

DEMOCRACIA, CRÍTICA Y FICCIÓN

LOS CASOS DE VILA-MATAS Y PIGLIA

Ana Gallego Cuiñas

Universidad de Granada

La cultura de masas (o mejor sería decir la política de masas)
ha sido vista con toda claridad por Borges como una máquina
de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales.

 Todos sienten lo mismo y recuerdan lo mismo
 y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido.

 Ricardo PIGLIA, *Formas breves*, p. 14.

Después de todo, mi historia será abreviada, o no será.

 Enrique VILA-MATAS, *Historia abreviada
 de la literatura portátil*, p. 57.

Mi tarea consiste en elaborar una crítica de la ficción que han producido algunas transiciones democráticas contemporáneas de una «forma» abreviada y, con toda probabilidad, «falsa»¹. En rigor, cualquier concepto de transición tiene una vocación heterogénea y se aviene al uso de categorías transdisciplinarias para abordar un objeto que ha devenido transnacional e inaprehensible. Los casos literarios argentino y español que he elegido para este trabajo —de entre todo el imaginario de la transición— obedecen a esta premisa, pero también al deseo de poner en circulación otros relatos que escapan de las narrativas hegemónicas² y de las tradicionales aproximaciones críticas a este fenómeno³. Así propongo ensayar aquí un marco de análisis desde el que pensar *Historia abreviada de la literatura portátil*⁴ del

¹ Este trabajo se inscribe en la línea de investigación del Proyecto I+D LETRAL del Ministerio de Economía y Competitividad de España, con referencia FFI2011-25943.

² En la misma línea que plantea Germán Labrador Méndez en sus publicaciones sobre poéticas «menores» de la transición, donde negocia «un sentido para el periodo histórico de la transición española a través de materiales y voces, olvidados en unos casos, y en otro excluidas, de la memoria de su tiempo» (LABRADOR MÉNDEZ, 2009, p. 9).

³ La proliferación de textos ficcionales —y críticos— sobre la recuperación de la Memoria Histórica desde el ecuador de los años noventa hasta la actualidad, en el campo literario hispánico, es incontestable.

⁴ La elección de esta obra responde a que el periodo de la transición española se extiende desde la década de los setenta hasta mediados de los ochenta (LABRADOR MÉNDEZ, 2009). Se debe también a que su publicación en 1985 supuso el reconocimiento nacional de Vila-Matas y su salto a Latinoamérica.

escritor español Enrique Vila-Matas y *Crítica y ficción* del escritor argentino Ricardo Piglia, sobre la base de la «forma» en que ambos autores se apropian de estrategias discursivas (auto)ficcionales para armar poéticas que convergen en una interesante zona de cruce con el ejercicio crítico y el pensamiento político. Las dos obras se sitúan en sendos momentos de transición democrática, económica (neoliberal) y estética de sus respectivos campos culturales⁵, que a todas luces habrían de redefinir los contornos de la ficción literaria y su función social. No se trata entonces de abordar la aparición de esta temática en los textos mencionados sino de entenderlos como síntomas de una época, toda vez que como «poéticas de transición» que construyen un discurso crítico con sus respectivos campos culturales, las cuales pondremos a dialogar desde una perspectiva comparativa y transnacional. Y lo haré con el horizonte de los siguientes interrogantes, sin ánimo de encontrar soluciones, sino más bien como una posible articulación de ideas sobre las que pivotan los textos seleccionados: ¿podemos hablar de una semántica transnacional del concepto de «autoficción crítica»? ¿Cómo se entiende la mencionada transición en cada uno de los dos casos concretos que he elegido, epítomes de sus respectivos campos nacionales? ¿Qué estrategias discursivas utilizan uno u otro para poner en jaque la representación de la memoria, de lo real, en el contexto de producción literario neoliberal? ¿De qué modo resuelven la tensión entre ética y alta cultura?⁶ ¿Cómo repiense estas obras la autoridad discursiva?

