección: excursos sobre el tercero (no) incluido**

Un equívoco habitual suele oponer la ficción a la realidad: de un lado, estarían los juegos de la imaginación; del otro, el registro desnudo de los hechos. Esta dicotomía resulta operativa en el mercado editorial, que simplifica las clasificaciones genéricas entre títulos de ficción y de no-



ficción, agrupando en esta segunda categoría todos aquellos que se ocuparían del mundo real (y que, por consiguiente, tampoco recurrirían a la fantasía). El equívoco pasa por suponer que se podría acceder al registro de la realidad sin la mediación del lenguaje; o dar por garantizada de antemano, sin mayor preocupación, la correlación entre las palabras y las cosas. En el vasto campo de los estudios sobre el lenguaje, donde se asume que la realidad es siempre construida en función de coordenadas simbólicas, no cabría oponer la ficción a la realidad, sino interrogarse sobre lo que diferenciaría a la ficción respecto de otras prácticas semiológicas; cuáles serían los rasgos distintivos de la ficción en el conjunto del universo simbólico (3).

A juicio de Gérard Genette (2004), en la *Poética* aristotélica, la *mímesis* (cuyo significado estaría comprendido en el término ficción) se juega en el terreno de la invención temática y en los modos de representación, entre otros elementos, en sintonía con la *poiesis* como creación. Como fuerza de representación, la *mímesis* es una de las tres potencias de la literatura en la *Lección inaugural* de Roland Barthes. Pero esta fortaleza reside en una imposibilidad:

Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo con palabras que existe una historia de la literatura (...). Los hombres no se resignan a esta falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, y es este rechazo, posiblemente tan viejo como el lenguaje mismo, el que produce, en una agitación incesante, la literatura (Barthes, 2006: 127-128).

Que lo real no sea representable, la falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, hacen a la definición misma de la modernidad en el lenguaje (o a la concepción moderna del lenguaje); aquello que George Steiner (1989) ha denominado “el contrato roto”, el quiebre del lazo que había atado hasta entonces el lenguaje con el mundo. En esta imposibilidad de representar lo real no debería señalarse una deficiencia, ya que la idea de literatura que sobreviene (y la idea de literatura es una invención moderna) se construye precisamente en la potencia creadora que se ha liberado de toda servidumbre a lo real. Antes que en un afán incansable de “representar” el mundo (la confusión que genera el credo “realista”), la fortaleza de la *mímesis* reside en la postulación de la realidad; y la literatura es el nombre de esa aventura, esa experimentación, esa invención (4).

La potencia mimética de la literatura consistiría, pues, no tanto en su capacidad para imitar o reproducir de manera más o menos creíble la realidad, sino antes bien en haber asumido como problema el vínculo del lenguaje con el mundo. Si se acepta que el término ficción traduce e integra el de *mímesis*, es precisamente por la problematización de lo real que pone en juego y



no por su verosimilitud o su fidelidad a determinados modelos. En este sentido, habría un acierto en el contraste ingenuo entre ficción y realidad, porque la ficción trabaja con (y contra) “los modelos convencionales de realidad” (Piglia, 2001a: 11), es decir, con (y contra) los discursos que aún sostienen un correlato seguro o confiable entre el lenguaje y el mundo, con (y contra) las creencias establecidas respecto de lo real.

Habría que decir también que la ficción literaria no supone necesariamente la negación de aquellos discursos sociales que se ufanan de referir o retratar sin fallas la realidad. El gesto de la ficción suele ser más modesto, y consiste en la suspensión de lo real; la puesta en suspenso de aquello que se considera real, un cierto corrimiento respecto de la función referencial del lenguaje, la suspensión del juicio lógico y sus criterios de verdad. Una finta hecha a lo real, un ligero desvío en torno del encierro que conllevan las reglas de la validación lógica del juicio.

La ficción no designaría, pues, un campo determinado de producciones textuales (no definiría un conjunto de géneros discursivos), sino un modo de intervenir cualquier discurso, cualquier saber organizado; o, también, un cierto efecto de indeterminación (una suspensión) operado sobre los criterios de validación lógica que rigen la relación de referencia entre los enunciados (determinados enunciados) y la realidad. En esta dirección reconoce Piglia su propio trabajo:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones (2001a: 10-11).

