



Universidad Autónoma de Madrid

Doctorado en literatura hispanoamericana y géneros literarios en el contexto occidental.

**POÉTICA DE LA FICCIÓN EN RICARDO PIGLIA:
EL PROGRAMA DE LECTURA Y LA PESQUISA
POR EL SENTIDO**

Tesis que para obtener el título de doctor presenta:

Gabriel Antonio Rovira Vázquez

Dirección de trabajo:

Eduardo Becerra, Profesor titular de Literatura Hispanoamericana de la UAM

ÍNDICE

Introducción	4
I. Algunas claves del sistema fictivo de Ricardo Piglia	30
1. Piglia y la tensión con los géneros narrativos	31
1.1. Lo no dicho: misterio, secreto, enigma y sus funciones narrativas	36
1.2. Ricardo Piglia y los géneros narrativos.	43
1.2.1. Cuentos.....	46
1.2.2. Nouvelles	49
1.2.3. Novelas.....	53
1.3. Doxa y ficción	61
1.4. El archivo como forma narrativa.....	65
2. Poética explícita de la lectura	69
2.1. Programa de lectura manifiesto	71
2.2. El lector explícito	82
3. La construcción expuesta	94
3.1. Las voces del narrador.....	97
3.1.1. Polifonía y perspectivas variables	102
3.1.2. Máscaras y niveles diegéticos intrincados.....	103
3.2. Recursos narrativos	108
3.2.1. Personajes constantes	108
3.2.2. Narrador enmascarado	120
3.2.3. Narración epistolar	124
3.2.4. Uso del diario	126
3.2.5. Narrar desde la incertidumbre	128
3.2.6. Verdad y ficción.....	132
3.2.7. Distanciamiento.....	138
3.2.8. Digresiones.....	146
3.2.9. Tiempos múltiples de la narración	148
3.3. Temas y recurrencias.....	154
3.3.1. Figuras y frases recurrentes.....	163
3.3.1.1. Peces fuera del agua.....	164
3.3.1.2. Luz en la ventana	167

3.3.1.3. Lenguaje holográfico.....	169
3.3.2. La narración paranoica.....	173
II. Una pesquisa por el sentido.....	180
1. Nombre falso.....	181
1.1. La historia de un plagio incierto.....	184
1.2. Narrar la experiencia.....	212
1.3. Lector cómplice.....	220
2. Prisión perpetua.....	233
2.1. El mundo como prisión.....	234
2.2. No importa quién habla.....	251
2.3. Lectura desde la incertidumbre.....	260
3. Encuentro en Saint-Nazaire.....	265
3.1. La historia del otro.....	267
3.2. Las máscaras del narrador.....	287
3.3. Claves de un laberinto.....	296
4. Respiración artificial.....	303
4.1. ¿Hay una historia?.....	305
4.2. Personajes hermeneutas.....	313
4.3. Narradores múltiples.....	328
4.4. Utopía de la lectura.....	339
5. La ciudad ausente.....	351
5.1. La construcción de una utopía.....	352
5.2. La ciudad como tejido de historias.....	364
5.3. Narración polifónica.....	401
5.4. Leer una ciudad imaginada.....	412
Conclusiones.....	426
Bibliografía.....	444
Bibliografía de Ricardo Piglia.....	445
Bibliografía indirecta.....	448
Índice de nombres.....	457

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal.

Ricardo Piglia, Crítica y ficción.

INTRODUCCIÓN

Existe un placer intrínseco en desvelar lo que está oculto, en vislumbrar un misterio, en descifrar un enigma, en aclarar un secreto, en recibir una sorpresa, Ricardo Piglia recurre a las diferentes formas de ocultar el sentido para retornos como lectores a la búsqueda de una experiencia nueva y llena de significaciones. Pero la lectura y el goce profundo de una obra verdaderamente innovadora requiere por lo general de un compromiso del lector en la interpretación y reconstrucción. Consciente de ello, Ricardo Piglia, en una entrevista para la revista *Página/12*, describe en 1992 cómo debe ser su lector ideal:

Un lector que sabe más que el narrador, así se puede narrar más rápido. Por supuesto que existen muchos lectores y la gente lee novelas desde lugares distintos y por motivos múltiples, pero si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal diría eso: narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas¹.

Pero, al escribir, Piglia se esfuerza por no mostrar todas sus cartas, por ocultar algunas de las claves del relato, y el lector entonces como buen jugador deberá deducirlas contando con las evidencias y los indicios. Al hacer esta declaración Piglia nos pone, como lectores, frente a un duro compromiso y un reto, pues su obra es recorrida por un gran caudal cultural. Puestos a mirarle las cartas, todavía falta ver cómo responde cada quien, cómo juega su mano de sentidos y expone su personal

¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p.138.

lectura. En una entrevista de diez años antes, parece más claro y quizá más exigente en su definición del lector ideal:

El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer².

La obra de Piglia tiene esta cualidad y la hace explícita, pues en muchos casos los personajes son principalmente lectores tratando de descifrar e interpretar su propio mundo, generalmente mediante la experiencia misma de la lectura. Además, sus textos narrativos constituyen una construcción laberíntica, llena de referencias, puentes, ventanas, accesos a otros sistemas de significación sustentados en alusiones culturales, en la estructura misma del relato y en la existencia de los personajes. Todo ese sistema de ligas no sólo refuerza la unidad de la obra, sino que constituye una trama de pistas, ciertas, dudosas o falsas, que el lector deberá seguir, o en su caso descartar, si quiere ganar la partida del sentido.

La literatura de Ricardo Piglia es heredera de un amplio corpus literario en el que destacan autores como Jorge Luis Borges y se nutre además, en la narrativa de Roberto Arlt y en las audacias de Macedonio Fernández (que el mismo Piglia ha promovido), en la sutileza de Rodolfo Walsh y se sostiene por un dominio claro de las distintas vertientes que forman su propio contexto literario, nacional (de José Hernández a Julio Cortazar) y universal (Kafka, Flaubert, Joyce, Proust, Brecht, Faulkner, Stevenson, Poe, Chandler, Hemingway...).

² Ricardo Piglia, *Op. cit.*, p. 55.

Todos son textos que están de algún modo conectados, todos replican el discurso de algún texto anterior, todos pertenecen a la gran conversación y Piglia aprovecha la conciencia de esta hipertextualidad y de la individualidad de cada lectura como bases para plantear una estética nueva, compleja, difusa aunque definida por principios claros, una estética en la que es necesario reconstruir una parte importante del texto y que obliga por lo tanto al lector a participar activamente en la construcción del sentido, una concepción del arte que él mismo se ha encargado de registrar y difundir en textos expositivos, en entrevistas, incluso en sus narraciones, a partir de una estética que trata de denunciar las estrategias de los discursos oficiales, para un tiempo que pide desconfiar de los medios de difusión habituales, que nos bombardean con la información de una historia oficial que pretende mantenernos pasivos y conformes.

Su obra, tan prolija en referencias hipertextuales, tiene mucho de búsqueda personal de su lugar como escritor en medio de una de las más amplias tradiciones literarias de América Latina. En medio de la relación documentada que extrae de la tradición y del laberinto de historias que componen sus relatos, siempre se entrevera el asombrado testimonio explícitamente autobiográfico de la forma en que se preparó y ha participado en esa tradición a la que se adscribe.

Es por ello que me parece pertinente conocer algunos datos de su vida que ayuden a dar contexto a la lectura de su obra.

En 1940, cuando Ricardo Emilio Piglia Renzi nació, la familia de su madre

llevaba ya diez años asentada en Adrogué:

Era la menor de diez hijos. Mis abuelos se habían instalado hacía décadas y la familia había ido comprando todas las casas de la manzana: hasta que se convirtió en una especie de cuadra tomada³.

Su padre consiguió trabajo en la estación de ferrocarriles cuando llegó a la ciudad y allí se casó. En 1950 nació su hermano Carlos, para entonces su padre se había hecho comerciante y decidió enviar a Ricardo Piglia a un colegio religioso:

Me mandan al frente a hacer la experiencia de ascenso: voy al colegio de las familias bien de Lomas y Adrogué. Para mí es una revolución cultural, porque salgo del potrero. Era un poco la idea de mi madre, sacarme de la calle⁴.

Su padre le leía el Martín Fierro y a muy temprana edad lo introdujo en los libros, cuando Perón chocó con la iglesia, su padre, un *descamisado* convencido, un trabajador peronista, lo cambió de colegio y eso le amplió su horizonte cultural y social.

En 1955 Eduardo Lonardi lideró un golpe contra Perón, la llamada “Revolución Libertadora”, en la que aviones de la Marina bombardearon la Plaza de Mayo. Perón renunció y se exilió en Paraguay ante el beneplácito de la iglesia. De ahí que, como lo relata Piglia en *Prisión Perpetua*, en el 55 las cosas se pusieron feas para su padre debido a su filiación peronista y a antiguos rencores entre barrios, y por eso decidió mudarse con su familia a Mar del Plata.

Así que se fue a la aventura. Cuando llegó a Mar del Plata enseguida

³ Elvio Gandolfo, “Ricardo Piglia”, Entrevista de Elvio Gandolfo a Ricardo Piglia en el Suplemento *Radar* del diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996, s/p. Puede consultarse en la dirección URL: <http://www.literatura.org/Piglia/rprepo.html>.

⁴ *Ídem*.

consiguió trabajo en seguros. Pero para mí fue un desparramo absoluto. Perdí parte de la familia, amigos, primos que eran como hermanos⁵.

Aunque los primeros días fueron una pesadilla, Piglia no sabía entonces que allí haría nuevos amigos, se engancharía al cine club, comenzaría a escribir su diario y, sobre todo, según cuenta Piglia en “Prisión perpetua” conocería a Steve Ratliff, y aunque es muy probable que se trate de un personaje de ficción, Piglia ha sostenido en entrevistas que fue una figura determinante para él en su elección vocacional. Lo cierto es que su llegada a Mar de Plata significó el acceso a un nuevo panorama cultural más amplio. Su familia se estableció en Mar del Plata, pero más adelante él se trasladó primero a La Plata y después a Buenos Aires.

Para los habitantes de Buenos Aires esos fueron años duros, en los que breves periodos de democracia se alternaban con golpes de estado militares. El ambiente general de esos años era de inquietud e incertidumbre, un malestar general que recorría todos los estratos sociales. Y el principal acicate de este malestar era una situación económica cada vez más precaria e insegura.

Su primer libro, *La Invasión*, apareció en 1967, y sería reeditado 40 años después. Antes de esto ya había publicado cuentos en revistas literarias de Buenos Aires, tales como *Los libros* y *Crisis*. En 1975 publica *Nombre falso*, en la editorial Siglo XXI. Trabajó en diversas editoriales de Argentina hasta 1976. Allí fue el fundador y director de varias series y colecciones de narrativa policial, tales como una

⁵ *Ídem*.

antología de cuentos policiales publicada por la Editorial Jorge Álvarez en 1969; las novelas de la Serie Negra para la editorial Tiempo Contemporáneo (1969-1976); posteriormente, dirigiría también la colección Sol Negro para Sudamericana (1990-1992).

En marzo de 1976 la situación económica y social del gobierno de Isabel Perón era insostenible y esto provocó una violenta reacción de las clases más conservadoras de la sociedad; así, el 24 de marzo de 1976 Isabel Perón fue detenida y trasladada a Neuquén. La Junta de Comandantes que asumió el poder designó como presidente de facto a Jorge Rafael Videla y dispuso que la Armada, el Ejército y la Fuerza Aérea compusieran el futuro gobierno con igual participación. Comenzó el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", uno de los periodos más sangrientos, opresivos y oscuros de la historia reciente de Argentina, en la que secuestros, desapariciones y crímenes políticos de toda clase se convirtieron en cosa de todos los días⁶. Ante la dura realidad que le tocó vivir, Piglia se vio en la necesidad de replantearse el papel del los intelectuales y la función de la literatura, y mantuvo un debate casi clandestino con otros escritores académicos que permanecieron en el país.

Durante esos años – los *tiempos de oscuridad* en tantos lugares de América Latina – dictó seminarios privados, colaboró en la revista *Punto de Vista*, y fue escribiendo una novela que, entre muchas otras cosas, combatía las ficciones creadas con furor y eficacia por el Estado dictatorial. El resultado

⁶ Para darse una idea del alcance de la represión desplegada en aquellos días se puede revisar el Informe de la Conadep, *Nunca Más*, Eudeba, 1984. Disponible también en línea: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html> .

es una obra maestra, su novela *Respiración artificial*, publicada en 1980⁷.

En 1977, según cuenta, comenzó a dictar sus cursos como profesor visitante en la Universidad de Princeton, y en la Universidad de California en San Diego, que continuaron hasta 1990, “un poco para salirme del Buenos Aires de la dictadura porque había algunos problemas”⁸. A partir de 1977 también filmó cinco guiones de cine, el primero para Héctor Babenco:

Me llamó y me dijo que quería que trabajáramos juntos sobre *Prisión perpetua*. El también había vivido en Mar del Plata, y lo fascinaba el personaje de Ratliff, un yanqui extraño que fue fundamental para mi formación, en los dos años que viví allí. Fuimos juntos al hotel Hermitage, y fue divertido, porque lo recordábamos maravilloso y era terrible. Parecíamos dos viejos gays: cada uno en su pieza y juntándonos para conversar. La historia quedó al fin en dos bloques: como si fueran dos películas de una hora. Se llama *Foolish Heart*⁹.

A partir de allí Piglia no dejará de trabajar para el cine colaborando en diversas producciones.

En 1990, el padre de Piglia enfermó gravemente y murió y esto lo hizo regresar a Buenos Aires donde se estableció nuevamente: “Tenía un cáncer. Yo volví de Estados Unidos y pude estar con él, por suerte. Aunque fue una experiencia fuerte, ese

⁷ Arcadio Díaz-Quñones, “Para empezar Ricardo Piglia” En Ricardo Piglia: *Conversación en Princeton*, Princeton Latin American Studies, Cuadernos, n.º. 2, Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noël Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, eds. 1998, Princeton. Disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.

⁸ *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, *Op. cit.* La entrevista fue revisada y publicada con algunas variantes importantes, como la exclusión del fragmento que acabamos de citar en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *Op. cit.*, pp. 171-226. Evidentemente, cuando la cita se refiera a algún fragmento que no aparece en la edición posterior citaré por la versión original, como en este caso.

⁹ Elvio Gandolfo. *Op. cit.* s/p. Puede consultarse en la dirección URL: <http://www.literatura.org/Piglia/rprepo.html>.

mes final”¹⁰.