Empecemos por Vila-Matas. Su poética se ha entendido —*grosso modo*— como una de las cristalizaciones más visibles de la tendencia despolitizadora y banalizadora del discurso memorialístico e hiperliteraturizado que puso en boga el posmodernismo en los años ochenta. La obra del español, desde sus primeras publicaciones como *Recuerdos inventados*, responde a un periodo de transición democrática en el que, tras la cerrazón franquista, se amplían los referentes culturales nacionales y se renuevan los modos de narrar en España. Adopta un lenguaje experimental y nuevas fórmulas ficcionales como alternativas a la tradición realista imperante, es decir, a la reproducción mimética de lo real, que pone de nuevo sobre la palestra la cuestión de la autonomía del campo literario y la problemática de la identidad⁷. Esto ha redundado en un cultivo transnacional del tema de la memoria (social y subjetiva), entendido desde sus inicios como un espacio transdisciplinar donde no solo se representa (o se legitima) sino que (se) muestra la complejidad de las formas (culturales, políticas y sociales) de contar del pasado, en el que han convergido ciertas poéticas de América latina y de la Península Ibérica. Así los textos que nos ocupan, editados en épocas transicionales de España y la Argentina, se

⁵ La transición tanto en la Argentina como en España se entendió como «la necesidad de modernizar las estructuras económicas de la nación y de generar un marco sociopolítico adecuado a la plasticidad capitalista» (LABRADOR MÉNDEZ, 2009, p. 66).

⁶ O mejor: la tensión entre la visibilidad que impone la función social y la ilegibilidad intrínseca a la alta cultura.

⁷ LABRADOR MÉNDEZ, 2009, p. 454.

enfocan en la memoria, pero lo hacen desde un punto de vista subjetivo, transdisciplinar⁸, apostando por un relato fragmentado, elaborado de citas, intertextos y apócrifos que habrían de sustituir el discurso totalizador de un pasado épico nacional⁹ trufado de «grandes» relatos oficiales¹⁰. En este sentido, afirma Francine Masiello en su célebre volumen *El arte de la transición*:

El pastiche y la parodia, el intercambio juguetón entre el original y la copia, la exaltación del régimen de signos por sobre los referentes aludidos, son algunas de las numerosas técnicas que aceitan la máquina narrativa posmoderna; sin embargo, cuando se aplican a aquella literatura que ofrece una reflexión sobre la ley autoritaria, los términos adquieren sentido nuevos e insospechados¹¹.

Esto es: adquieren el sentido político de evidenciar la tensión entre verdad y mentira, el cuestionamiento de la experiencia y la desconfianza en la narrativa de los hechos, que apunta al motor político del texto literario / crítico. Aunque el lugar de lo literario se haya desplazado y no ostente ya un puesto central en la construcción de las identidades nacionales, las poéticas que nos ocupan sugieren una estrategia discursiva parcial, renovadora de las formas, en las que siguen ligándose ética y estética. Porque:

Traducido al mundo de la literatura y el arte, la fragmentación de cualquier visión totalizadora aparece como una forma convincente de rebelión contra el poder del Estado y sus modelos rígidos de representación¹².

De ahí que Vila-Matas ponga el acento en la impostura y el artificio de toda representación histórica¹³, literaria, o que Ricardo Piglia cuestione la veracidad de los hechos en su obra mediante «identidades disidentes» — como en *La invasión* o *Plata quemada*— disfrazadas por el Estado, o con

⁸ La cultura juvenil de la transición española cultivó la alianza entre la música, las artes plásticas y la poesía; así como una «literatura drogada» y «maldita», cuestiones que aparecen en el texto de Vila-Matas citado (LABRADOR MÉNDEZ, 2009, p. 19).

⁹ A decir de Germán Labrador Méndez, el «discurso oficial» acerca de la transición española habría de identificarse con los documentales de Víctor Prego y su definición sería: «conjunto de elementos a través de los que se puede contar el paso del mundo franquista al mundo en el que hoy habitamos, y en esa ampliación del marco de referencia se ha ido disolviendo una historia personalista, muy vinculada a los *artífices* de la ingeniería política, a favor de una genealogía ciudadana, colectiva de todo ese proceso» (LABRADOR MÉNDEZ, 2009, pp. 63-64).