Tan equívoco como oponer la ficción a la realidad (a menos que se confíe ingenuamente en un encuentro con la realidad liberado de la mediación simbólica) resulta oponer la ficción a la verdad; ambos términos se revelan íntimamente solidarios en este contraste con la ficción, a la que en definitiva buscan desactivar. Confrontada con la verdad (con los criterios de validación lógica de los enunciados, con los criterios de referencialidad de los enunciados verdaderos), la ficción aparecería como una celebración de lo falso. Sin embargo, en la definición de Piglia, la ficción elude la oposición verdadero/falso y juega como un tercer término; podríamos decir que abre una zona indeterminada: “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (Piglia, 2001a: 13).

“La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto” (Ibíd.: 11): en la sinonimia entre literatura y ficción que atraviesa las reflexiones de Piglia, lo que se recorta es



la experiencia del trabajo en el lenguaje; toda atención excesiva a los laberintos del lenguaje conduce a una inevitable desrealización del mundo, al igual que toda puesta en suspenso de las leyes de la lógica. Este *tertium (non) datur* no designa tanto una imposibilidad lógica o un escándalo conceptual como un cierto efecto de desplazamiento, de postergación, de puesta en suspenso; una suerte de *no-lugar* (“no hay un campo propio de la ficción”), un “matiz indecible” entre lo verdadero y lo falso, los dos criterios cardinales con los que se suele juzgar lo real.

En “El concepto de ficción”, Juan José Saer ha tomado partido sobre este asunto en sintonía con estos postulados:

no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación (...). Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha (1991: 2).

Este “salto hacia lo inverificable” constituye el rasgo decisivo de la ficción, “que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (idem); no se trata de eludir el problema de la verdad (poniendo en obra la reivindicación de lo falso) ni de volver la espalda a la realidad (inclinándose a favor de lo irreal), sino de trazar un tercer término en el preciso intersticio que separa lo verificable de lo no verificable. Más un efecto que una esencia, al desplazarse de la oposición verdadero/falso, la ficción desrealiza la realidad; eso no implica que se deje reducir como un mero despliegue de irrealidades o un reino de mentira, sino que trabaja cuestionando las configuraciones vigentes de lo real (5).

## **Segunda lección: contra-decir las ficciones del Estado**

“La realidad está tejida de ficciones”: en efecto, una vez que se ha asumido la complejidad del vínculo entre las palabras y las cosas, y habiendo aceptado que la literatura es una exploración de los puentes que pueden tenderse sobre ese abismo, el trabajo de la ficción no haría más que volver una y otra vez sobre la fractura geológica que señala el umbral moderno. O también: la ficción designaría el estatuto ontológico del lenguaje como problema de la modernidad. Frente al tándem apretado en que suelen parapetarse policialmente la verdad y la realidad cual



valores absolutos, la ficción sólo busca “poner en evidencia el carácter complejo de la situación”, como apunta Saer.

Una realidad “tejida de ficciones” (entrecruzada en la mediación simbólica) resulta ser un campo de batalla entre aquellos discursos que se disputan la validación de lo real; que, anclados en diversos regímenes de verdad, no (se) permiten la puesta en suspenso con que la ficción juega con ellos. En la reflexión de Piglia, si la literatura entra en esa disputa es para enfrentarse con las narrativas del Estado:

Podríamos decir que el Estado también narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en ese sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado (...). El Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valéry llama fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos (2001b: 15).

Las narraciones del Estado (una denominación genérica para el orden social dominante, cuyo funcionamiento requiere de la combinación de “la pura coerción” y las “fuerzas ficticias” de la legitimación simbólica) son juzgadas aquí como ficciones (“también el Estado construye ficciones”) pues trabajan en el terreno de las creencias; se trata de los grandes lienzos que organizan y orientan los imaginarios sociales, con la diferencia de que estos relatos se rigen por un criterio fuerte de verdad (“hacer creer cierta versión de los hechos”) y se traducen en un determinado ordenamiento jurídico-político (6). El trabajo de la ficción literaria pasa por la contra-dicción de los relatos del Estado (las creencias o representaciones dominantes de lo social); es uno de los rasgos característicos de la reflexión teórica de Piglia, al igual que un tópico en sus textos de ficción (cfr. *Respiración artificial* o *La ciudad ausente*). En las entrevistas y las intervenciones reunidas en *Crítica y ficción*, este planteo es algo más general; en ocasión de la conferencia en Casa de las Américas, estos argumentos se anudan en torno de la escritura de Rodolfo Walsh (7).