Ricardo Piglia es ahora uno de los escritores argentinos fundamentales, para algunos es el más importante. Heredero de la tradición de la modernidad latinoamericana, la que encabezaron Jorge Luis Borges y Bioy Casares, enriquecida con la narrativa de Roberto Arlt y Macedonio Fernández, sostenido por un dominio claro de su propio contexto literario, nacional y universal. Piglia aprovecha la conciencia de la hipertextualidad y de la individualidad de la lectura como bases para plantear una estética nueva, compleja, difusa aunque definida por principios claros que él mismo se ha encargado de registrar y difundir, a veces directamente en textos expositivos, a veces de forma entreverada en sus narraciones, una estética literaria acorde a las necesidades de una sociedad desencantada de las verdades oficiales. Su obra ha merecido el reconocimiento y la mirada persistente y creciente de una crítica cada día más abundante.

La atención crítica sobre Piglia acumula ya tres décadas de trabajos, seminarios y discusiones, sin embargo no es hasta 1986, después de la primera publicación de *Crítica y ficción*, cuando los trabajos sobre el autor se hacen frecuentes y sistemáticos¹¹, sin embargo algunos de estos primeros trabajos no pasan de ser

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Es interesante seguir la evolución de las opiniones en las entrevistas de Piglia, que él suele tomar con mucha seriedad, al mismo tiempo que la de sus críticos. Aquí presentamos una lista de algunas que consideramos especialmente interesantes y que nos han sido de mucha utilidad en nuestro trabajo: Elvio Gandolfo, “*Ricardo Piglia*”, en el suplemento *Radar* del diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996, s./p.: <http://www.literatura.org/Piglia/rprepo.html>; Marco Antonio Campos, “Epílogo: Entrevista con Ricardo Piglia” en Ricardo Piglia *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999, Col. Confabuladores; Marco Antonio Campos, “Epílogo: Entrevista con Ricardo Piglia” en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM,

asombradas reseñas, como la que hace Mauricio Molina de *La ciudad Ausente* en 1992¹².

La crítica temprana de los relatos, y principalmente de “Nombre falso”, tuvo un punto de vista que no se volverá a repetir y sus esfuerzos dieron con puntos básicos para apoyar la interpretación de la obra, como la relación, entonces inusitada, entre Arlt y Borges y que fue señalada por Noé Jitrik,: “Se produce aquí una síntesis de lo esencial de los dos modelos; es Arlt en los ambientes, en los personajes (estafadores, prostitutas sanas y anarquistas), en el lenguaje al mismo tiempo preciso y ambiguo, pero también es Borges en la construcción narrativa, en la concepción misma del relato”¹³.

Un problema que ocupaba a los críticos en esos primeros trabajos sobre “Nombre falso” era el del plagio y la propiedad, la duda sobre como leer un texto que

1999; Rosa Mora. “Ricardo Piglia, Escritor: 'La literatura se opone a la realidad'”, en *El país*, Cultura, 2 de marzo de 2002, Barcelona, http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20020302elpepicul_5&type=Tes&anchor=elpepicul; Mauricio Montiel Figueiras, “Por una lectura infinita, Entrevista con Ricardo Piglia” en *Letras libres*, México, Año 5, Nº 53, mayo de 2003; Ivana Costa, “La ilusión de la escritura perpetua” en *Revista Ñ*, 18 de noviembre 2006, <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/11/18/index.html>; María Esther Gilio. “Del autor al lector (entrevista con Ricardo Piglia)”, *Página 12*, Suplemento Radar Domingo, 15 de Octubre de 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal /index.html>; Ricardo Piglia, “El momento del viraje a la política” en *Revista Ñ*, (en línea), 9 de septiembre de 2006, consultada el 29 de marzo de 2007, <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/ 2006/09/09/ index.html>; Sonia Mattalia, “La ficción paranoica: el enigma de las palabras” en Daniel Mesa Gancedo (Coord.) *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006; Ivana Costa, “La ilusión de la escritura perpetua” en *Revista Ñ*, (en línea), 18 de noviembre 2006, <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/11/18/index.html>; Alberto Bruzos, “El coraje de los toreros: entrevista a Ricardo Piglia”, *Letra en ruta*, nº. 2, Primavera del 2007; Ricardo Piglia entrevista con Érica Montaña Garfias, “'La inteligencia nunca es ajena a sentimientos y pasiones': Piglia” en *La Jornada*, México, D. F., 21 de enero de 2007; Jorge Carrión, “No hay que tomarse en serio a ningún escritor”, *Quimera*, nº. 208, marzo de 2007; 2008 Ricardo Piglia y Juan Villoro, *Escribir es conversar. Diálogo: Ricardo Piglia y Juan Villoro*, en Revista Letras Libres, México, enero de 2008.

¹² Mauricio Molina, “La ciudad ausente de Ricardo Piglia”, *Vuelta* nº. 193, diciembre de 1992.

¹³ Noé Jitrik, “En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso*, de Ricardo Piglia”, en *Cambio*, núm. 3, 1976, p. 87.

subvierte la relación entre verdad y ficción. Un crítico especialista en la obra de Arlt, Aden W. Hayes, atribuyó erróneamente “Luba” a la pluma de Arlt, cuando en realidad es un pastiche de Piglia de un cuento de Andreiev¹⁴. Cuando los críticos descubrieron que “Luba” era una calca muy apegada del cuento “Las tinieblas” de Andreiev, algunos incluso llegaron a pensar que había ocurrido un verdadero plagio. Una discusión muy interesante sobre el tema se da entre Ellen McCracken (“El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia inventa a Roberto Arlt” y “Réplica”) y María Eugenia Murdrovic (“Respuesta a Ellen McCracken”)¹⁵.

Estudiosa de las relaciones entre la literatura de Piglia y la de Arlt, Rita Gnutzmann señala cómo Piglia utiliza en “Nombre falso” las incertidumbres que hay en la bibliografía arltiana con un uso alevoso y creativo¹⁶. A partir de estos pioneros son muchos los trabajos de la crítica pigliana que se dedican exclusivamente a desarrollar el tema de la tensión entre ficción y verdad en Piglia. Algunos intentos de clarificar o buscar el lugar de esta literatura que hacía un uso libre de las referencias librescas llevaron a inventar incluso clasificaciones *ad hoc*, así Para Nicolás Rosa, “Piglia inaugura, junto con Héctor Libertella, la *ficción crítica*, rama de la así llamada “ciencia ficción”¹⁷.

¹⁴ Aden W. Hayes, “La revolución y el prostíbulo: *Luba* de Roberto Arlt”, en *Ideologies and Literature*, 2, n° 1, Minneapolis, Primavera de 1987, pp. 141-147.

¹⁵ Ambos en el libro de Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia*, Serie valoración Múltiple, Bogotá, Casa de las Américas, 2000, pp. 93-117.

¹⁶ Rita Gnutzmann, “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”. *Revista Iberoamericana* 58.159, abril-junio 1992.

¹⁷ Nicolás Rosa, “Veinte años después o ‘la novela familiar’ de la crítica literaria”, en *Cuadernos*

En 1993, un trabajo de Gabriela Mora¹⁸ utiliza textos de Piglia como ejemplo paradigmático del género de las *nouvelles*¹⁹. En esos mismos años Rita de Grandis publica un trabajo centrado en el uso de la cita en Piglia que también se ha vuelto una referencia constante en la bibliografía crítica: “La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*”²⁰. Posteriormente el trabajo de Rita Gnutzmann se centrará en los usos de la intertextualidad en Piglia, inaugurando otro de los grandes temas de la crítica pigliana²¹.

La crítica de este periodo no se salvó de verse contagiada de pronto por el entusiasmo con la manera de relacionar la realidad con la ficción que proponía Piglia y así en 1996, Roberto Ferro publica "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod"²² dónde un relato que es expresamente fictivo se ve incluido como parte de un libro de crítica sin que medie advertencia.

En 1994 algunas de las obras de Piglia son traducidas a otras lenguas: *Encuentro en Saint Nazaire*, en su primera versión como cuento es publicada en

Hispanoamericanos, Núm. 517-519, julio-septiembre, 1993, p. 182.

¹⁸ Gabriela Mora. *Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados*, Rutgers University, *Revista chilena de literatura*, n° 42, 1993, pp. 131-138.

http://www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/azarhtml/az_mora.htm.

¹⁹ En adelante utilizaré el término francés sin cursivas, a falta de un equivalente en español que sea apropiado y que esté aceptado por la tradición crítica y teórica.

²⁰ Rita Grandis, “La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (1993), 17, pp. 259-269.

²¹ Rita Gnutzmann, *Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco*, *Literatura como intertextualidad*, IX Simposio Internacional de Literatura Instituto Literario y Cultural Hispánico, Juan Alcira Arancibia (ed.), Buenos Aires, 1993, pp. 524–531.

²² Roberto Ferro, "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod" en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, Universidad Veracruzana y UNAM-IIFL, 1996, p. 379, también en Roberto Ferro. “Homenaje a Ricardo Piglia y/o a Max Brod”, en *SyC* (1992), 3, [Buenos Aires] y en Roberto Ferro, *El lector apócrifo*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998, p. 266-292. En adelante citaremos por esta última referencia.

francés, *Respiración artificial*, *Nombre falso* y *La ciudad ausente* son traducidas al inglés, francés y portugués y *Plata quemada* al italiano. Estas traducciones dan un nuevo impulso a la fama de Piglia y sin embargo la difusión de su obra en México y en España no cobra verdaderos bríos sino hasta la publicación de *Prisión Perpetua* por editorial Lengua de Trapo en España, a la que siguieron una serie larga publicada por Anagrama: *Plata quemada* (2000), *Formas breves* (2000), *Respiración artificial* (2001), *Crítica y ficción* (2001), *Nombre falso* (2002), *La ciudad ausente* (2003), *El último lector* (2005), *La invasión* (2006) y *Prisión perpetua* (2007). Con estas nuevas ediciones la figura de Piglia cobra la dimensión internacional que ya reclamaba.

En cuanto a la crítica, este avance propició que a partir de 1997 y luego con más razón en el nuevo siglo la cantidad de estudios críticos sobre la obra de Piglia se disparara, ahora con otra perspectiva y una nueva forma de enfocar las cosas.

Los primeros trabajos de esta nueva oleada crítica son de 1996-98, y destacan entre ellos los abordajes pioneros de Edgardo Berg, como “El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)”²³, artículo que propone una lectura de los relatos de este autor como una máquina narrativa que repite y conecta hitos de la literatura argentina como Borges, Macedonio Fernández, o Roberto Arlt y produce alianzas novedosas e, incluso, extravagantes. A partir de entonces Berg no dejará de escribir constantemente sobre el escritor argentino y en 1998 publica “Ricardo Piglia lector de Borges”²⁴. Las

²³ Edgardo Berg, “El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)”, en Elisa Teresa Calabrese y otros, *Supersticiones del linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996, pp. 139-158.

²⁴ Edgardo Berg, “Ricardo Piglia, lector de Borges”, en *Iberoamericana. Lateinamerika, Spanien, Portugal*, vol.

relaciones trenzadas en las opiniones literarias de Piglia entre autores considerados disímiles también ha dado mucho material para los estudiosos, así ha dado nuevo brillo a las figuras de Macedonio Fernández y de Roberto Arlt, y establecido vínculos sorprendentes con Borges. Piglia llegó a establecer de este modo nuevas genealogías literarias que han modificado la percepción crítica generacional de la historia literaria argentina del siglo XX. Destaca también el ensayo de Marzena Grzegorzcyk: “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”²⁵, donde establece la relación entre Tardewski y Gombrowicz; o el curioso estudio de Carolina Ferrer que analiza *La ciudad ausente* desde la teoría del caos, “Una compleja máquina de narrar: La ciudad ausente de Ricardo Piglia”²⁶. Los artículos de esos dos años se enfocaron sobre todo al estudio de las novelas y durante los años siguientes la crítica no abandonará esta preferencia a la que José Manuel González Álvarez llama un “desequilibrio en el corpus crítico”:

Un escrutinio bibliográfico atento revela las notables asimetrías en los caminos que ha seguido la crítica, privilegiando abrumadoramente sus novelas en detrimento de los libros de relatos, microensayos ficcionalizados y textos “críticos” que, a nuestro juicio, aún no han sido abordados con la frecuencia ni con la profundidad que merecen, pues es a través de ellos como germina la poética de hibridación experimental que su escritura acoge²⁷.

1, núm. 69, Frankfurt, 1998, pp. 41-56.

²⁵ Marzena Grzegorzcyk, *Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero*, Hispamérica: Revista de Literatura, Gaithersburg, MD (Hispania). Abril 25 de 1996, pp.15-34.

²⁶ Carolina Ferrer, *Una compleja máquina de narrar: La ciudad ausente de Ricardo Piglia*, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/03/textos/CFERRER.HTML>.

²⁷ José Manuel González Álvarez, *En los bordes fluidos, Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna, Peter Lang, 2009, p.16. También en: José Manuel González Álvarez, *Autoficción, hibridismo genérico y modalidades de la crítica en la escritura de Ricardo Piglia (1975-2005)* tesis del Programa de Doctorado "Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica", Dirigida por Dra. Carmen

Ese mismo año de 1997, aparece también un libro de Nicolás Bratosevich que se ha vuelto referencia obligada de la crítica: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*²⁸, se trata de una serie de ensayos basados en los trabajos producidos por un seminario sobre la narrativa pigliana que Bratosevich coordinó en Buenos Aires, los ensayos revisan la obra de Piglia por temas, pero en general ofrecen una visión panorámica de los principales aspectos de su poética, así como apuntes particulares sobre algunas de las obras narrativas, destacan los capítulos sobre la “Ficción como historia y como política” que resultan iluminadores con respecto a la tensión que guardan estos relatos de ficción con la realidad histórica. También hace un seguimiento muy indicativo de las referencias literarias contenidas en algunas de sus novelas, principalmente en *Respiración artificial*, en los capítulos titulados “¿Hacia una estética cibernética?, I y II”.

Se distingue, sin embargo, en esas tempranas valoraciones la publicación en 1998 del número monográfico de la revista PLAS, de Princeton University²⁹, que contenía una entrevista que se ha vuelto fundamental para el estudio de la obra de Piglia, así como artículos críticos sobre la obra del autor quien ya entonces era una referencia importante en el cono sur y en los Estados Unidos. El número monográfico

Ruiz Barrionuevo, Leída en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca el 24 de noviembre de 2005 con la calificación de Sobresaliente *cum laude*, p. 4.