¹⁰ En *Historia abreviada de la literatura portátil* el autor se proclama manifiestamente en contra de lo grande, lo heroico, lo grave: «CONTRA EL GRAND STYLE» (VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 80).

¹¹ MASIELLO, 2001, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ Leemos en *Historia abreviada de la literatura portátil*: «Sólo porque está muerto, somos capaces de leer el pasado. El último shandy sabe que sólo porque está fetichizada en objetos físicos puede uno entender la historia. Sólo porque es un mundo puede uno entrar en un libro» (VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, pp. 121-122).

las máscaras que se figura el autor al albur del espectáculo y del comercio mercantil que propicia la redemocratización neoliberal¹⁴. Y es que en la Argentina la metáfora de la máscara representa:

La cara de la democracia neoliberal, haciendo hincapié en la teatralización del Estado nacional en un momento en que el gobierno tiene mucho que ocultar y los ciudadanos están compelidos a disimular a fin de proseguir en el camino hacia el consenso [...] en la Argentina se describe al Estado como el mayor impostor posible¹⁵.

Al igual que sucede en la obra de Vila-Matas, donde la máscara oculta la imposibilidad de una identidad definida y la necesidad de ruptura¹⁶ en un contexto español que sigue transitando la narrativa decimonónica bajo el paraguas de un Estado que ha abierto sus puertas al capitalismo financiero de la globalización:

En ese rostro, que es todos los rostros shandys, hay grietas ya desde la juventud: grietas que irán lentamente abriéndose hasta conformar el vacío: esa única máscara, que es compendio de todas las máscaras portátiles¹⁷.

A la vista de lo expuesto, el trabajo que presento se articula en dos secciones: por un lado, el análisis de la figura de autor y la reconstrucción de la memoria del yo en las mencionadas obras de Vila-Matas y Ricardo Piglia; por otro, el estudio de la renovación formal que suponen estos textos con la trenza de la crítica y la ficción como discurso reflexivo —ético— sobre el nuevo estatuto —estético— de lo literario. Es decir: poéticas que desestabilizan las jerarquías genéricas que habrían de leerse como operaciones políticas.

FIGURAS DE AUTOR

Lo que mejor define a las obras de Vila-Matas y Piglia es la posición central que adquiere la escritura del yo en tiempo presente y la complejidad de la narración de una vida pasada en el Estado democrático neoliberal de los años ochenta. Las categorías de sujeto, autor y autoficción cobran —como sabemos— una nueva dimensión en la posmodernidad. Si hacemos un repaso por la significación que han tenido estas categorías a lo largo de la historia literaria, vemos que tras las vanguardias históricas —sobre todo a partir de los años sesenta, y, con Roland Barthes y Foucault¹⁸ en primer plano— se pone en el

¹⁴ MASIELLO, 2001, pp. 19 y 108.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ ROS FERRER, 2014b, p. 235.

¹⁷ VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 117.

¹⁸ Recordemos que a mediados de los sesenta tanto Foucault como Lacan culminaron el proceso que habían iniciado Nietzsche y Freud de desplazamiento del sujeto en los enunciados,