Podríamos trazar tres vectores en esta insistencia de la ficción literaria en contradecir (en *decir contra*) las ficciones del Estado. El primero pasa por el problema de la verdad:

Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada (...). Una noción de verdad que escapa a la evidencia inmediata, que supone, primero, desmontar las construcciones del poder y sus fuerzas



ficticias y, por otro lado, rescatar las verdades fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales (2001b: 14 y 17).

Entre las propuestas esbozadas en la conferencia en La Habana (y que remiten a una reflexión continua en la obra del autor), la puesta en cuestión de la verdad es el horizonte político y el objeto de lucha entre la ficción literaria y las ficciones del Estado. Al hacer del lazo entre la verdad y la realidad uno de sus problemas fundamentales, la literatura desarma lo que aparece como una “evidencia inmediata” (y el orden de las creencias, el campo de lo ideológico, las narraciones del Estado, constituyen el terreno de “lo evidente”). La verdad del Estado debería ser siempre objeto de sospecha para la literatura, que le supone un reverso secreto, escamoteado.

Otra manera de decirlo, apelando a dos términos clásicos, es que la ficción literaria desarticula tanto el contenido de los relatos del Estado como su principio formal; desarma tanto la trampa de lo no dicho como la mucho más manifiesta de lo efectivamente dicho en las ficciones estatales. Al “rescatar las verdades fragmentarias”, las “alegorías” y todos aquellos “relatos sociales” que circulan por fuera de las redes de control de las “fuerzas ficticias” del orden dominante; al recuperar ese otro tejido roto donde lo social contra-estatal es narrado (allí donde se refugia lo silenciado, lo olvidado, lo marginado; en una palabra, lo reprimido), la literatura confronta el contenido de las ficciones estatales con lo no dicho, lo escamoteado. Pero puede que la fuerza de la ficción en la concepción de Piglia resida en la posibilidad de “desmontar las construcciones del poder” en el nivel de lo que efectivamente dicen; para ser más precisos, en la astucia de la literatura para identificar los mecanismos retóricos, la forma de los relatos, los modos de construcción del universo de lo decible. Si hay un lugar donde se inscribe lo ideológico, está ahí, en lo efectivamente dicho; la ficción literaria es una manera de preguntarse por qué lo reprimido ha debido ser escamoteado en el contenido manifiesto de las narraciones del Estado.

Este segundo vector (el trabajo de la ficción respecto del contenido y la forma de los relatos dominantes) se caracteriza por lo que Roland Barthes ha defendido como “el lenguaje de los sentidos múltiples” (2008: 18), el espesor simbólico en el que prolifera la literatura. En una de las entrevistas recogidas en *Crítica y ficción*, decía Piglia: “Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraz, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (2001a: 14); en la versión ofrecida en Casa de las Américas, de cara al nuevo milenio, esa elipsis, ese cifrado, esos enigmas, esas transformaciones, aparecen reunidas en función de dos recursos a los que el psicoanálisis ha dado nombre: condensación y desplazamiento.



En esta zona indeterminada que traza la literatura, en este matiz indecible que opera un salto hacia lo inverificable, puede que el mejor modo de contradecir las ficciones del Estado no sea solamente recuperar las “verdades fragmentarias” dispersas en el cuerpo social y que han sido reprimidas (8), sino también exponer una cierta dimensión delirante o paranoica en el propio funcionamiento de esas ficciones. Este tercer vector pasa por esa potencia de la literatura que Roland Barthes llama *mathesis*:

La literatura toma a su cargo muchos saberes (...). Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza a ninguno; les otorga un lugar indirecto, y este indirecto es precioso (...). En la medida en que pone en escena al lenguaje (...) engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita (Barthes, 2006: 124-125).