²⁸ Nicolás Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

²⁹ *Princeton Latin American Studies, (PLAS) Cuadernos*, n.º. 2, Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noël Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, eds. 1998, Princeton. Disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.

de la revista PLAS contiene artículos de Arcadio Díaz Quiñones, José A. Rodríguez, Garrido y Noël Luna entre otros. Algunos de los textos de esta revista, conocidos como “conversación en Princeton”, fueron reproducidos posteriormente en el libro *Crítica y ficción*.

El año siguiente, 1999 María Antonieta Pereira publica: “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”. Este ensayo plantea lo que después será un tópico de la crítica pigliana, la discusión de cómo la maquinaria textual en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia dialoga con lo que ella llama el museo literario de Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges³⁰.

En los últimos años, a partir del 2000, y tras el arribo editorial de Piglia a España al iniciar el siglo, los estudios críticos se han multiplicado. Mencionamos aquí algunos de los que nos parecen más destacados y relevantes para nuestro trabajo.

Uno de los estudios más completos sobre la narrativa de Piglia es el de Jorge Fonet, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*³¹, donde el autor revisa a lo largo de la narrativa de Piglia, el modo en que el autor argentino construye una tradición en la que él mismo se inserta y pasa lista a los diversos tópicos conocidos de la crítica pigliana. Sin declararlo abiertamente, centra sus juicios en el análisis de cuatro obras narrativas: “Nombre falso”, *Respiración artificial*, *Prisión*

³⁰ María Antonieta Pereira, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, *Estudios filológicos*, Valdivia, 1999, n° .34, p.27-34. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso.

³¹ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2007.

perpetua y *La ciudad ausente*. El interés de Fornet por Piglia tiene registros muy tempranos, como lo demuestra su “Conversación imaginaria con Ricardo Piglia”³².

En compensación por el interés de la crítica en la obra narrativa del autor, José Manuel González Álvarez, en su libro *En los bordes fluidos, Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*³³, se centra en el análisis de las obras no propiamente narrativas, microrrelatos, microensayos ficcionalizados y textos “críticos”, para analizar el modo particular de Piglia de combinar distintos géneros y de provocar la tensión entre la realidad y la ficción que distingue su obra.

En 2006 Araceli Rodríguez publica su tesis en México: *¿Qué significa un nombre? La metarreferencia en tres nouvelles de Ricardo Piglia*³⁴. Se trata de otro análisis de las nouvelles de Piglia, específicamente “Prisión Perpetua”, “Nombre falso” y “Encuentro en Saint-Nazaire”. Desde el punto de vista de una crítica postestructural, se esfuerza por hacer caber la obra de Piglia en los términos de la posmodernidad. Cuestiona la referencialidad de las novelas de Piglia y su posibilidad de ser interpretadas. Observa la articulación de la “metarreferencia” y del “metanarrador” como parte de la estructura apelativa de estos textos. Aborda temas como el referente, el narrador, la verosimilitud, la relación realidad-ficción-verdad y la

³² En Adriana Rodríguez Pérsico, *Ricardo Piglia, una poética sin límites*, p. 316, una versión temprana de este texto se publicó como, “Conversación con Ricardo Piglia” en Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia*, Bogotá, Casa de las Américas, 2000, pp.17-44.

³³ José Manuel González Álvarez, *En los bordes fluidos, Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna, Peter Lang, 2009.

³⁴ Araceli Rodríguez, *¿Qué significa un nombre? La metarreferencia en tres nouvelles de Ricardo Piglia* (tesis). Universidad Autónoma de Querétaro Facultad de Lenguas y Letras, Maestría en Literatura, Querétaro, México, 2006.

función mimética de la ficción, como parte de las posibilidades de conformación de sentido por parte del lector, y como el repertorio de un texto específico, la obra de Piglia, cuyos límites son discutibles.

Sobre las nouvelles un trabajo interesante es el de Christian Estrade, “La genèse de la fiction dans les nouvelles de Ricardo Piglia”, donde el autor analiza los mecanismos de lo que considera una escritura como proceso, en la que unos textos deben verse como antecedentes de otros, en una obra conectada y en constante evolución³⁵.

Ese mismo año la Universidad de Sevilla publicó un libro con artículos sobre diversos aspectos de la obra de Ricardo Piglia³⁶ Coordinado por Daniel Mesa Cancedo, el libro comienza con el cuento titulado “El pianista”, e incluye nombres familiares en la crítica de Piglia como Edgardo Berg, Sonia Mattalia, Eduardo Becerra y Jorge Fonet. Los diversos ensayos que lo componen, agrupados en apartados genéricos, se centran en el análisis de aspectos de la poética de Piglia, principalmente en su obra narrativa.

En 2007, la revista *Quimera* publicó un dossier con interesantes artículos sobre temas de la poética de Piglia, una entrevista con Jorge Carrión que coordinó el trabajo y un artículo del propio Piglia sobre “Novela y complot”³⁷. A reserva de volver sobre

³⁵ Christian Estrade, “La genèse de la fiction dans les nouvelles de Ricardo Piglia”, *Revue Recto/Verso* N° 2 – Décembre 2007, <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article61>.

³⁶ Daniel Mesa Cancedo (coord.), *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, Colección Escritores del Cono Sur, n°. 2.

³⁷ *Quimera*, n°. 208, marzo de 2007.

este número, resalta un artículo de Eduardo Becerra en el que los recursos formales que acercan la escritura a la oralidad son analizados como estrategias para acercarse a la verdad en oposición a las versiones oficiales de la historia³⁸.

Muchos autores han analizado el modo en que Piglia concibe los modos de incidencia de la literatura en la política y los recursos que este autor utiliza como medios para resolver la tensión entre el compromiso y el arte. Ya en 2001 Laura Demaría, publicó un artículo donde explica el modo en que Piglia soluciona el dilema entre el compromiso social y la literatura a través del rescate de principios poéticos de la narrativa de Macedonio Fernández³⁹. Edgardo Berg ha escrito algunos artículos acerca del carácter trasgresor de la literatura de Piglia y de cómo ese salirse de la norma obedece a la necesidad de oponerse al complot que se gesta desde el poder y sus versiones de la historia⁴⁰. Un análisis recomendable sobre el tema de Piglia y su modo de darle una función social a su literatura se encuentra en el libro de Sandra Garabano, *Reescribiendo la Nación. La narrativa de Ricardo Piglia*⁴¹, donde la autora propone que Piglia no rompe de manera absoluta con los principios de la modernidad sino que mantiene la actitud crítica moderna, y que al abrir la tradición a nuevas

³⁸ Eduardo Becerra, "La voz y la letra: política y poética en la literatura de Ricardo Piglia" en *Quimera*, n° 208, pp. 30-34.

³⁹ Laura Demaría, "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir", *Revista Iberoamericana* 194-95, IILI, Pittsburgh, Enero-Junio 2001, pp.135-144.

⁴⁰ Edgardo H. Berg, *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*, Mar de Plata, Estanislao Balder-UNMDP, 2003; *Poéticas en suspenso Migraciones narrativas en Ricardo Piglia*, Andrés Rivera y Juan José Saer, Buenos Aires, Biblos, 2002.; Edgardo Berg "Fuera de la ley" en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia una poética sin límites*, Instituto internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 213-222.

⁴¹ Sandra Garabano, *Reescribiendo la Nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2004.

interpretaciones lo que hace es proponer una nueva lectura de la historia argentina. Hay un artículo muy interesante que ayuda a entender los mecanismos de denuncia de la literatura de Piglia, es el de Ana Gallego Cuiñas, de la Universidad de Granada, “La ficción paranoica de Ricardo Piglia en ‘Un pez en el hielo’: encrucijada narrativa”, en donde se aborda el concepto de Literatura paranoica desde dos ejes, el de la conciencia paranoica del escritor y el de lo que Piglia llama el “delirio interpretativo”⁴², aunando así las ideas del relato como investigación y del crítico como detective.

Existe una gran cantidad de trabajos críticos que se centran en una novela o en un libro en particular, generalmente abordando el análisis desde un esquema temático prefigurado, por ejemplo, un interesante trabajo sobre un tema particular en *Respiración artificial* es “La infamia del traidor en *Respiración artificial*” de María Luisa Martínez, del doctorado en Literatura de la Universidad de Concepción, donde la autora relaciona la traición de Ossorio con el tema del fracaso en el resto de los personajes desde los conceptos de Deleuze⁴³:

Hay parodia del fracaso, de la novela filosófica, policial, epistolar, histórica, etcétera, pero también hay parodia de las grandes infamias. La infamia que postula Piglia es privada, oscura y velada, es la utopía del propio autor. La infamia de Enrique Ossorio es la de un traidor que ha entrado en una zona de indiscernibilidad con otros traidores, es decir, es una infamia colectiva. Quizás ahí se encierre la gran parodia del texto, en la imposibilidad de escapar de los enunciados colectivos, refugiándose en la infamia de un traidor particular.

⁴² Ana Gallego Cuiñas, “La ficción paranoica de Ricardo Piglia en ‘Un pez en el hielo’: encrucijada narrativa” <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/gallego.pdf>.

⁴³ María Luisa Martínez, “La infamia del traidor en *Respiración artificial*”, Universidad de Concepción, 2003, http://www2.udec.cl/~docliter/doctorado/alumnos/La_infamia_del_traidor_maluisa.pdf.

Análisis más exhaustivos sobre esta novela hay muchos, pero recomendamos especialmente el ya citado de Jorge Fonet, en *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2007; el de Osvaldo de la Torre “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”⁴⁴; el de Anna López San Miguel. “La historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.”⁴⁵; así como los trabajos del grupo de Bratosevich y de Edgardo Berg que ya hemos mencionado.

En 2006 se publicaron tres artículos acerca de *Nombre falso* que nos parecen especialmente interesantes. El primero se publicó en París por Magali Sequera: “Rinaldi, une boîte de Pandore dans *Nombre Falso* de Ricardo Piglia”⁴⁶, se trata de un análisis de la génesis de un personaje recurrente de Piglia: Rinaldi, que aparece en su versión más acabada en esta nouvelle, pero que tiene precedentes claros en otros relatos anteriores del autor, la revisión de las versiones permite establecer la evolución y significación de este y otros personajes del universo pigliano. El segundo es un artículo de Mariangel Di Meglio :“El 'valor' de la letra: las versiones especulares en *Nombre Falso*”⁴⁷, que analiza la nouvelle desde un punto de vista que concibe la

⁴⁴ Osvaldo de la Torre, “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.

⁴⁵ Anna López San Miguel, “La historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.” *Hispanic Journal*, 15.2, Indiana, University of Pennsylvania, Indiana, 1994.

⁴⁶ Magali Sequera, “Rinaldi, une boîte de Pandore dans *Nombre Falso* de Ricardo Piglia” Université Paris-Sorbonne Paris IV, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/t12/sequera.pdf>.

⁴⁷ Mariangel Di Meglio, “El 'valor' de la letra: las versiones especulares en *Nombre Falso*”, en *Espéculo*. n.º. 31, febrero de 2006, *Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>,

literatura como una forma de circulación económica, es decir donde la literatura, y más precisamente la letra, figura como moneda de cambio y de circulación, y por lo tanto se centra en la cuestión del plagio y los límites de la propiedad intelectual. El tercero es un artículo de Rosa Pellicer, titulado “Ricardo Piglia y el relato del crimen”⁴⁸, en el que la autora analiza la nouvelle considerando las opiniones que el propio Piglia ha vertido sobre la novela policiaca en sus ensayos y entrevistas.

Entre los artículos más recientes que hablan particularmente sobre *Prisión Perpetua*, nos parecen de especial interés el de Virginia Rodríguez Cerdá, “Experiencia, escritura y narración en *Prisión Perpetua*”⁴⁹, en el que la autora muestra el modo en que los relatos de Piglia están contruidos a partir de la propia experiencia, señala los parentescos literarios entre Steve Ratliff y Stephen Stevensen y propone que el narrador de ambas nouvelles sufre un deslizamiento focal de ser el sujeto que narra a ser el objeto narrado al verter la propia experiencia en el molde de la ficción. En el mismo tenor Susana Inés González analiza los vínculos entre el propio Piglia y su alter ego literario Emilio Renzi, cuya función es la de ocupar el punto de vista intelectual desapegado y crítico que permite a Piglia introducir ciertos juicios, en su artículo “Piglia y Renzi: el autor y un personaje de ficción”⁵⁰.

⁴⁸ Rosa Pellicer, “Ricardo Piglia y el relato del crimen”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.) *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*.

⁴⁹ Virginia Rodríguez Cerdá, “Experiencia, escritura y narración en *Prisión Perpetua*”, en *Quimera*, n°. 208.

⁵⁰ Susana Inés González, “Piglia y Renzi: el autor y un personaje de ficción”. en *Proceedings of the 2º Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo, 2002 [visitado el 04 de julio de 2008]: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300060&lng=en&nrm=iso

Sin duda la obra más estudiada de Piglia es su novela *La ciudad ausente*, sobre la que se ha escrito una gran cantidad de ensayos y trabajos académicos. En el año 2002, Agnes Cselik publicó su tesis: *El secreto del prisma: La ciudad ausente de Ricardo Piglia*⁵¹, donde realiza un seguimiento hermenéutico de las pistas que va dejando Piglia en la novela, con resultados muy interesantes. Naomi Lindstrom ofrece una revisión de las fuentes inmediatas de Piglia en un artículo de 2004, que busca vincularlo con su tradición: “La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”⁵². Una visión global de la novela se encuentra en el libro de Sandra Garabano. *Reescribiendo la nación...*, que ya habíamos mencionado. La obra ha sido analizada desde una gran cantidad de enfoques y puntos de vista: por ejemplo, son muchos los estudios que se centran en la lectura paranoica⁵³; un trabajo de Miriam Chiani y Teresa Rabile aborda la novela desde el punto de vista de la construcción lingüística de la utopía reconociendo la presencia constante de Joyce⁵⁴; El espíritu femenino de la máquina y de la ciudad también ha tenido su reflejo en

⁵¹ Agnes Cselik, *Op. cit.*

⁵² Naomi Lindstrom, “La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” University of Texas, www1.lanic.utexas.edu/projest/lasa95/lindstrom.html.