centro de escena la obra y se declara el certificado de defunción del sujeto-autor, toda vez que se ilumina el papel del lector como fuente de (re)creación. Esto habría de suponer la posibilidad de resurrección de dicho sujeto, cumplida a cabalidad a finales del siglo xx cuando se reconfigura la subjetividad y reaparece la problemática de la «vida» en nuestra cultura y sociedad «espectacularizadas». Porque el yo vuelve pero no lo hace como en el siglo xix —origen, causa o garantía—, sino como personaje antiheroico, común, e intransitivo. Se precipita el retorno de la primera persona, al mismo tiempo que se ensalzan las ideas de testimonio y de documento —de todo aquello que tenga estructura de «verdad»—, lo que hace que los géneros autobiográficos se constituyan como los más significativos para la crítica literaria, el público, y, por supuesto, la industria editorial. La vida del escritor se convierte en el artículo de consumo máspreciado —casi incluso desplaza la obra—, razón por la cual se propicia la exposición del autor y su intervención continua en la arena pública. El ejemplo paradigmático en este sentido es el de Ricardo Piglia, que (de)muestra en sus discursos una hiperconciencia de la visibilidad del escritor y de la (sobre) influencia de su palabra —en conferencias, ensayos, entrevistas, etc., en las interpretaciones críticas de su poética—. La (auto)legitimación de la figura de autor¹⁹ que despliega en *Crítica y ficción* pasa por el uso del formato de la entrevista —como género autobiográfico, capitalista y mediático— para construir(se) una determinada imagen pública y un marco de lectura concreto para su obra. Y para ello pone en marcha operaciones ideológicas pensadas en función de ciertas identificaciones, filiaciones, apropiaciones y biografemas²⁰ que se repiten en este conjunto de entrevistas, que, sin duda, perfilan una escena de legitimación enunciativa que interactúa con otras esferas de la significación cultural —argentina— y cristaliza representaciones específicas de su producción (auto)biográfica. Como por ejemplo la construcción de un espacio propio de lectura sobre la base del consabido cruce entre Borges —alta cultura— y Arlt —cultura popular—. Y es que «la filiación que prospera en Argentina es, vía Borges, la de una identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio»²¹, hasta el punto que cimbrera la veracidad de cualquier testimonio²², incluso el que genera el entrevistado. Piglia rompe con

pasando así a ser una categoría vacía sin significado, atravesada por el lenguaje. A partir de ahí circularon conceptos como los de diferencia, alteridad, descrédito, parodia y relativismo, característicos del mercado neoliberal.

¹⁹ No hay que olvidar que «el autor no es un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos —y, en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura—» (PREMAT, 2009, p. 21).

²⁰ ARFUCH, 2010.

²¹ PREMAT, 2009, p. 19.

²² Y es que «La literatura se complace en el amplio abanico de identidad posibles con el fin de cuestionar la ceguera implícita de la sociedad. A la vez, hace hincapié en las prácticas mutantes de una estética formal para dar cuenta del conflicto del individuo frente a la historia oficial. La transición como arte se nutre de la dualidad y el movimiento: una transición en la estrategia

el estatuto de verdad del género de la entrevista y hace explícita la manipulación de sus modos de producción —por parte de ambos agentes: entrevistador y entrevistado— y su componente ficcional:

— Pero, entonces, ¿cuál es la especificidad de la ficción?

— Su relación específica con la verdad. 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) un texto. La realidad está tejida de ficciones²³.

Asimismo, *Historia breve de la literatura portátil* expone su modo de producción: esto es, cuenta cómo contar una historia. Ahí Vila-Matas articula una suerte de pedagogía del «recordar» desde el presente de la escritura de un yo intransitivo y portátil donde se combinan episodios trascendentales con anécdotas personales, banales e inverosímiles. El tema de la temporalidad es sustancial, hasta el punto que el tiempo se torna en geografía: el presente desde el que se recuerda y se escribe es un espacio que se ocupa, donde —como indica Ludmer— no podemos distinguir entre realidad y ficción (incluso entre sueño y vigilia); de ahí el uso de la autoficción como forma de recuperación de una identidad que no se recuerda porque ni siquiera existe. Como precisa Julio Premat: «La inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe [...] no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto²⁴». Esa «ficción de ser» escritor y esa ambigüedad permean las entrevistas de Piglia y la *nouvelle* de Vila-Matas. En esta última se narra «un personaje de escritor» —como el personaje entrevistado de Piglia— que arma una genealogía de autores imaginaria: los «shandys» coleccionistas²⁵ y dobles en sempiterna búsqueda borgiana de manuscritos perdidos. No hay que olvidar a este respecto que la figura de autor del catalán se ha creado desde consignas posmodernas y metaficcionales que lo emparentan con el campo cultural argentino. Es más, Vila-Matas es leído —interpretado— como «autor argentino». De ahí la «fascinación por los manuscritos» en *Historia abreviada de la literatura portátil*: «en ellos hay una mano, un cuerpo, un gesto que marca, que hace (un *homo faber*) ese texto que, para el lector, será confusamente suyo²⁶». Si la verdad tiene una estructura ficcional, como habría de advertir Lacan, la memoria de los hechos es una recons-

política de la dictadura a la democracia neoliberal; [...] Una transición en los estilos de representación que oscilan entre un deseo por una totalidad modernizante y la celebración del pastiche posmoderno» (MASIELLO, 2001, p. 16).