Antes que el conjunto de los saberes, lo que la literatura pone en escena es el *discurso* de esos saberes; en su vocación enciclopédica, puede tanto recuperar saberes olvidados o marginados como explorar las posibilidades simbólicas de los saberes vigentes. En cualquier caso, asigna “un lugar indirecto” a esos saberes (el conjunto de los discursos sociales con los que trabaja); al hacerlos girar, puede desquiciarlos, enloquecerlos, hacerlos delirar. En los términos de las propuestas de Piglia, podríamos reemplazar esos saberes por las ficciones del Estado; no sólo se trata de correrles el eje, enloquecer o hacer delirar las narraciones que produce el Estado, sino también exhibir en ese mismo movimiento la fantasía que las sostiene, la forma que en ellas adquiere un cierto delirio constitutivo. En la veta arltiana que sugieren estas reflexiones, cabría indicar un doble mecanismo paranoico; porque a la paranoia de las ficciones estatales (la construcción paranoica del mundo que suponen) se agrega la paranoia que hace de esas ficciones el principio mismo de la realidad (9).

La diferencia clave está en aquel *tertium (non) datur* con el que la literatura esquivo el cierre del universo del discurso en función de la verdad y la realidad; como aclara Juan José Saer, “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (1991: 2). En las consideraciones de Piglia, la ficción opera también como un exceso de lectura (o más bien un “efecto óptico”, por microscopía o desmesura respecto de los textos de referencia), una enciclopedia dislocada en la que resultan transformadas las coordenadas del mundo.

### **Tercera lección: lo que queda de la función utópica**



El gesto que abre la conferencia en Casa de las Américas, en noviembre de 2000, consiste en una inversión: a la hora de imaginar la literatura del nuevo milenio, antes que cartografiar primero la realidad social para luego esbozar una (idea de la) literatura posible, ¿por qué no empezar por la literatura? “Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina” (Piglia, 2001b: 12).

Este matiz de futuro inherente a la ficción literaria puede explicarse, precisamente, por lo que hemos apuntado antes sobre la inevitable postulación (conjetural) de la realidad que se deriva de la concepción moderna del lenguaje; la ficción se asume como *antropología especulativa*, en la definición de Juan José Saer (1991). También puede entenderse en los términos de la exploración de lo posible que caracteriza a una práctica en los límites del lenguaje: “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente” (Piglia, 2001a: 14). Puede también que haya que considerar, en sentido amplio, el desfase de la ficción respecto de los discursos del presente, si se atiende a las voces sociales del pasado que es capaz de convocar (y recuperar del olvido) y a la puesta en suspenso de las evidencias con que opera (uno de los modos con los que puede negar lo existente y abrir el juego a las diferencias): “Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja siempre con lo que está por venir” (Piglia, 2001b: 20).

En este conjunto de rasgos (la apertura de lo posible respecto de lo existente, cuando no su suspensión o negación, tanto por el retorno de lo olvidado o reprimido como por el trazo de anticipación) que hacen de la ficción literaria una práctica intempestiva, anacrónica, Piglia reconoce el componente utópico (político) siempre presente en la literatura. La figura de Macedonio Fernández hace las veces de puente entre *Crítica y ficción* y las Tres propuestas para el próximo milenio, no sólo porque encarna “la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina” (2001a: 122), sino también porque “abre una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura” (Ídem). Esa manera distinta consiste, precisamente, en otorgar primacía a la ficción: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)” (2001a: 123). Este giro macedoniano es clave para comprender aquella puja entre la ficción literaria y las “fuerzas ficticias” del Estado que hemos considerado antes. De hecho, es lo que le permite a Piglia desnudar como ficciones (que se pretenden verdaderas) las narraciones del Estado.

La dimensión utópica de la literatura recorre las intervenciones de *Crítica y ficción*, y vuelve en el gesto que abre la conferencia de La Habana. En una de las entrevistas del libro, parece haberse deslizado una suerte de lapsus en la formulación del problema:



Como decía Ernest Bloch: 'El carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente'. Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía (Piglia, 2001a: 94).

Si se lee con cuidado, una vez pasada por el tamiz de la gramática, en esta frase conviven dos definiciones. Ensayaremos una breve deriva para cada una de ellas.

Primera deriva: la literatura es una forma de la utopía, pero privada. Puede advertirse en esta primera variación la referencia implícita a la crisis de las utopías como proyecto colectivo, un tópico que se volvería preponderante en el campo intelectual de los años ochenta y noventa (10). Lo que queda de la imaginación utópica que atraviesa el siglo XX es la literatura, una narración en primera persona de esa experiencia, como una pieza salvada de la destrucción en el gabinete de un coleccionista. Una miniatura secreta, una memoria clandestina, una versión subjetiva (íntima, alucinada, incierta) de una obra mayor. También una carta escondida a la vista de todos, la enunciación insistente (y disimulada) de lo utópico.