⁵³ Véase por ejemplo Edgardo Horacio Berg, “La conspiración literaria: (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanamérica*, 1996, n.º. 75, pp. 37-47; o Milton Aguilar. “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia o el placer paranoico de contar historias”, en *Revista de Humanidades: lengua y literatura*, Santiago de Chile, 1998, n.º. 3, pp. 50-58.

⁵⁴ Miriam Chiani y Teresa Rabile, “Utopía y tradición utópica en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Kipus. Revista Andina de Letras* [Quito], (1994-1995), 3, pp. 99-106. En el mismo tenor está escrita la entrevista de Sergio Waisman: “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”, 2004, en *Ciberletras*, n.º. 9 www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html, donde el autor analiza junto con Piglia cómo la ciudad descrita puede desaparecer ante su propia descripción y se vuelve abstracta.

artículos con enfoque más o menos genérico⁵⁵.

Muchos críticos que citaremos a lo largo del trabajo y que aparecen en la bibliografía han dedicado una enorme cantidad de páginas a la obra de Piglia, y sin embargo, no hemos encontrado una obra que analice el funcionamiento de las recurrencias en el conjunto de la obra narrativa de Piglia como un todo y siga el método que el mismo autor recomienda en sus narraciones, en la que el crítico debería actuar como un detective, para buscar el funcionamiento de esa máquina narrativa.

Aunque es verdad que existen textos que llevan a cabo algunos aspectos parciales de la tarea. Partimos para nuestro trabajo con el rumbo del proyecto iniciado por uno de los más importantes críticos de Piglia, detective por vocación, Edgardo H. Berg , y el de uno de los grupos de estudio sobre el autor más consolidados, el de Nicolás Bratosevich así como el trabajo que hace Jorge Fonet en su libro *El escritor y la tradición*. En estos proyectos se han realizado algunas comparaciones históricas de los tópicos recurrentes en la obra de Piglia de los que tomaremos ejemplo.

En el intento de revelar esas claves de lo oculto en la narrativa de Piglia, a lo largo de este trabajo seguiremos tres estrategias complementarias, la primera consiste en revisar algunas de las claves más importantes y constantes del sistema fictivo de Piglia a lo largo de su producción narrativa, de lo cual trata la primera parte; en la segunda parte abordaremos las novelas y nouvelles del autor de manera individual

⁵⁵ Véanse: Eva Lynn Alicia Jagoe, “The disembodied machine: Matter, Feminity and Nation in Piglia’s *La ciudad ausente*”, en *Latin American Literary Review*, 1995, n°. 23, pp. 5-17; y Daniel Mesa Gancedo, “Ciborg-Scherezade o la máquina del relato”, en Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 325-375.

para distinguir la historia oculta de la manifiesta en cada una de ellas e intentar la búsqueda de su sentido particular; la tercera consiste en dirigir la búsqueda del sentido hacia un tema que parece abarcar la obra entera de este autor: la relación entre ficción y verdad, una aparente disyunción que en el contexto de la obra de Piglia parece falsa, y cómo se liga con el problema de fijar la experiencia real o construir una artificial.

En la primera parte repasaré los recursos y características de la narrativa de Piglia: en primer lugar las particularidades del sistema genológico y sus funciones en estas obras, cómo se hace un uso particular de los indicadores genéricos tradicionales, mezclando conscientemente las características de unos y otros. Para ello abordaré las implicaciones de este uso creativo de los paradigmas genéricos, así como sus principales recursos narrativos, especialmente lo que se refiere al ocultamiento, propio del cuento y la nouvelle, cuyas características también trasvasan a las novelas. Analizaré también el uso que hace Piglia de los distintos registros del discurso y de cómo su estilo narrativo aprovecha recursos que son propios de los géneros expositivos, de los textos de opinión y del discurso personal, incluidos los modos de la oralidad.

Luego expondré como Piglia hace un uso consciente y manifiesto de la poética de la lectura, y cómo suele hacer evidente para el lector aspectos de la construcción narrativa, que suelen estar regularmente ocultos, principalmente de aquellos destinados a orientar la experiencia del lector, en esto el autor argentino sigue y profundiza el ejemplo de Bertold Brecht, por un lado, y de Borges y Macedonio Fernández por otro.

En otro apartado hablaré de cómo suele hacer evidente el carácter fictivo de sus relatos, hablando directamente de los problemas de la escritura; y cómo asume una narración compleja que presenta un número variado de voces narrativas, cuya actualización complica el establecimiento de la temporalidad del relato. Piglia delega frecuentemente la responsabilidad de contar en las voces de personajes que tienen su propio estilo y sus propias perspectivas. De ahí que se hable de perspectivas y enfoques variables. Cuando el narrador principal es asumido como un personaje más se introduce la posibilidad de que el que cuenta la historia sea una caracterización que hace el autor. Este uso de la voz de otro para narrar se llama tradicionalmente “máscara”.

La lectura que intentaré en el apartado sobre temas y recurrencias estará centrada en la identificación y análisis de las repeticiones que existen entre diferentes textos del mismo autor y en la interpretación de estas recurrencias, así como de los elementos que destaquen por eludir los patrones creados por estos mismos elementos persistentes. El objetivo es identificar los temas, las estructuras y las estrategias comunes en estas narraciones, que conforman lazos y tienden una particular red de sentidos. Conocer esta red nos permitirá apreciar las diferencias que distinguen cada narración.

También explicaré como Piglia propone una narrativa basada en una especie de catálogo de registros y voces diferentes, cuya selección expresa un sentido aunque presente una apariencia digresiva y fragmentaria. La idea del autor de usar medios

híbridos está basada en la lógica del archivo, idea generadora de relatos. Analizaremos también la importancia que tienen las referencias a unos autores y unas obras muy concretas que se repiten a lo largo de sus narraciones. Estas referencias culturales ayudan a establecer las reglas del programa de lectura y enlazan la obra con su tradición particular.

En la segunda parte, una vez hecho el análisis que nos permita conocer las características generales y las principales claves de la obra narrativa de Piglia, procederé a un breve análisis e interpretación del sentido de cada una de las obras del corpus, enfatizando sus diferencias con respecto al modelo que habré dibujado. El objetivo, por un lado, es percibir la forma en que cada obra particular asume los rasgos generales expuestos o se aparta del modelo; y, por otro lado, proponer algunas claves para la interpretación del sentido de cada obra, desde la noción de lector detective que el propio Piglia establece.

El corpus de análisis en el que se va a centrar esta lectura detectivesca lo componen tres novelas cortas (nouvelles): “Prisión perpetua”, “Encuentro en Saint-Nazaire”, “Nombre falso”; y dos novelas: *La ciudad ausente* y *Respiración artificial*. Las razones de esta selección se encuentran principalmente en la gran cantidad de recurrencias que atraviesan y se repiten en estos relatos, y en otros significativamente parecidos de la obra narrativa de Piglia, enlazándolos en una red de reflejos y referencias que hacen de ellos un todo sistémico, donde la lectura de uno de ellos afecta la interpretación del otro.

I. ALGUNAS CLAVES DEL SISTEMA FICTIVO DE RICARDO PIGLIA

Antes de abordar la interpretación de las narraciones de Piglia consideramos necesario hacer un esbozo que retrate sus rasgos generales y nos sirva como guía. Es por eso que se revisarán en este capítulo los recursos y características que hemos identificado en nuestra lectura, tomando en cuenta algunas de las cosas que al respecto dicen otros autores, pero ampliando su opinión con nuestros propios hallazgos.

Un punto fundamental en la comprensión de los textos de Piglia es su modo de asumir o de eludir las condicionantes genológicas en sus composiciones, de un modo significativo y creativo, para eso haremos una revisión de sus conceptos sobre los géneros narrativos y el uso particular que les da a las clasificaciones en el contexto de sus relatos.

Luego hablaremos sobre el modo en que hace explícito su modo de dirigir al lector, identificando los modos que tiene de definir su programa particular y de establecer las señales que lo componen.

Finalmente abordaremos los rasgos más relevantes de la estructura de sus textos y de cómo suele hacer evidentes estos rasgos.

1. Piglia y la tensión con los géneros narrativos.

Se suele decir que Piglia hace un uso particular de los indicadores genéricos tradicionales, mezclando conscientemente las características de unos géneros y otros, y en verdad, al escribir las obras que nos ocupan, Ricardo Piglia saltó en muchos sentidos las vallas genéricas tradicionales, y por eso constituye todo un reto intentar su clasificación, pues requiere flexibilizar el paradigma de los géneros. Ese es un reto que sobrepasa los objetivos de este trabajo, pero es necesario hacer algunas observaciones al respecto. En esta sección abordaremos las implicaciones que este uso creativo de los paradigmas genéricos en la narrativa de Piglia, así como aquellos de sus principales recursos narrativos que tienen que ver con su idea de los géneros, especialmente los que se refieren al ocultamiento y a la narración basada en la idea del Archivo.

Independientemente de su género particular, las narraciones que nos ocupan llevan al lector a participar activamente en la construcción no sólo del sentido, sino de la unidad misma de la obra, debido a que presentan una estructura más o menos fragmentaria y la conforman narraciones secuenciales ligadas y enmarcadas, que deben ser relacionadas en la lectura, como explicaremos más adelante. Aunque por lo pronto podríamos definir las de manera temporal y esquemática como una serie de narraciones integradas en una narración mayor a manera de marco.

En obras así estructuradas se busca que el lector participe encontrando él mismo la unidad en el proceso de lectura, pero sólo una lectura integradora, atenta y

participativa es capaz de seguir el hilo conductor. La sensación de “completez” de acuerdo con Gabriela Mora, es responsabilidad del lector: “En cualquier caso, es el lector el que empujado por ciertos fenómenos textuales, inferirá la calidad ‘unitiva’ o de ‘totalidad’. La lectura consecutiva o no de los cuentos, creará problemas específicos”⁵⁶. En ese mismo texto Mora señala que la “completez” percibida por el lector no depende sólo de la continuidad de patrones argumentales de la acción, sino de otras señales significativas de muy variada índole, como personajes, símbolos, objetos o estructuras que reaparecen a lo largo de varias narraciones.

Muy tentativamente, y considerando que existe un vasto número de colecciones de cuentos que está por estudiar, y que pueden presentar características no teorizadas todavía, proponemos que cualquiera colección de relatos interrelacionados puede llamarse serie o colección integrada. El último adjetivo sugiere correlación entre las partes, que sería la condición mínima que apartaría este tipo de colección de otras de cuentos no relacionados⁵⁷.

Si se puede establecer una relación mínima entre las narraciones ya estaremos hablando de una serie integrada. No es nuestra intención entrar en la discusión sobre el género de estos relatos, sobre lo cual ya se han escrito excelentes textos, como los trabajos del grupo de Bratosevich⁵⁸, o los ensayos de Edgardo Berg⁵⁹ y los de Gabriela Mora⁶⁰, que nos han sido muy útiles en la elaboración de este texto. Además, en su momento abordaremos las particularidades de los géneros en que se inscriben las obras

⁵⁶ Gabriela Mora, “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados”. (en línea) Rutgers University, http://www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/azarhtml/az_mora.htm.

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ Nicolás Bratosevich, *Op. cit.*

⁵⁹ Edgardo H. Berg, “Un mapa posible” en *Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas*. p. 113 y ss.

⁶⁰ Gabriela Mora, *Op. cit.*

de nuestro corpus.

Este trabajo busca relaciones entre diferentes obras narrativas de Ricardo Piglia, pero estas relaciones operan también en cada texto particular y fundamentan la unidad de cada una de las obras del corpus, a pesar de su aspecto aparentemente fragmentario. Es decir, la primera semejanza que encontramos es precisamente que están formadas por narraciones más pequeñas que, si bien forman parte de un todo, también pueden leerse por separado como narraciones independientes, como fragmentos de las colecciones que conforman o como partes de la obra narrativa de Piglia.

Las unidades que integran estas colecciones seriadas permiten, en virtud de su autosuficiencia, una lectura independiente, pero los vínculos que las unen a otras piezas narrativas del mismo volumen generan significaciones adicionales en la lectura correlativa⁶¹.

Leerlos de una forma o de otra son posibilidades que el mismo texto plantea y que tienen que ser resueltas cada vez por el lector, con plena conciencia de que seguramente le llevarán a encontrar interpretaciones diferentes si actúa de un modo o de otro. El lector se convierte así en el detective que tiene que enlazar las partes del caso para obtener el todo y reconstruirlo. Nosotros apostamos por una lectura integradora, no sólo de las partes de cada una de las obras del corpus, sino de estas obras entre sí y de sus relaciones con su contexto. Pues nos parece que todas estas narraciones, y otras de la narrativa de Piglia, están fuertemente ligadas y cada una describe una parte de un *mundo fictivo propio, una utopía personal* alrededor de la

⁶¹ Graciela Tomassini, "Frontera móvil: las series de cuentos 'que se leen como novelas'", en la revista: *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*. Nueva Época Año IV (2004) No 16 pp. 49-68, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, p. 4

cual gira la mayor parte de la producción de este autor.

Según el mismo Piglia advierte⁶², todos esos "pequeños experimentos narrativos y relatos personales" que se incluyen en sus obras funcionan como los fragmentos de un holograma, como "modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido".

Así lo reitera Araceli Rodríguez al referirse a las partes que componen la narración:

...proceso y final en Piglia se desarrollan en busca de una comprensión de los hechos, narrador y lector van en busca de la explicación final a sabiendas de que no la encontrarán, de que el "final" del relato sólo los llevará a una nueva posibilidad de sentido. La denominación y la designación de los diversos objetos que pueblan este proceso sirven como modo de recurrencia que ha de llevarlos de un fragmento a otro en esta pesquisa sin final⁶³.

Si bien es cierto que la explicación del sentido *último*, del secreto, del enigma, no se encuentra posiblemente al final del texto, es cierto que al final de una lectura atenta sí es posible encontrarle *un* sentido al texto. Si bien este sentido no cancela cualquier otro que se le pueda encontrar. La pesquisa puede extenderse como el horizonte, pero no será en vano. El reto es analizar y comparar estas estructuras complejas de modo que en el análisis no pierdan los lazos de su unidad como fragmentos de un todo más amplio.

La aceptación de lo fragmentario como falta de unidad es parte de un discurso que pretende mostrar la ausencia de autoridad en la obra. Si cada uno de los elementos puede hablar por sí mismo, el orden en el que aparece

⁶² Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 138.

⁶³ Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p.10.

es el que se vuelve significativo⁶⁴.