²³ PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 11.

²⁴ PREMAT, 2009, p. 13.

²⁵ La idea de archivo también se repite en los dos textos sobre los que reflexionamos en este artículo.

²⁶ PREMAT, 2009, p. 25.

trucción personal, parcial y subjetiva, como la identidad²⁷, de la que debe dudar el lector. Los personajes de Vila-Matas, y los de Piglia, arman como ellos mismos sus propias figuras de autor a la manera de lectores que escriben²⁸ y (se) exponen sus lecturas. Ambos revelan lo que saben: «lo que importa, siempre, es la lectura: los modos de leer, los regímenes y protocolos que sostienen una lectura, la manera en que se relaciona el texto con la propia vida²⁹».

Y eso es lo sustancial: en estas transiciones democráticas la literatura — como una enfermedad— reemplaza, o mejor dicho, «vampiriza» la vida. Del mismo modo que otras ficciones «menores» de la transición española, las dos poéticas tratan de «vivir lo literario y de literaturizar lo vivido, en un mismo esfuerzo radical, en un mismo aluvión de lecturas, conversaciones, escrituras y proyectos³⁰». Para Vila-Matas el objetivo es escribir una literatura que no tenga

un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida [porque ya no se cree] ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización³¹.

Y para Piglia escribir:

Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida. No son muy diferentes la vida y la literatura. Uno enfrenta las mismas cuestiones en los dos lados³².

Por eso reconceptualizan la categoría de autor —que deviene en doble³³, espejo o máscara— a través de sujetos narrativos que exhiben una escritura intransitiva, autorreferencial, hiperconsciente, preñada de marcas literarias que representan lo único verdadero: los modos de producción del texto. Un gesto político y anticapitalista como estrategia narrativa que responde a las

²⁷ Expone Vila-Matas: «el misterio de nuestra verdadera identidad personal es uno de mis temas preferidos, según los críticos» (HEREDIA, 2007, p. 20).

²⁸ Los «shandys» coleccionan extractos de lecturas diarias que llevan en cuaderno de notas (VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 87).

²⁹ LINK, 2006, p. 177.

³⁰ LABRADOR MÉNDEZ, 2009, p. 455.

³¹ VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 81.

³² PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 19.

³³ Concreta Vila-Matas: «Cada vez me parece más evidente que nosotros, los portátiles, hemos venido al mundo para expresar el fondo más secreto y recóndito de nuestra naturaleza. Esto es lo que nos separa de nuestros tибios contemporáneos. Y es que creo que estamos profundamente unidos al espíritu de la época, a los problemas subyacentes que la acosan y le dan su tono y carácter. Somos siempre duales en apariencia, y lo somos por cuanto encaramos lo nuevo y lo viejo al mismo tiempo. Nosotros tenemos nuestras raíces en el mismo futuro que tan hondamente nos preocupa. Tenemos dos ritmos, dos rostros, dos interpretaciones. Estamos integrados con la transición, con el flujo. Sabios en un nuevo estilo, nuestro lenguaje es críptico, voluble y chiflado» (VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 84).

problemáticas particulares de la posdictadura de sus respectivos países. El campo literario aparece pues para los dos como el espacio donde se «cultivan la contradicción, revelando las tensiones entre el pasado no resuelto y el presente, lo oculto y lo visible. Muestran las dualidades de la cara y la máscara que hoy dejan sus huellas sobre los problemas de identidad³⁴» de autores con una memoria desviada, falsa —en términos de Benjamin— que solo pueden contar «sus» relatos literarios, y, por tanto, (auto)biográficos.