Habría que decir que el término y el concepto inventados por Tomás Moro a comienzos del siglo XVI (a partir de los formantes griegos *u-topos*: "no hay tal lugar", en la traducción de Francisco de Quevedo) nacen íntimamente ligados a la invención razonada, al mundo de la imprenta y del libro, al diálogo en el seno de la elite humanista de entonces; y que la crítica de las instituciones existentes va de la mano con el bosquejo de un paradigma literario que sería imitado poco luego, para dar inicio a un género que se expandiría hasta entrado el siglo XIX. Como señala Bronislaw Baczko (a quien seguimos en estas reflexiones), los narradores en la *Utopía* de Moro son "filósofos" ("ni profetas ni iluminados") "que inventan, que por medio de su trabajo intelectual *construyen* representaciones, *artefactos*" (1999: 67, subrayados en el original). Hacia el siglo XVIII, los fabricantes de utopías (una actividad que consiste en la escritura y corresponde a la esfera de lo privado) son cuestionados por "soñar lo imposible". No resultaría descabellado afirmar que muchos de los rasgos de lo que con el tiempo sería denominado literatura anidaban entonces en este género de escritos ("filosóficos", a falta de otra categoría). No debería sorprender, pues, que Louis-Sebastien Mercier, en el siglo XVIII, propusiera el neologismo *fictionar* para designar la escritura de textos utópicos (11).

También habría que preguntarse qué ha sido de la dimensión utópica de la literatura, como la que puede encontrarse en los ensayos de Ernest Bloch a los que Piglia hace mención. Lo que aún bulle en esos textos no es otra cosa que la metafísica de la literatura postulada hacia fines del siglo XVIII por los románticos alemanes:



los románticos del llamado “círculo de Jena” (los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling y algunos más) definieron dos postulados que abren -y acaso también clausuran- las posibilidades más rigurosas de pensar lo literario como experiencia en los límites del lenguaje y el mundo. Según el primer postulado, el ser de la literatura es un proceso infinito de interrogación y cuestionamiento de sí misma (...). El otro postulado, derivado del primero, sostiene que la teoría de la literatura debe ser la misma literatura (...) (Giordano, 2015: 47-48).

“La modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible”, ha escrito Roland Barthes (1985: 44); en efecto, “lo literario como experiencia en los límites del lenguaje y el mundo” se traduce en lo que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy han denominado el “absoluto literario” (2012). La potencia metafísica con la que el romanticismo alemán carga a la idea de literatura (contemporánea de la progresiva autonomía del campo literario y de una vocación por la experimentación formal que se volverá extrema) define no sólo “el ser de la literatura”, sino las coordenadas absolutas de la literatura como problema social y político en todas las reflexiones que habrían de seguir. La literatura como “Utopía del lenguaje” (Barthes, 1985: 89) y como lenguaje de la utopía llega hasta mediados del siglo XX; puede que resulte un absurdo nostálgico atribuir en nuestros días una dimensión utópica a la literatura, aunque eso no implica haber escapado de la estela (o del crepúsculo) de aquella metafísica.

Si el Barthes de *El grado cero de la escritura* había tomado nota del desgarramiento de esa búsqueda utópica que sostiene el tiempo marcado de la literatura moderna, el de la *Lección inaugural* asume el inevitable anclaje histórico de dicha búsqueda y la manera en que la utopía ha sido reabsorbida por las redes del poder. Sólo resta obcecarse y desplazarse en la práctica de la escritura contra el fascismo de la lengua. Acaso la apuesta de Ricardo Piglia no sea tan ajena; si la utopía se refugia aún en la literatura como forma privada, puede que lo haga, precisamente, trazando un no-lugar (*u-topos*) respecto de los discursos establecidos, un *tertium (non) datur*.