No hay pues una interpretación definitiva, ni una estructura unificadora, es el orden y la jerarquía de presentación y la selección de los fragmentos lo que determina el modo cómo puede construirse un sentido durante la lectura. Al final, el modo de resolver la unidad de la obra, de incorporar los fragmentos no parece solo una decisión del autor, sino también del lector. No obstante, el escritor intenta mediante diversos procedimientos técnicos hacer un cierre o dar indicios del modo en que deben leerse las partes.

En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, micro-relato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien con una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. Por eso me interesa mucho el problema del final y la cuestión de *la reducción*, la posibilidad de concentrar un argumento⁶⁵.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 90.

⁶⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 186.

1.1. Lo no dicho: misterio, secreto, enigma y sus funciones narrativas

El diario de Piglia, compuesto por decenas de cuadernos guardados en una caja, se ha convertido en una leyenda de la literatura contemporánea, pues como él mismo reconoce es la fuente de muchas de sus historias. Piglia ha difundido la idea de su propio enigma, ha creado una sensación de suspenso en sus lectores y en esto nos recuerda el proceder de Macedonio Fernández, que hacía desesperar de expectación a sus seguidores con sus innumerables prólogos y anuncios del *Museo de la novela de la Eterna*. Durante los años anteriores a que se asentara en Buenos Aires su madre custodió los valiosos cuadernos. Ellos encierran los pormenores de una vocación literaria que inicio hace 50 años en Mar del Plata:

Me acuerdo de estar en la casa desmantelada. No habían encontrado lugar para mí en el colegio, para empezar en marzo, y me puse contentísimo. Pensaba volver solo a Adrogué, irme a vivir a la casa de mi tía Elisa. Ahí empecé a escribir el Diario, y ya no dejé de hacerlo. Ahora pienso empezar a seleccionarlo. No creo que se salve más del cinco por ciento. Pero siempre juego con la idea de un libro póstumo. Y con la teoría de que todo lo que escribí lo escribí para poder publicar después ese Diario. [...] Será que cuando lo empecé no tenía vida ninguna, ni le daba la menor importancia⁶⁶.

Este diario está en el fondo de toda la producción pigliana, no siempre de manera manifiesta, a veces en el fondo latente de la historia. Lo oculto en sus ficciones es precisamente la parte que tiene que ver con la realidad que se registra al sesgo entre

⁶⁶ *Ídem*.

las líneas que parecen apuntar a otra historia. El problema que parece obseder al autor es encontrar un modo inteligente y sutil de registrar la experiencia y decir la verdad sin traicionarla; de manera que pueda trascender los filtros del discurso impuesto desde el poder. Y de manera un tanto paradójica la estrategia de Piglia para burlar esos filtros es justamente la de ocultar, evitar o velar los sentidos que subyacen en sus historias, a tal grado que debajo de la historia principal siempre aparece una segunda historia, más relevante que la primera. Esta concepción de la historia oculta en las narraciones es de hecho presentada formalmente en uno de sus textos teóricos.

En su texto “Tesis sobre el cuento”⁶⁷, Piglia define el género a partir de la idea de que un cuento siempre está escrito alrededor de una historia que no se relata, de modo que en realidad hay dos historias: una explícita y una implícita. Este juego con lo que se oculta, el secreto, el enigma, el misterio, es una característica que no sólo afecta y define a los cuentos de Piglia, sino que está también en la base de sus obras de largo aliento.

Al construir sus narraciones, Piglia sigue un proceso que consiste más en callar las cosas que en decirlas, lo que se nos muestra en la escritura no es todo lo que se quiere decir, sino una parte tan solo, que apunta y cubre al mismo tiempo otro sentido y que puede ser incluso una nueva historia apenas sugerida y que hay que inferir. Siempre hay otra historia: la historia que no se cuenta sobre lo que liga a Ratliff con una mujer y con Mar del Plata; la historia secreta de las perversiones geniales de

⁶⁷ Ricardo Piglia, *Formas breves*, pp. 102-111.

Stephen Stevensen; la verdadera causa de la desaparición de Maggi; la historia de la máquina y el final de la historia de Junior; la historia de las verdaderas intenciones de Kostia...

Escribir a través de lo que no se dice no es en Piglia un capricho estético sino que surge como respuesta a la pregunta de cómo narrar la verdad, es una solución al problema de cómo registrar la experiencia, pregunta constante en su obra.

En Piglia la historia oculta suele ser un reflejo crítico de una calamidad social o política. Es un intento de relatar la historia desde el punto de vista de los que viven sometidos, y por lo tanto se trata de una versión distinta. Es un proyecto de utopía que está basado en la vida del lenguaje y de su capacidad para fijar la experiencia y hacerla inteligible; así como de su poder para convertirse él mismo en experiencia vital, no sólo en vehículo de la vida, sino en la vida misma. La obra de Piglia, en su sentido más profundo, constituye el proyecto individual de un mundo más real y mejor, distinto al que se quiere imponer desde los medios institucionalizados que construyen el discurso del poder.

Vivir es un tanto incómodo. Esto que también escribió Onetti aunque de un modo mucho más contundente, más amargo, es quizá la manera de explicar, para mí, la literatura como práctica utópica y también como construcción crítica; no sólo crítica de otras escrituras, también de esa entidad evasiva que es la continuidad de lo real: de la historia, y de los comportamientos llamativos que suceden a nuestro alrededor o que nos atraviesan. Se trata de salirse de lo real en todo caso, lo real está controlado por la policía⁶⁸.

Para Piglia escribir es crear una tensión con las circunstancias ominosas de lo

⁶⁸ Ricardo Piglia, "Homenaje", en Nicolás Bratosevich. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, *Op. cit.*, p. 330.

que llamamos “real”; la posibilidad de elegir una experiencia diferente, algo que pueda salvar la conciencia de la opresión que se nos impone:

Mi primera convicción consiste en que todo es contable, ficcionalizable, todo es factible de ser examinado con mirada no distraída y de provocar nuestros proyectos y nuestras disensiones. De hecho se lee y se escribe pensando en lo que no ha sucedido, en la alternativa de lo que todavía no se ha dado o de lo que podría haberse dado de otro modo de como se dio en la leyenda que algunos imponen como la verdadera realidad⁶⁹.

Esta utopía o modelo de mundo es uno en el que la vida de los personajes se define por el discurso que aceptan como versión de lo real, y que oponen a otros discursos posibles, donde el lenguaje es una fuerza poderosa con capacidad de producir experiencias, que si bien pueden ser ficticias, se viven como verdaderas por sus habitantes. Es un mundo donde todos los personajes activos son lectores o investigadores por necesidad, pues es su única forma de obtener experiencias y comprender la verdad de las cosas, el único modo de darle un sentido a su propia historia.

Las narraciones de Piglia están sujetas a un proceso consciente de ocultamiento en todos sus niveles, todo significa otra cosa, todo refiere a algo más, detrás de la historia que se narra existe siempre otra historia que se calla y este ocultamiento constante tiene tres modos distintos que corresponden a tres conceptos que Piglia mismo define: secreto (lo que se sabe pero se oculta y no se dice nunca), enigma (lo que se oculta aunque puede ser descubierto) y misterio (lo desconocido).

Formalmente este recurso promueve algunos rasgos, de los que después

⁶⁹ *Ídem.*

hablaremos, como la digresión y la fragmentación del discurso, así como una descripción detallada de los actos de habla mismos. El recurso del ocultamiento, además, propicia un efecto estético adicional al obligar al lector a convertirse en un agente activo del sentido: personaliza y potencia la experiencia de la lectura.

El lector entonces tiene que actuar sobre su lectura de manera activa, relacionando las pistas y ampliando los significados de acuerdo con su propia competencia y experiencia, siempre consciente de que hay algo más, ocultado de forma deliberada, detrás de lo que se dice. Es sabido que frecuentemente Piglia se refiere al lector como un detective que tiene que descifrar el enigma planteado en la obra y que organiza sus pesquisas a partir de las pistas que encuentra en la lectura. Y entre estos lectores estarán los críticos.

A menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma, aunque no haya enigma. El gran crítico es un 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 tribu⁷⁰.

El crítico que pretende descifrar los signos, las huellas que va dejando el escritor en sus textos, que desea conocer el enigma oculto del sentido y obtener argumentos para sostener sus juicios, actúa sólo con los instrumentos de la observación y la razón, como los detectives clásicos del género.

Un crítico literario es siempre de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma. A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial está presente con toda nitidez en Arlt. Por

⁷⁰ *Crítica y ficción*, p. 15.

un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo. En este esquema, el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad. Escritura clandestina y culpable, escritura fuera de la ley⁷¹.

Hacer la crítica de la obra de Piglia desde la posición de “lector-detective” implica leer los textos como si se trataran de relatos policíacos, ya que el lector tiene como misión esclarecer un enigma, someterse a las reglas de un género cuyo funcionamiento, según Piglia, “sería una tensión entre el enigma como el misterio que es necesario descifrar, el cual está asimilado a la noción del crimen, y la idea del monstruo como el criminal absoluto”⁷².

Rosa Pellicer nos advierte que no se debe confundir el enigma con lo “no dicho”, pues Piglia siempre trabaja alrededor de lo implícito, es decir, de algo que permanece en secreto y que puede desvelarse o no al final del relato.

Lo no dicho puede tener relación con el “secreto”, más que con el “enigma”: mientras que este puede descifrarse por oculto que sea, aquél sigue escondido, no depende de la interpretación⁷³.

Mientras que el enigma puede ser descubierto a partir de lo que está dicho, el secreto no tiene esta ambigüedad:

No se trata de un elemento ambiguo que el crítico atribuye al funcionamiento de la literatura, que siempre es polivalente y abierto, sino que el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo⁷⁴.

A partir de estas nociones de secreto, misterio y enigma, y de la manera como

⁷¹ *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 145.

⁷² Ricardo Piglia, “Borges y Poe”, *El hilo de Ariadna*. 1, agosto de 2001, http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen1/art03_letras.asp.

⁷³ Rosa Pellicer, “Ricardo Piglia y el relato del crimen”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Op. cit.*, p. 97.

⁷⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, p. 210.

pueden afectar la estructura de la narración, Piglia ha construido una teoría acerca de la construcción de los relatos que está expuesta en dos trabajos de su libro *Formas breves* –“Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento” –; allí se ha referido a que los cuentos contienen en realidad dos historias, una de las cuales está oculta o disfrazada en la otra, y que constituye lo que realmente se quería contar:

Lo que comprende (el lector), en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada. El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos⁷⁵.

La “historia oculta”, el mensaje implícito que nos quiere expresar el autor, como un enigma a descifrar o un secreto que se alcanza a percibir, es una constante de sentido que atraviesa la obra de Piglia. Para poder llegar a descifrar esta historia secreta habrá que esforzarse en comprender los indicios que el autor va dejando en la historia manifiesta, y sobre todo entender que “trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad”, lo que implica que el lector deberá mantener una disposición distinta de la percepción para cada una de las dos historias que pueden representar dos “lógicas narrativas antagónicas”⁷⁶.

⁷⁵ Ricardo Piglia, “Nuevas tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, p.123.

⁷⁶ Ricardo Piglia “Tesis sobre el cuento” en *Formas Breves*, p. 106.

1.2. Ricardo Piglia y los géneros narrativos.

Dentro del ámbito narrativo, la obra de Piglia parece dividirse en tres géneros claramente delimitados, sin embargo algunas de las características propias de las nouvelles trasvasan a las novelas, y lo mismo ocurre también entre el cuento y los otros dos géneros. Para Eduardo Becerra, este tráfico entre las categorías genéricas “propone una poética de cruce, ahora respecto a los géneros narrativos consolidados, imprescindibles para lograr relatar el funcionamiento de una sociedad concebida como tejido de ficciones que fluyen en medio de un juego de poder con el que imponer una interpretación hegemónica de lo real”⁷⁷.

Es como si una historia fuera construida, dentro de un proceso de exploración de sus límites narrativos, a través de métodos expansivos o sintéticos propios de otros géneros, con el fin de extender sus posibilidades significativas y hacer más eficiente su enfrentamiento con las interpretaciones del poder. Se trata de un asunto de técnica de escritura y de la tolerancia narrativa de una historia.

La posibilidad de concentrar un argumento es algo que me interesa especialmente: hasta dónde se puede reducir una historia, es decir, hasta dónde se la puede reducir para que siga funcionando. Ese sería un asunto. El otro sería hasta dónde se puede ampliar y desarrollar una historia sin que pase a ser otra. Ese sería el otro tema⁷⁸.

Esta expansión de los géneros narrativos hacia otros registros genológicos ha

⁷⁷ Eduardo Becerra, “La voz y la letra...”, p. 34.

⁷⁸ Ricardo Piglia, “Conversación en Princeton”, p.16

sido un tema constante de la crítica pigliana. Edgardo Berg, por ejemplo, opina que los relatos de Piglia “son textos que, en muchos casos, se desarrollan en las fronteras de la narración literaria, incorporan problemáticas y ponen en marcha formas del relato que exceden el estrecho marco de los géneros. En ellos hay vibración de límites, ya que toda referencia es cambiante en la medida en que los términos no pueden considerarse fijos o estables”⁷⁹. Piglia reflexiona frecuentemente sobre esto, para él los problemas derivados de la definición genérica son muy importantes:

Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos⁸⁰.

Es decir, la necesidad de exploración de los géneros y sus límites en Piglia no corresponde solamente a un afán individual de notoriedad, sino a una necesidad de responder a un medio –la tradición argentina en este caso– que determina ciertos usos por encima de otros.

En cuanto al género y la estructura, “Encuentro en Saint-Nazaire” es similar a “Prisión Perpetua” y a “Nombre falso”. Todos ellos ofrecen un marco mayor con marcos menores que incluyen sendas colecciones de historias y al final un texto “ajeno” o enajenado. Encontramos algunas semejanzas importantes en las nouvelles que no están en sus novelas, como la presencia de un texto final que se presenta como independiente, pero que está de alguna manera enmarcado en el resto de la nouvelle.

⁷⁹ Edgardo Berg “Fuera de la ley” en *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*, *Op. cit.*, p. 213.

⁸⁰ *Crítica y ficción*, p. 74.