CRÍTICA Y (AUTO)FICCIÓN

En virtud de lo argumentado hasta el momento, las poéticas de Vila-Matas y Piglia se asientan en la reelaboración genérica, el cultivo de las formas mínimas y los cruces borgianos entre ensayo, relato factual y testimonio³⁵. Ambos dinamitan los corsés de las categorías genéricas en aras de una escritura «jibarizada» que transcurre entre la anécdota vivida, la cita literaria y la reflexión teórica. Atravesados por Kafka, Calvino y, sobre todo, por Borges, su postura crítica —y lúdica— frente al *status quo* de la novela realista tradicional les lleva a formular una concepción del ejercicio crítico a tenor de la ficción autobiográfica³⁶ y viceversa. En su «Breve autobiografía literaria» escribe Vila-Matas a propósito de *Historia abreviada de la literatura portátil*: «Intento (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción³⁷ radical³⁸». O: «siempre me he considerado un escritor que es al mismo tiempo un crítico³⁹». En la misma línea, Piglia responde a uno de sus entrevistadores: «Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico⁴⁰». Con lo cual, la crítica de los escritores habría de

³⁴ MASIELLO, 2001, p. 16.

³⁵ En una conversación de Juan Villoro con Enrique Vila-Matas titulada «Literatura y crítica» afirma el mexicano: «Quisiera que conversáramos sobre la relación entre la crítica y la ficción. Hay autores, como Ricardo Piglia, que han trabajado la crítica como una forma de la ficción: incorporan recursos del ensayo a sus escritos. Tú, quizá de manera menos sistemática, pero igualmente frecuente, has creado dispositivos narrativos en donde la crítica se convierte en una forma de ficción» (HEREDIA, 2007, p. 413).

³⁶ Es conocida la enunciación de Piglia acerca de la crítica como «una de las formas modernas de la autobiografía [...] Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural» (PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 13).

³⁷ Mercedes Monmany precisa en una reseña de la misma obra: «Con este libro curioso y desconcertante, Vila-Matas ha culminado su capacidad de duplicidad e ironía, de equívoco y juego, de relativización desquiciada de la realidad, por medio del doble sentido y de un gran entramado, a manera de logia ocultista y secreta de palabras, contraseñas y hechos sorprendentes en todo momento» (HEREDIA, 2007, p. 63).

³⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁹ *Ibid.*, p. 418.

⁴⁰ PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 11.

apelar a la problemática del valor, de las jerarquías de la tradición en aras de una «lucha por la renovación literaria»⁴¹ en la que se hayan inmersos ambos autores. De ahí que los dos planteen sendas apuestas estéticas de reformulación de la jerarquización genérica amén de una escritura que rompe a su vez el pacto entre representación y significación, lengua y referente, objeto y sujeto. Vila-Matas opta por significar solo la literatura, ya que el sinsentido de la historia nacional y la democracia no logran «decir» el trauma de un conjunto social. Encuentra en el lenguaje ficcional de la crítica una suerte de contradiálogo «marginal» dentro del campo literario español donde el complot⁴² y las drogas se contraponen al discurso dominante, normativo, autoritario. Esa es su «forma» de no-«decir». Explica Villoro a propósito de *Historia abreviada de la literatura portátil*:

Una de las categorías más interesantes de este libro es la condición de las obras maestras que son portátiles. O sea, lo contrario a la museificación, a la monumentalidad: un arte de la levedad que se expresa en obras que quepan en un maletín, obras para llevarse. Eso tiene que ver con una estética e incluso con una ética: una obra que no aspire a la solidez pomposa del bronce o de la estatua ecuestre⁴³.

Piglia, por su parte, en *Crítica y ficción*, vuelve a poner en primer plano la imposibilidad de narrar una verdad monolítica de los hechos: de la memoria social o de la individual, de imponer una sola «voz verdadera», como pretende la crítica⁴⁴. Todo es construcción y artificio, por eso también el complot⁴⁵, la conspiración y el secreto constituyen la médula de su poética. Al cabo, la experiencia suscita múltiples narraciones y lecturas que hacen imposible armar un discurso «total» que manifieste «una verdad»:

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² Por razones de espacio no me detendré aquí en explicar uno de los dispositivos narrativos favoritos de ambos escritores: el complot. Habida cuenta de que «Esa noción de que hay una conspiración a descifrar es un modo que tiene la literatura de politizar» (LINK, 2006, p. 178). En ambos casos, la percepción que tiene el sujeto narrativo de lo político, tras la represión dictatorial, se cristaliza en narrativas del complot, del mismo modo que las poéticas menores de la transición que estudia Labrador Méndez encierran criptogramas. Sin ir más lejos, la «conjura shandy» de Vila-Matas tiene como «principal característica [...] conspirar por el hecho mismo de conspirar» (VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 14). En la misma estela de la sociedad secreta borgiana de Tlön.

⁴³ HEREDIA, 2007, p. 440.

⁴⁴ PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 13.

⁴⁵ Para Piglia, toda ficción narra —metafóricamente— las relaciones más profundas con la identidad cultural, las tradiciones y la memoria. Y esa irreverencia ha consistido en armar «resistencias parciales», una voz «especial», más allá de las fronteras, de la patria y de la propiedad, que ha tomado la forma del complot como modo narrativo particular: «Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva al mismo tiempo de puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la ex-tradición, lo que ha pasado y ha dejado su huella» (PIGLIA, 1995, p. 60).

La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión positivista. La literatura es un campo de lucha. «¿La verdad para quién?» decía Lenin. Esa me parece una buena pregunta para la crítica literaria⁴⁶.

Esto hace que la relación de la literatura de Piglia —ensamblada de breves textos (verdades parciales)— con la historia sea marginal, criminal⁴⁷, discontinua, críptica⁴⁸ en aras de resemantizar la esfera pública desde la subjetividad. Mientras que en Vila-Matas se trata más bien de «pequeños segmentos de verdad local⁴⁹», microrrelatos⁵⁰ que encierran enigmas y exigen al lector una reelaboración de la historia para su resolución. Ambos entienden entonces la erudición⁵¹, la alta cultura, como una forma de subvertir la relación canónica con la literatura, ocupando en el campo literario un doble lugar como críticos y como escritores que (des)articulan problemáticas, contradicciones, límites y convenciones. Podríamos incluso pensar que la ficción de Vila-Matas habría de leerse como una intervención crítica y la crítica de Piglia como una (auto) ficción con una responsabilidad ética incontestable. Y las dos ilustran nuevas formas de transiciones y relaciones estéticas que obligan a la crítica el empleo de otras epistemologías de la transición.

En conclusión, estos estudios de caso que he presentado desde un punto de vista comparativo tratan dos tópicos de una determinada genealogía literaria transnacional: la transición generica de la ficción a la crítica, y viceversa, como espacio de resistencia que propone una construcción (auto)biográfica al tiempo que experimenta nuevas figuraciones de la categoría de autor y una «ética del *trabajo literario*⁵²». Entonces, los modos de construcción serían lo «falso» y los de producción lo «verdadero». Porque Enrique Vila-Matas y Ricardo Piglia rompen con la tradición anterior, bajo la sombra tutelar de Borges y Benjamin, para abrir ventanas a la reflexión sobre la evolución del campo cultural hispánico desde los ochenta hasta hoy: lo redefinen en un marco transatlántico y problematizan el estudio contemporáneo de lo literario —su transformación epistemológica— como reapropiación de la alta literatura —ilegible— en el mercado global. Y es que, como hemos comprobado, sus proyectos se basan en la experimentación de lenguajes alternativos que se nutren de la autoficción como modo de deconstruir la verdad del relato, «desde» la transición a un pensamiento ético que conlleva una renovada forma estética.

⁴⁶ ID., *Crítica y ficción*, p. 14.

⁴⁷ Habla incluso de que el crítico fungiría de investigador y el escritor de criminal.

⁴⁸ De hecho, el autor de *Respiración artificial* explicita en una de estas entrevistas: «La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar» (PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 14).

⁴⁹ MASIELLO, 2001, p. 19.

⁵⁰ La brevedad es una consigna «shandy».

⁵¹ La erudición como «pura forma» es una práctica muy borgiana.

⁵² LINK, 2006, p. 174.