Segunda deriva: la literatura es una forma que ha sido privada de la utopía, una forma a la que ha sido quitada la dimensión utópica. De nuevo: si Bloch ha defendido la ruptura utópica de la literatura respecto de lo existente (la negación de lo real como acto de lo posible), es en buena medida porque aún quedaba un principio trascendente en la práctica literaria, un resto del ideal metafísico romántico. Es significativo que las aclaraciones iniciales en la *Lección* de Barthes señalen el fetiche que sobrevive en las instituciones encargadas de velar lo literario (el mercado, el sistema educativo, la academia), y que el francés explore las posibilidades de una definición alternativa de la literatura después de su grado cero. ¿Qué quedaría de la idea de literatura una vez apagada la luz metafísica que aún insiste en alcanzarnos? Piglia podría

Question, Vol. 1, N.º 63, julio-septiembre 2019. ISSN 1669-6581

Instituto de Investigaciones en Comunicación | Facultad de Periodismo y Comunicación Social | Universidad Nacional de La Plata

La Plata | Buenos Aires | Argentina

Página 12 de 16



responder: queda una forma. Lo que queda de la utopía es una forma (en la que quizá titile aquella luz mortecina). Como la forma del enigma que ya no encierra ningún misterio, como la forma del mito que ya no habitan los dioses, como la forma de una fábula sin moraleja.

Así como no se podría eludir el espectro metafísico que sobrevive en la palabra, también podríamos apostar por una dimensión política de la ficción (como sugieren estas lecciones de Piglia, según hemos visto) aun a sabiendas de que la práctica literaria ha perdido (o ha sido despojada de) su función trascendente. Como la “esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder” (Barthes, 2006: 121-122), la ficción según Piglia no es más que una astucia para intervenir en el campo de los discursos sociales y desquiciarlos. Un arte menor del tercero (no) incluido. Una continuación de la utopía por otros medios.

La traslación de las proyecciones utópicas, que del espacio (alternativo) han pasado al tiempo (futuro), ha sido decisiva para la filosofía y para la práctica política en el siglo XX. La crisis del socialismo real, para decirlo rápidamente, ha llevado al cuestionamiento de la utopía (y la literatura, precisamente, había advertido de los riesgos que conllevaba la planificación estatal de la sociedad ideal) y una reflexión apesadumbrada sobre los peligros ya no de soñarla, sino de realizarla. Tampoco resulta demasiado esperanzador un mundo regido por el fetichismo de la mercancía como realización utópica y por el mito del progreso como futuro ahora-presente de una civilización que celebra la tecnificación mercantil total de la existencia. En uno y otro caso, en la voluntad de construir un mundo autocentrado en los seres humanos con exclusión de toda dimensión trascendente “reside toda la tragedia de la utopía”; y acaso se trate de “impedir la utopía, y no de realizarla”, como conjetura Héctor Schmucler (1992: 8).

Puede que la literatura, en fin, persista como una forma de preservar la utopía en su *no-lugar*, en un *tertium (non) datur* que mantiene en suspenso una realización posible no realizada; no significa renunciar a la dimensión utópica, sino preservarla como tal. La ficción literaria es esa zona indeterminada en la que confluyen lo social y su crítica; como recuerda Piglia en una de las entrevistas de *Crítica y ficción*, “la forma es siempre social”, al igual que “la forma es la utopía” (2001a: 18).

## Coda

¿Qué puede la literatura y cómo responder activamente a sus potencias? En un diálogo tácito, estas tres lecciones arriesgan una apuesta contemporánea a esta doble interrogación que constituye la ética del crítico-ensayista, con la que Alberto Giordano (2015) ha definido la obra de Roland Barthes y uno de sus legados principales. Toda literatura futura (es decir, presente),



como la que Ricardo Piglia invita a imaginar en su conferencia en La Habana (porque acaso le corresponda una realidad posible), se cifra precisamente en la apuesta misma por sus posibilidades, por sus potencias.

En la línea de la enseñanza barthesiana, la literatura sobrevive como “la graffía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir”, por fuera de la sanción institucional del mercado, del sistema escolar o de la academia; no otra cosa que el texto, el “tejido de significantes”, “el afloramiento mismo de la lengua”, porque “es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada” (Barthes, 2006: 123). Sin mayúsculas, entre los restos de un absoluto metafísico perdido, en un contexto disperso y difuso que ha sido calificado como “post-autónomo” (Ludmer, 2010), las posibilidades de la literatura parecen ceñidas a esta insistencia de la interrogación sobre sus posibilidades. A la tríada de sinónimos de la *Lección...* de Barthes (literatura, escritura, texto), bien podría sumarse el concepto de ficción amonedado en estas lecciones de Piglia.

## Notas

(1) “En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural” (Piglia, 2001a: 13).