En las novelas esto no existe. Sin embargo, incluso *La ciudad ausente* y *Respiración artificial* pueden verse asimismo como un marco narrativo que contiene otras muchas historias, algunas de ellas sobre textos “ajenos”. En *Respiración artificial* esta forma está suavizada, pues los microrrelatos son digresiones de los personajes o tienen una función explicativa en la historia, pero aún se observa claramente un relato principal que encierra otras historias. Un ejemplo del discurso de Tardewski puede ilustrar el modo digresivo en el que Piglia introduce las historias que aparecen en *Respiración artificial*, dentro del marco de la conversación:

Conozco, dijo Renzi, algo me contó en sus cartas Marcelo de todo esto. Una tesis singular, le digo, pero, de todos modos, ¿por qué me acordé de eso? Hablábamos de otra cosa y entonces yo. Ah, sí, le digo, en realidad quería discrepar con su hipótesis sobre la ausencia de aventuras y pensaba que quizás esa discrepancia se debe a mi origen europeo, fue ahí que me acordé De Angelis, etc. En realidad yo pensaba, le dije, que los argentinos, los sudamericanos, en fin, la generalización que prefiera usar, tienen una idea excesivamente épica de lo que debe ser considerado una aventura. Déjeme que le cuente una historia. Una vez estuve internado en un hospital, en Varsovia⁸¹.

Esta estructura de marcos y narraciones cortas permite libertades que de otro modo atentarían contra la unidad de la obra; hace por lo tanto más flexible el molde narrativo y permite el uso de registros múltiples que se manifiestan en géneros diversos entremezclados. Un uso más libre del lenguaje que pretende construir un discurso más cercano a la experiencia compleja de la vida.

En Piglia no existe una disociación entre la forma y el contenido. El lenguaje

⁸¹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Anagrama, Madrid, 2001, p. 113. En adelante me referiré a este libro con la abreviatura “R. A.” entre paréntesis.

apoya la trama y esta sostiene la expresión, así lo hace ver a Alberto Bruzos en una entrevista, al responder a la pregunta de si prefiere la trama o el estilo:

Yo prefiero los textos que combinan ambos elementos, salvo que se trate de escritores muy excepcionales (por ejemplo, Lezama Lima), escritores con una perspectiva verbal tan increíble que la prosa se sostiene por sí misma; no importa muy bien qué están escribiendo, lo fundamental es la propia escritura. [...]Ni el lenguaje por sí mismo justifica todo, ni tampoco puede confiarse en que una obra se sostenga únicamente por la calidad de la trama⁸².

En sus narraciones la trama se ordena con una lógica que no es necesariamente causal, sino que se organiza de acuerdo con las necesidades estratégicas de la composición.

1.2.1. Cuentos

Para Ricardo Piglia el cuento clásico narra una historia y esconde otra, de modo que hay dos historias que coexisten. “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario”⁸³. De este modo el cuento ya no se caracteriza específicamente por su brevedad, sino que esta es resultado de un ocultamiento.

Ambas historias proceden como los sueños, o las metáforas, donde hay un elemento manifiesto y otro evocado u oculto. Por supuesto cada una de las dos

⁸² Alberto Bruzos, “El coraje de los toreros: entrevista a Ricardo Piglia”, *Letra en Ruta*, n°. 2, Primavera del 2007, pp. 117.

⁸³ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, p. 106.

historias de los cuentos obedece a un modo distinto de narrar e incluso a una lógica distinta. Esto permite que los elementos que componen el cuento puedan tener una doble función narrativa. El cuento es entonces una especie de palimpsesto en el que se pueden leer las dos historias si se permanece lo suficientemente atento a la lectura. “Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción”⁸⁴.

Piglia advierte que no se trata de un sentido oculto que haya que interpretar, sino de una historia distinta que está cifrada en otra “¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento”⁸⁵. Esta naturaleza dual determina la estructura del cuento. Su objetivo es hacer aparecer artificialmente algo de la realidad que antes no podíamos percibir. El cuento tiene para Piglia el valor de una epifanía que opera en lo inmediato: “Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento”⁸⁶. Con el tiempo esta estructura se ha vuelto sutil y el lector tiene que trabajar un poco más para descubrirla.

La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola⁸⁷.

Me parece que esta interpretación del cuento como un texto que cuenta dos historias ilumina de un modo nuevo las concepciones clásicas del género, como el

⁸⁴ “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, p. 106.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 107.

⁸⁶ *Ibíd.* p. 111.

⁸⁷ *Ibíd.* p. 108.

iceberg de Hemingway o el círculo y el knock-out de Cortazar, y otorga un sentido claro a otras teorías clásicas de las que se desprende.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión⁸⁸.

Esta concepción del cuento debe tomarse con cuidado, para no caer en arbitrariedades o excesos de interpretación, es importante no olvidar que cualquier definición o esquema limita nuestra percepción de la realidad, y parece que nada está más lejos de la intención de Piglia, como deja ver en esta entrevista que se publicó en la revista *Quimera*.

JORGE CARRIÓN: ¿Es consciente de que sus “tesis sobre el cuento” han servido a la crítica para limitar un género que no tiene por qué admitir límites? ¿Hasta qué punto ha buscado nuevas fórmulas para comprender las poéticas posmodernas del relato?

RICARDO PIGLIA: En realidad no era en ese sentido: yo no quería agotar las posibilidades de discusión de un género que cuenta con una tradición de reflexión, desde Poe, de los propios narradores, que sigue abierta. Mi intención no era dar una clave, sencillamente surgió de mi lectura de los cuadernos de Chejov, que dio pie a una reflexión de la idea de una historia dentro de una historia como una forma de ser breve. Al tener la historia reservada, secreta, uno tiene más juego narrativo, más espacio para desarrollar lo que quiere contar. Por otro lado, la forma de la tesis es un poco irónica. Yo pensé que no era indicado escribir algo sobre el cuento que fuera largo, y la forma de la tesis me brindó ese marco, como apuntes de algo posible y futuro⁸⁹.

La concepción de una historia oculta dentro de otra, una historia que se cuenta de una manera soslayada y que obedece a una lógica distinta, no sólo afecta en la obra de Piglia a la estructura de sus cuentos, sino también a la de sus nouvelles y novelas,

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ Jorge Carrión, “No hay que tomarse en serio a ningún escritor”, en *Quimera*, n.º. 208, p. 40.

fundamentadas en el ocultamiento de una historia que sólo se sugiere, pero que innegablemente existe. Y que se inserta en una estructura que pretende hacer aparecer algo de la realidad que no podíamos percibir o que por alguna razón ha permanecido oculto.

1.2.2. Nouvelles

Trabajar en la indefinición y en la incertidumbre, esta parece ser la idea que tiene Piglia de leer o escribir una nouvelle: “Enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos (los personajes) va sabiendo”⁹⁰. La nouvelle para Piglia se basa en el desconocimiento o indefinición desde el cual se narra. Así hablando de Onetti dice que en la nouvelle hay “un narrador que no sabe lo que pasó, que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó”.⁹¹

En la nouvelle, se cuenta una historia, sin que se revele nunca definitivamente su sentido, lo que supone un verdadero reto narrativo donde los escritores convierten “lo que son problemas de narración en anécdota. Toman lo que es un problema, por ejemplo, que es lo que sabe el narrador y convierten eso en una historia determinada”⁹².

⁹⁰ Ricardo Piglia, “Secreto y narración, tesis sobre la nouvelle” en Eduardo Becerra (ed.) *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 192.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 195.

⁹² *Ibíd.*, p. 197.

La obra narrativa de Ricardo Piglia, especialmente sus nouvelles, ha sido re combinada, corregida, reorganizada a través de sus diferentes publicaciones. Algunos textos aparecen en varias colecciones, a veces aparecen en una edición bajo un cierto título y dejan de aparecer en la siguiente, en otras un libro con el mismo nombre contiene una selección de textos diferente, por eso conviene aclarar a qué edición nos referimos en cada caso. Lo que parece desorganización es en realidad el latido de una obra que está viva y se recombina para obtener nuevos sentidos:

Aunque mi trabajo profesional es tenaz y me atengo en él a horarios bastante rigurosos, no me considero un escritor desbordantemente prolífico: poseo conciencia de hasta dónde alcanzo con mi bagaje y por eso también, me complazco en retomar mis propios textos re combinándolos, casándolos a veces unos con otros, reorientando material al hacerla pasar por variedad de gamas: de la revista de historietas a la ópera y escalas intermedias. Si eso es hacer de la necesidad virtud, también necesito consignar que soy el primero en asombrarme de los novedosos resultados de esa especie de alquimia⁹³.

“Nombre falso” apareció por primera vez bajo el título de “Homenaje a Roberto Arlt”, en *Nombre falso* (Buenos Aires, siglo XXI, 1975). La versión definitiva de *Nombre falso*, con los cuentos y nouvelles que integran la colección actual es la de Seix Barral de 1994. Esta edición es la base de la que publicó Anagrama en 2002 y que es la que voy a utilizar en este trabajo⁹⁴.

Aunque existe una edición más reciente de *Prisión Perpetua*, con el sello de Anagrama, que sólo recoge dos nouvelles: “Prisión perpetua” y “Encuentro en Saint-

⁹³ Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Bratosevich, *Op. cit.*, p. 331.

⁹⁴ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Anagrama, Madrid, 2002. En adelante me referiré a este libro con la abreviatura “N.F.”, entre paréntesis.

Nazaire”, como en la edición original, he adoptado aquí la edición del año 2000, de la editorial Lengua de Trapo de Madrid⁹⁵, esta colección está integrada, además de por las dos nouvelles que abren y cierran el volumen, por dos cuentos cuyo protagonista es el alter ego de Ricardo Piglia: Emilio Renzi, de modo que *Prisión Perpetua*, en su penúltima edición, es entre otras cosas, una exploración del tema del doble. Los textos que componen esta edición son: “Prisión perpetua”, “El fin del viaje”, “La loca y el relato del crimen” y “Encuentro en Saint-Nazaire”.⁹⁶

“Prisión perpetua” y “Encuentro en Saint-Nazaire” se nos presentan como diarios en los que el escritor repasa su vida y la narra como si no le perteneciera, y agrega, inventa, esa parte de experiencia que le hacía falta para tener sentido a través de la invención del otro. Otro, similar al autor pero ficticio, al que cede el protagonismo y cuya historia se convierte en la historia que *realmente* se cuenta. Lo mismo ocurre en “Nombre falso”, donde la narración se nos presenta como un ensayo académico sobre la investigación que hace el protagonista, quien probablemente es una representación del mismo Piglia, de la obra de Roberto Arlt y la lectura del supuesto diario de Arlt, aunque pronto se convierte en una historia policíaca sobre el

⁹⁵ Ricardo Piglia, *Prisión Perpetua*, Lengua de Trapo, Madrid, 2000. En adelante me referiré a este libro con la abreviatura “P. P.”, entre paréntesis.

⁹⁶ El libro *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia fue publicado por primera vez en 1988, por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires. A lo largo de su historia y sus diferentes ediciones ha visto variar el índice de textos que lo componen, esa primera edición contenía: “Prisión perpetua”, “Las actas del juicio”, “La caja de vidrio”, “Notas sobre Macedonio en un diario”, “El precio del amor”, “El Laucha Benítez cantaba boleros”, “La loca y el relato del crimen”, y “Nombre falso”. “Encuentro en Saint-Nazaire” fue publicado como cuento en francés en 1989 por la *Maison des Écrivains et Traducteurs de Saint-Nazaire* (Arcane 17), e incluida en las siguientes ediciones en español como nouvelle, con el agregado de “El diario de un loco”. Sin embargo las dos nouvelles que aparecen ahora en *Prisión Perpetua* (“Prisión perpetua” y “Encuentro en Saint-Nazaire”) y que fueron escritas casi simultáneamente en 1988, han formado parte de la colección en casi todas sus ediciones. De hecho, la edición argentina de Espasa Calpe y la de Seix Barral de 1998, constan de sólo estas dos historias.

plagio de un cuento específico e inédito cuyo presunto autor, y el principal sospechoso del ilícito de plagiar un cuento de Andreiev, es el mismo Arlt.

Estas tres nouvelles tienen muchas similitudes entre sí e instituyen una red de referencias mutuas que funcionará como puente entre ellas, al menos como fondo en el que contrastan o se integran el resto de las historias que alguna vez han formado parte de la colecciones a las que pertenecen y, de hecho, del resto de la obra de Ricardo Piglia. En las dos nouvelles incluidas en *Prisión Perpetua*, así como en “Nombre falso”, los narradores se centran en desvelar el secreto de una historia que no es la suya⁹⁷ :

El secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama porque permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan. De ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque inmediatamente nosotros empezamos a incorporar razones para hacer circular esa historia con un orden que, en realidad, el relato mismo ni nos desvela, ni nos descubre.[...] Por eso creo que una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado⁹⁸.

La nouvelle no persigue entonces una forma cerrada como sí la persiguen el cuento y la novela. Su estructura abierta la hace parecer a veces como inacabada. Consecuentemente, el hecho de que se trate de una nouvelle implica un cierto grado de incertidumbre, pues el espacio entre las partes que la conforman crea una gran cantidad de indeterminaciones que el lector deberá concretar en su representación

⁹⁷ Ver, Ricardo Piglia, “Secreto y narración”, p. 196.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 201- 204.

particular. Es decir, el lector deberá reconstruir gran parte de lo que se quiere narrar.

Lo que la escritura interroga, desde los textos mismos, es la noción de final, o cierre, a partir de la cual es posible proyectarse para percibir un sentido y considerar la “obra” como producto. Para Piglia la “forma perfecta” equivale a la indefinida postergación del final, entendido como cierre del circuito narrativo, no como conclusión del relato: punto de cruce, o pasaje a la trama secreta que late por debajo – con lo cual siempre es posible retomar su cauce, hacerlo remontar cursos subsidiarios, corregirlo, rescribirlo, multiplicar los espejos que diseminan su imagen- más allá del encuadramiento del mismo en las formas canónicas de la novela, el cuento o la nouvelle⁹⁹.

Además como nos recuerda Graciela Tomassini: “sin embargo, la ‘perfección de la forma’ es un atributo tradicionalmente atribuido al cuento, y vinculado con la distinción genológica fuerte entre cuento y novela”¹⁰⁰. Es de esperar que la guía de lectura de las nouvelles de Piglia sea la que el mismo texto proporcione a través de las pistas y referencias veladas o explícitas que contenga. Aunque, eso sí, en diálogo creativo y consciente, incluso a veces contestatario, con los marcos genológicos que para Piglia son un referente de gran importancia.

1.2.3. Novelas

Roberto González Echeverría ha escrito un libro en el que expone una tesis muy atractiva acerca del origen de la novela en Hispanoamérica y por lo tanto de su estructura. Su tesis relaciona el origen de la novela con los usos del lenguaje que están mejor valorados por el poder, como el discurso legal o el discurso científico. Al

⁹⁹ Graciela Tomassini, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 6.

analizar las implicaciones de su idea principal, su libro se convierte en una caracterización del género desde un punto de vista novedoso.

El origen de la novela es no sólo múltiple en el espacio, sino también en el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques en diferentes lugares. El único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de un discurso que ya ha reflejado la realidad¹⁰¹.

Su idea es la de que la novela en Hispanoamérica del siglo XIX no nace con pretensiones literarias, pues la literatura siempre ha sido un campo menospreciado por el discurso oficial, sino como imitación de otros discursos mejor reputados, más cercanos a lo que desde el Estado se considera “la verdad”. Y en consecuencia, “El anhelo de no ser literaria, de romper con las *belles-lettres*, es el elemento más tenaz de la novela”¹⁰². Piglia considera este querer ser un libro “verdadero” una de las características que definen el desarrollo de la novela argentina, ante el descrédito creciente de la ficción, en una sociedad que sólo considera bueno lo que es “útil”:

La novela se abre paso en la Argentina fuera de los géneros consagrados, ajena a las tradiciones clásicas de la novela europea del siglo XIX. Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad. El *Facundo*, por ejemplo, es un libro de ficción escrito como un libro verdadero. En ese desplazamiento se define la forma del libro, quiero decir

¹⁰¹ Roberto González Echeverría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 32.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 30.

que el libro le da forma a ese desplazamiento¹⁰³.

Así, la novela suele imitar otros tipos de textos, disfrazarse de confesión, de delación, de auto, de acta, de informe científico. De modo que la novela, según González Echeverría, “continúa existiendo sin una poética, porque el principio más importante de su poética es no tener ninguna”. La novela es siempre otra cosa: “Esa otra cosa incluye un deseo de encerrar secretos acerca del origen y la historia de una cultura dada”¹⁰⁴.

Esta preceptiva de González Echeverría ofrece un punto de vista con orientaciones que pueden ser muy útiles para reflexionar sobre algunos aspectos de la obra que nos ocupa. El mismo Piglia ha declarado ya varias veces esta aparente falta de identidad literaria de la novela, como una aspiración de ser algo más, de ir más allá de un lenguaje literario que parece difícil de aceptar por la sociedad que lo genera.

Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla pero que fuera también un relato criminal y una historia política.¹⁰⁵

La novela entonces se define por oposición a lo mismo que pretende imitar o, mejor dicho, parodiar: los discursos que la sociedad reputa como “verdaderos”; y en esta parodia encuentra su modo de trascender esta “verdad” chata del discurso oficial y de buscar una percepción más afilada.

El núcleo evolutivo de la tradición narrativa latinoamericana se ocupa de la singularidad, de la diferencia y la autonomía de una identidad cultural que

¹⁰³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 10.

¹⁰⁴ Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 92.

se define a sí misma dentro de una poderosa totalidad y, sin embargo, también contra ella, que es tan real como inventada y podría denominarse el discurso de occidente. Esa tradición se genera en relación con las tres manifestaciones del discurso hegemónico de Occidente: la ley en el periodo colonial, los escritos científicos de los diversos naturalistas que recorrieron el continente americano en el siglo XIX, y la antropología que suministra la versión dominante de la cultura latinoamericana en el periodo moderno a través, tanto de los escritos de europeos como del discurso del estado en forma de institutos de folclore, museos y otras instituciones similares¹⁰⁶.

La tesis de González Echeverría señala que la novela parodia o imita esos textos con reputación de verdaderos (hegemónicos), como las leyes, o los tratados o los archivos y niega así, paradójicamente, su carácter literario. La razón es que de ese modo gana en verosimilitud, pero además encuentra el modo de oponerse a ese descrédito al que el discurso oficial pretende condenar a la ficción.

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, a la que ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” –es decir, el poder– en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura. Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder de ese periodo, no contienen ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela, por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder. La concepción misma de la novela resulta ser un relato sobre el escape de la autoridad, relato que generalmente aparece como una especie de subargumento en muchas novelas (por ejemplo *El Lazarillo*, pero también *Los miserables*). De más está decir que esta fuga hasta esta forma de libertad no concretada con el texto es también ilusoria, un simulacro basado en el mimetismo que parece estar incrustado en la narrativa misma, como si

¹⁰⁶ Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 236.

fuera la historia original, el relato de fundación, la irreductible historia maestra que subyace en toda narrativa. Acaso sea esta la razón por la cual la ley figura tan prominentemente en la primera de las historia maestras que la novela narra a través de textos como *La vida del Lazarillo de Tormes*, las *Novelas ejemplares* de Cervantes y las *Crónicas de Indias*¹⁰⁷.

El carácter ilusorio de esta fuga de la novela a la que se refiere González Echeverría está expresado por Piglia cuando señala que “la novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce”¹⁰⁸. Esto es, a Piglia no se le escapa el carácter artificial y arbitrario de este modo de redención, que es sin embargo poderoso pues tiene la fuerza de la parodia y de la imaginación.

González Echeverría concluye que la novela moderna tiende a imitar la forma informe del archivo, la estructura de una colección con cierto grado de arbitrariedad y de burocracia, con su característica de selección negativa y excluyente propuesta por Foucault en su concepto de archivo. Berg encuentra esta misma característica en la obra de Piglia.

En Piglia, la novela puede ser concebida según el modelo del archivo, que, como un grafema o indicador escriturario básico, representa el lugar y el espacio de colección, generación y transformación de enunciaciones posibles. En este sentido, la poética de Piglia puede ponerse en correlación con el modelo foucaultiano de archivo como "sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados" (Foucault). El archivo sería, entonces, un campo de enunciación extremadamente poroso e inestable; y, como zona de contacto de registros y articulación de enunciados múltiples, genera la intriga y pone en funcionamiento la maquinaria narrativa¹⁰⁹.

El mismo Ricardo Piglia, que estudió la carrera de Historia, tiende a comparar

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 32

¹⁰⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 106.

¹⁰⁹ Edgardo Berg, “Fuera de la ley” en *Ricardo Piglia: Una poética sin límites...*, *Op. cit.*, p. 214

el trabajo del novelista con el del investigador encargado de interpretar y ordenar un archivo historiográfico:

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar¹¹⁰.

Sin embargo, la novela como archivo en Latinoamérica está frecuentemente más vinculada con la creación y conservación de contenidos tradicionales y con la búsqueda de la identidad regional, su búsqueda se justifica porque a veces sus fuentes no coinciden con las fuentes del poder, sino que asume una misión redentora de los que no tienen voz.

Como el archivo, la novela atesora el saber. Como el del archivo, ese poder es el del origen, es decir, del vínculo de su propia escritura con el poder que lo hace posible, por consiguiente, con la posibilidad misma del conocimiento [...] aunque el conocimiento que salvaguarda es difícil de sondear, de ahí su calidad secreta, no es privado, sino que por el contrario es propiedad común. Puede leerse y, de hecho, se lee. El acto mismo de leer y compartir ese conocimiento asume la forma de ritual, de celebración del conocimiento común de la historia transpersonal. Los archivos guardan los secretos del Estado; las novelas guardan los secretos de la cultura y el secreto de esos secretos¹¹¹.

De modo que la novela en Latinoamérica actúa como el archivo de una cultura secreta y vinculada con un discurso alternativo y reivindicador. Sus asuntos no son los tópicos de la literatura universal, o al menos no son los que se aceptan desde la cultura

¹¹⁰ *Crítica y ficción*, p. 80.

¹¹¹ Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 62.

institucional. Por el contrario, se compromete con la búsqueda de un lugar de expresión para todos los contenidos y, por lo tanto, se decanta por aquellos que no encuentran salida en los medios habituales de la cultura dominante. Una idea similar encontramos en Piglia cuando hace la siguiente afirmación:

Pero justamente soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa¹¹².

La novela puede dar voz a los temas excluidos por el Archivo oficial, y aunque no puede aspirar a sustituir la realidad, sí puede construir un discurso alternativo que parezca verdadero. Sin embargo, cuando la novela pretende “hablar con la verdad”, o al menos de parecer verosímil es casi natural que termine, tratando de la ficción misma.

Pero las novelas nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción: es decir, las ficciones que ha creado la cultura latinoamericana para entenderse a sí misma. Lo que queda es la apertura del Archivo, o, quizá, sólo el relato de la apertura del archivo¹¹³.

Analizar la ficción en Piglia desde esta perspectiva puede resultar iluminador. El tema de las novelas de Piglia, si tal tema existe, está más precisamente relacionado con el difícil asunto de la relación entre ficción y realidad. Sus preocupaciones principales –la creación de mundos, la incertidumbre, la utopía personal, la conservación de la experiencia, la expresión de lo que el poder oculta...– se refieren

¹¹² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 98.

¹¹³ Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 44.

principalmente a esa dinámica entre invención y verdad.

La distinción o el cruce entre ambos términos es compleja y densa, y la novela como género no hace más que trabajar en la relación entre ellos. En todo caso, se ha instalado en esa indecisión desde el origen. En el imaginario que surge de las propias páginas de las novelas, con la insistencia en el aislamiento del lector, está siempre presente la tensión entre ficción y realidad que es clásica del género¹¹⁴.

¹¹⁴ Ricardo Piglia, *El último lector*. Barcelona, Anagrama 2005, p. 149.

1.3. Doxa y ficción

El discurso en las ficciones de Piglia presenta una flexibilidad notable, pues no se detiene en los usos habituales propios de su género, sino que explora y combina otros registros y formas diferentes, incluso los que no son tradicionalmente literarios.

Dentro de la variedad discursiva de las ficciones de Piglia, su estilo narrativo aprovecha también recursos que son propios de los géneros expositivos, de los textos de opinión y del discurso personal, incluidos los modos de la oralidad. Sus obras narrativas recurren frecuentemente a formas diversas de expresión que provienen del discurso personal, del discurso académico o del discurso periodístico, más que de los géneros literarios tradicionales. Las cartas, el diario, el ensayo, el informe, la nota y el reportaje, son algunas de las tipologías textuales que vemos aparecer en sus relatos.

El uso de una variedad de formas y tipos de discurso que no provienen de un paradigma cerrado de géneros literarios no es exactamente una novedad, pero el uso sistemático, con intenciones transgresivas, que hace Piglia de esos recursos tiene implicaciones que sí resultan originales.

Este uso crítico y deliberado de esta variedad de tipos de discurso se equilibra con la necesidad de una mayor participación del lector en el trabajo de representación en la lectura y por lo tanto con una posibilidad mayor de interpretaciones, las cuales dependerán mucho de la experiencia y la competencia del lector, de ahí la importancia que en Piglia adquiere el programa de lectura, que es su manera de controlar las

posibilidades de la interpretación que de otro modo serían infinitas. Ahora bien, el uso del registro propio de cada una de estas formas caracteriza cada episodio en un ambiente y con unas implicaciones lingüísticas y culturales derivadas de la forma misma. Estas caracterizaciones son manejadas por el autor a fin de obtener un discurso más cercano a la experiencia que quiere representar. Así, el uso de las cartas y los diarios, y principalmente de los testimonios directos, como ya lo indica Eduardo Becerra, produce un entrecruzamiento que acerca la narración a las formas de la oralidad, y le da un carácter más inmediato, más directo:

Cierto uso de la voz, de la narración oral, se muestra en su obra como vía de entrada a ese escenario por donde discurre un juego de tensiones entre lenguajes y relatos múltiples que serían producto de determinadas intenciones políticas¹¹⁵.

La presentación directa de los documentos implicados produce el efecto de polifonía al que ya nos hemos referido. Lo cual lleva al lector a tener que ajustar constantemente el punto de vista, ante los cambios de narrador, de temporalidad, de perspectiva o de foco. De este modo, la intensidad de la participación que se requiere del lector es muy alta y la responsabilidad de la interpretación siempre cae en este último, pues no hay un sentido definitivo que respalde la autoridad de un solo narrador.

Siguiendo este objetivo de acercar la experiencia real mediante el uso intencionado de los registros del discurso, así como la tendencia tradicional de la

¹¹⁵ Eduardo Becerra, “La voz y la letra...”, p. 31.

novela de acercarse al discurso socialmente mejor reputado¹¹⁶, Piglia no tiene empacho en trasladar a la literatura uno de los usos que tradicionalmente se consideran más lejanos a las funciones poéticas del lenguaje, el del discurso académico o de la exposición doxal propia de los informes y los artículos científicos. Este tipo de discurso que el rigor cartesiano quiere objetivo, unívoco, preciso, arriesga su fría dureza en el uso artístico que hace de él Piglia cuando lo incluye en sus ficciones, como discurso de sus personajes intelectuales, como forma de exposición de algún asunto de interés para la trama, o para hacer una referencia directa, aunque no siempre verdadera, ni siempre objetiva. Claro que el recurso está basado en el principio de la representación y ya lo habíamos visto aparecer en su forma más ortodoxa desde los diálogos de Platón, hasta las disquisiciones moralizantes de la novela del Siglo de las Luces, pero en este uso irónico y paródico que Piglia hace de él podemos ver una herencia de Borges, el que apela a un lector inteligente y activo, como en “Thlön-Uqbar, Orbis Tertius”, “El Aleph”, “Las ruinas circulares”, “La biblioteca de Babel”, “Pierre Mernard, autor del Quijote”,...etcétera.

En *Respiración artificial*, Piglia da un ejemplo claro de esta práctica creativa cuando se recomienda el modo de Valery para leer *El discurso del método*, de Descartes, paradigma de la racionalidad como ningún otro texto, como si fuera una novela:

Es la primera novela moderna, dice Valery, me dice Tardewski, porque se

¹¹⁶ Ver apartado sobre la novela (I, 1.2, c) en este mismo trabajo, así como el apartado sobre el archivo como forma narrativa (I, 3.3.2).

trata de un monólogo donde en lugar de narrarse la historia de una pasión, se narra la historia de una idea. (R. A., p. 194).

En todas las obras de Piglia los narradores y los personajes, utilizan frecuentemente un discurso doxal, de carácter expositivo, como el de Steven Ratliff, en la segunda parte de “En otro país”, Tardewski, Renzi y Maggi en *Respiración artificial*, “Piglia” en “Nombre falso”, Stevensen en “Encuentro en San-Nazaire”, por mencionar algunos. Este discurso, propio de los ensayos y de las obras académicas, permite introducir las referencias culturales y literarias que determinan el programa de lectura, suspenden la acción y propician el carácter abierto e hipertextual de la ficción. Además, el discurso doxal ayuda a caracterizar a los personajes al hacerlos exponer sus ideas, sus obsesiones, sus valores y creencias. Este rasgo lo veremos alcanzar su expresión máxima, pero de ningún modo de manera exclusiva, en la novela *Respiración artificial* y su formalización paródica más audaz en “Nombre falso”.