(2) La entusiasta exposición de Renzi (alter ego de Piglia) sobre Borges y Arlt en *Respiración artificial* (1980), que tanto atrajo a la crítica académica, y las opiniones de Piglia sobre ambos autores esparcidas y reiteradas en las entrevistas de los años 80 (reunidas en *Crítica y ficción*) confluyen en esta doble filiación inicial.

(3) Seguiremos aquí la arqueología ensayada por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1996). El quiebre de “la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo”, iniciado en el saber del siglo XVII, traza no sólo el umbral de lo que con el tiempo será la concepción moderna del lenguaje, sino también el espacio donde habrá de recortarse -en la segunda mitad del siglo XIX- la idea misma de literatura.

(4) Cfr. las reflexiones de Jorge L. Borges en “La postulación de la realidad” en *Discusión* (1932) (Borges, 1989). El desarrollo de esta lección está en deuda, además, con el lúcido ensayo de Jaime Rest sobre los vínculos de la literatura borgeana con la filosofía nominalista (2009).



(5) Este tercero (no) incluido equidista de toda tentación afirmativa: “La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso” (Saer, 1991: 2). En la apuesta de Piglia, además, este efecto de *ficcionalización* puede derivar tanto de la escritura como de la lectura: “De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura (...)” (2001a: 12).

(6) “Valéry decía: ‘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 estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizá ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente (...). El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad (Piglia, 2001a: 35).

(7) Si bien textos de Walsh como “Esa mujer”, *Operación masacre* o la “Carta a Vicky” (algunos de los mencionados en la conferencia) no responden a la definición habitual de ficción, Piglia encuentra en ellos un modelo para sus propuestas (la disputa con los relatos del Estado sobre la verdad social, la recuperación de voces silenciadas) y, así, la oportunidad de abrir la significación de la escritura literaria.

(8) “[P]ara mí la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales” (Piglia, 2001a: 11).

(9) La fascinación con el poder de la ficción (“¿Cuál es el poder de la ficción? (...) Sobre todo la posibilidad de *hacer creer*”, 2001a: 24), que pronto deviene delirio paranoico, remite a la lectura que Piglia hace de Roberto Arlt, y en especial su novela *Los siete locos*. Desde la perspectiva de la ficción literaria, ¿no habría un costado paranoico en la lógica totalizante de toda verdad? Slavoj Žižek ha desmenuzado insistentemente el componente fantasmático que sostiene las narrativas del Estado y el orden social dominante (Žižek, 2005).

(10) Puede consultarse un estado de la cuestión en el número 42 de la revista *Punto de Vista* (abril de 1992), que reúne las ponencias presentadas en las jornadas *Utopía y Ciudad*, realizadas en diciembre de 1991 en el Club de Cultura Socialista.

(11) “*Ficcionalizar* un plan de gobierno en una isla lejana y en un pueblo imaginario, para el desarrollo de diversas ideas políticas, es lo que hicieron varios autores que escribieron ficticiamente en favor de la ciencia que reúne la economía general de los estados y la felicidad de los pueblos” (Baczko 1999: 72).



## Bibliografía

- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales*. Bs. As.: Nueva Visión.
- Barthes, R. (1985). *El grado cero de la escritura*. México DF: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1998). *Crítica y verdad*. México DF: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2006). *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1989). *Obras Completas (1923-1949)*. Bs. As.: Emecé.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1996). *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo XXI.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil.
- Giordano, A. (2015). Roland Barthes y la ética del crítico-ensayista. En AA.VV. *Seis formas de amar a Barthes*. CABA: Capital Intelectual.
- Lacoue-Labarthe, P. y Jean-Luc, N. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Bs. As.: Sudamericana.
- Piglia, R. (1992). *La ciudad ausente*. Bs. As.: Sudamericana.
- Piglia, R. (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2001b). Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Casa de las Américas*, 222, La Habana, enero-marzo.
- Piglia, R. (2014). *El último lector*. Bs. As.: Debolsillo.
- Rest, J. (2009). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- Saer, J. J. (1991). El concepto de ficción. *Punto de Vista*, 40, Bs. As., julio-sept.
- Schmucler, H. (1992). Impedir la utopía. *Punto de Vista*, 42, Bs. As., abril.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Zizek, S. (2005). *El sublime objeto de la ideología*. Bs. As.: Siglo XXI.