1.4. El archivo como forma narrativa

La variedad en el catálogo de géneros que utiliza Piglia le brinda una libertad de decir muy ventajosa. Pero la idea de usar medios híbridos va más allá, pues está basada en la lógica del archivo. En un archivo cualquier cosa que pueda aportar información se puede clasificar. La idea del archivo es una idea generadora de relatos¹¹⁷. Piglia propone una narrativa basada en una especie de catálogo de registros y voces diferentes, cuya selección expresa un sentido, aunque presente una apariencia digresiva y fragmentaria. La escritura de cada uno de los textos está condicionada por las convenciones de las diferentes clases de documentos que imita.

Por ejemplo, el archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles. A menudo prefiero leer libros de historia a leer las novelas llamadas históricas¹¹⁸.

Los temas de ese archivo no son siempre intradieгéticos, sino que suelen establecerse relaciones con hechos de la historia y la cultura que constituyen la circunstancia intelectual de Piglia. De ahí la importancia que tienen las referencias a unos autores y unas obras muy concretas que se repiten a lo largo de sus narraciones.

¹¹⁷ Ver Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 112.

¹¹⁸ *Ibíd.* p. 80.

Estas correspondencias culturales ayudan a establecer las reglas del programa de lectura y enlazan la obra con su tradición particular.

El misterio del archivo, su prestigio, se convierte en parte funcional de la fundación del estado moderno y en figura clave de las narrativas que se generaron en su interior¹¹⁹.

Sobre la génesis de *Respiración artificial*, Piglia reconoce su empeño de escribir una novela basada en la idea del archivo. Lo que en otros autores es un secreto de oficio, en Piglia es un recurso que se manifiesta con claridad:

En realidad empecé trabajando la novela con la idea de hacer un archivo. Me tentaba la idea del archivo como forma. Necesitaba una fuente histórica que me sirviera de base para el archivo y entonces empecé a armar un personaje, que es *Ossorio*¹²⁰.

Pero en Piglia se trata de un uso transgresivo del tema pues el uso “paródico” del archivo contraviene los principios de legitimación del poder. Según González Echeverría, el archivo es una forma común en la narrativa latinoamericana, y está de hecho en el origen mismo de todas las novelas, pues representa el sustento natural del discurso de la dominación y el control.

El archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, la forma propia de los orígenes. El mito moderno descubre la relación entre el saber y el poder que subyace en todas las ficciones sobre Latinoamérica, el *constructo* ideológico en que se sostiene la legitimidad del poder desde las Crónicas hasta las novelas actuales. Esa es la razón por la cual aparece tan a menudo, en las novelas modernas, una especie de archivo que contiene, por lo regular, un manuscrito inconcluso y un archivero escritor¹²¹.

En *Respiración artificial* el objeto que recibe Renzi de Ossorio, el archivero, y

¹¹⁹ Roberto González Echeverría, *Op. cit.* p. 62.

¹²⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 112.

¹²¹ Roberto González Echeverría, *Op. cit.* p.45.

que es la fuente de la historia que trabajaba Maggi, es justamente un archivo, un archivo es el diario de Stevensen, y los cuentos de la máquina en *La ciudad ausente*, y el diario de Arlt en “Nombre falso”. En todas ellas hay un archivo, un manuscrito en vías de elaboración y un archivero que intentará darle sentido.

Las ficciones del archivo son míticas porque tratan del origen de una manera temática y como lo que podríamos llamar semiótica. Por origen me refiero al principio de la historia de una cultura comúnmente aceptada por los integrantes de ésta¹²².

La búsqueda de Junior es precisamente la búsqueda del primer relato de la máquina, de su origen y por lo tanto de su sentido. La búsqueda de Renzi en *Respiración artificial* es justamente la del sentido de la historia de Maggi que en su caso es una historia mítica familiar, cuyas claves están en el archivo de Ossorio. Stevensen en “Encuentro en Saint-Nazaire” busca nada menos que revelar el secreto del funcionamiento del azar, y la clave es su propio diario. En la lógica del archivo, las minuciosas descripciones de los documentos y los objetos dejados por Stevensen en la *Maison des Écrivains* cobran un sentido esencial.

Estos orígenes temáticos son importantes en la constitución mítica de las ficciones del Archivo pero lo son aun más los que yo llamo semióticos. Me refiero a las funciones del archivo que aparecen como tropos en estas novelas, como los agujeros en los manuscritos, los textos flotantes, la función de depósito, en el atesoramiento y la acumulación de documentos. Esta función de acumulación es semiótica en cuanto a que clasifica los vestigios de mediaciones previas y los exhibe. Las ficciones del archivo también son míticas, porque en última instancia, confieren a la figura del Archivo un poder arcano que es claramente originario e imposible de expresar, un secreto alojado en la expresión misma del Archivo, no separado de él y, por ello, imposible de volverse totalmente discursivo. [...] El Archivo como mito es moderno porque es múltiple, relativista e incluso

¹²² *Ibid.*, p. 239.

hace explícitos el relativismo y el pluralismo como cualidades inherentes de la literatura y el discurso hacia el que escapa¹²³.

Características que se han señalado como propias de Piglia, provienen de esta cualidad de ser “archivos”: el carácter fragmentario de las series de relatos, el modo digresivo de narrar, la variedad de enfoques y temas, el carácter mítico de lo que está escrito, la aparente arbitrariedad de la selección, la pluralidad de voces narrativas. El archivo permite integrar en una sola colección una cantidad variada de historias, y darles un sentido en el conjunto¹²⁴.

¹²³ *Ibid.*, pp. 239-240.

¹²⁴ Ver más sobre el archivo y la novela 1.2-c en este mismo trabajo.

2. Poética explícita de la lectura

Mientras que Piglia se empeña en ocultarnos parte importante de lo que se narra y nos propone un juego de descubrimientos y enigmas, también suele hacer evidente para el lector aspectos de la construcción formal narrativa que están regularmente ocultos. Aquí sigue y profundiza el ejemplo de Bertold Brecht –quien recomendaba hacer evidente el carácter “teatral” o ficticio de la puesta en escena para conseguir un mejor alejamiento y hacer reflexionar al público– por un lado, y de Borges y Macedonio Fernández –quienes abogaban por una literatura que no mintiese al lector sobre su carácter fingido–, por otro. En otras palabras, nos muestra el tinglado de su teatro: sus procesos creativos, sus recursos técnicos, sus dudas como escritor, sus juicios sobre lo que escribe, sus filiaciones literarias.

Las técnicas para hacer evidente el carácter artístico y fictivo del texto devuelven al lector a su propio contexto de lectura, le recuerdan que lo que está leyendo no es sino literatura y modulan los procesos de identificación. De este modo se consigue alejar al lector de la historia, es decir distanciarlo sentimentalmente de los personajes a fin de que no se obnuble su juicio crítico. Estas técnicas de alejamiento inhiben la posibilidad de la catarsis, en la que por cierto Piglia no cree y que para Brecht es una forma de liberar la tensión social en la conciencia del espectador y de volverlo dócil. Al inducir los componentes más racionales de la lectura se asegura de que el mensaje llegue adonde tiene que llegar y que no se disipe en las emociones

causadas por la representación que se construye a sí mismo el lector. En términos de Macedonio Fernández podríamos decir que Piglia no pretende dejar que el lector se engañe a sí mismo, creyendo que lo que está leyendo es una copia fiel de lo que considera real; en los de Brecht, se trata de lograr una mayor conciencia contextual a través del uso de estrategias de distanciamiento¹²⁵.

Para hacer el análisis de este apartado y el siguiente (“La construcción desvelada”) se utilizarán algunos principios de la narratología, siguiendo la línea particularmente interesante que propone Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*¹²⁶, hemos elegido esta propuesta porque ofrece una visión actualizada y coherente de los métodos de análisis de la estructura general de los textos, así como de algunos aspectos importantes de la hermenéutica, esta visión está presentada de una forma moderna y sintética, lo que lo hace aún más útil para nuestros fines. En este manual Pimentel divide el análisis en dos partes: la indagación sobre el mundo narrado y la del narrador y su situación narrativa.

¹²⁵ Dedicaremos un punto a estas técnicas de distanciamiento al hablar de los recursos narrativos de Piglia (I, 3.2.7).

¹²⁶ México, Siglo XXI Editores-UNAM, 1988.

2.1. Programa de lectura manifiesto

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

Borges, "Kafka y sus precursores"

En cuanto a mí, dice ahora Tardewski, usted quizás lo habrá notado, yo soy un hombre enteramente hecho de citas.

Ricardo Piglia, Respiración artificial

Uno de los valores estéticos principales de la obra de Piglia se basa precisamente en el cuidado que pone al diseñar un programa de lectura *manifiesto*, para cada obra, cuyo objetivo es abrir y ampliar la experiencia del lector respecto a la realidad del contexto, no sólo de la situación histórica del texto y de sus filiaciones genéricas sino de su "historiografía" y de los textos y autores que el autor nos indica de manera más o menos explícita como claves para la lectura. Así su poética se ha desarrollado con la idea muy precisa de construir minuciosamente programas de lectura abiertos que impliquen una verdadera participación del lector en la construcción del mundo fictivo.

Aunque todas las obras literarias contienen de algún modo su propio programa de lectura, en el caso de Piglia se construye de manera consciente y deliberada y se presenta de forma manifiesta, con el propósito explícito de modular su lectura y "producir" sus propios lectores.

Para Ricardo Piglia es muy importante el trabajo que invierte en construir este programa, a través de múltiples indicios, a niveles más profundos y con conexiones diversas. Incluso deja indicaciones precisas acerca de cómo debería ser una buena lectura y dónde se deben buscar los significados.

Esta voluntad de dirigir la lectura, no como se dirige en alguna didáctica dieciochesca que intenta instruir al lector ignorante o apático, sino como afán de proponer retos, guiños y jugarretas a un lector activo y culto, es una concepción de la literatura como juego complejo, donde el autor escribe no sólo para el lector, sino que juega en su contra o a su favor con la misma visión estratégica de un jugador de póquer que se siente en desventaja. Por eso creemos que el diseño de su programa de lectura, constituye un valor intrínseco del texto, de acuerdo con Ingarden:

Claro que también puede haber casos en los que la condición de un valor estético esté contenida en la obra de arte, condición indispensable y suficiente en el sentido de que las propiedades de una obra de arte determinen de una manera clara todo el repertorio de las cualidades estéticamente relevantes que constituyen un valor estético y que también influyen de manera suficiente en el observador, de manera tal que este, en el trato con la obra de arte respectiva, está obligado a concretizar y con ello, a hacer manifiesto al valor estético pre-determinado por la obra. Entonces este valor —a pesar de que su actualización depende de la actividad del observador— está fundado en la obra de arte y es “objetivo” en ese sentido. Bien, el primer paso para valorar una obra de arte respecto a su valor artístico consiste en buscar —en el estudio investigador y tomando en cuenta una serie de sus concretizaciones— aquel repertorio de propiedades en el que puede estar contenida la base para un posible valor estético¹²⁷.

Las obras de Piglia se desarrollarían así como esquemas que contienen indeterminaciones precisamente diseñadas como retos para un lector culto, de ahí su

¹²⁷ Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, p. 51.

aparición fraccionaria; sus transgresiones a la clasificación tradicional de los géneros; su interés por el misterio, el secreto, el enigma; sus constantes referencias reales o inventadas a obras y autores de la literatura real o imaginaria, elegidas con la intención, premeditada, de dirigir la lectura en una dirección u otra. Estas pistas pueden tener la forma de comentarios aparentemente sin importancia, de temas que se repiten de un texto a otro y de referencias a su propia obra o a la de otros autores. Por eso es muy importante seguir la huella de lo que todas estas llamadas y referencias intertextuales nos están diciendo sobre el tema del relato. Estas son algunas de las propiedades que ayudan a apuntalar el valor estético de la obra, de acuerdo con la idea de Ingarden.

En esta búsqueda del sentido a través de lo que han dicho los autores interpelados por el texto, el lector encuentra finalmente una lección: el secreto no está en la obra misma sino que depende de lo que sabemos y creemos de ella. Son su contexto cultural, y las informaciones que afectan su comprensión de la obra, lo que determina su experiencia de lectura. Los conocimientos en juego del lector y su propia capacidad creativa al ponerlos en acción constituyen el verdadero material de la representación. Es un secreto que siempre ha estado allí, pero que no es fácil de ver.

La forma como estas indicaciones se construyen en la escritura y se reconstruyen en la lectura ha sido estudiada por la hermenéutica de la segunda mitad del siglo XX, en el ámbito de lo que se conoce como la hermenéutica moderna, teoría

de la recepción o poética de la lectura (Isser, Ingarden, Jauss, Gadamer) ¹²⁸y también como teoría de la interpretación (Ricœur)¹²⁹.

En el campo de la teoría de la recepción, el escritor es en primera instancia un lector que interpreta la literatura a la que ha tenido acceso, su propia vida, su época, su cultura, lo que de la historia ha heredado y lo que está viendo transformarse, todo esto constituye lo que Jauss llamó "su horizonte de expectativas" y a partir de allí, imitándola o modificándola, escribe su obra.

Piglia constantemente nos hace partícipes de su historia como lector, en un intento de acercarnos a su horizonte cultural, al mencionar y discutir las obras y los autores que prefiere y que más influyen en su creación artística, su horizonte se define desde la tradición de la narrativa argentina, que va del *Facundo* a Borges, pero pasando por Roberto Arlt y Macedonio Fernández, por un lado, y por otro una línea muy particular de autores universales que incluyen nombres como Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Franz Kafka, James Joyce, Ernest Hemingway, Friedrich Nietzsche, Bertold Brecht y Walter Benjamin. Pero algunos otros rasgos de su horizonte de expectativas habrá que tomarlos de la historia de Argentina y de su particular desarrollo como nación, así como de su biografía personal.

Este panorama le aporta unas normas, una ideología y unas tradiciones que

¹²⁸ Para una comprensión global de las propuestas de la teoría de la recepción se recomienda esta recopilación de textos básicos: Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987. Citaremos durante nuestro análisis este tomo, y algunos otros de este contexto teórico.

¹²⁹ El libro donde se expone de manera más sucinta y clara esta teoría desde mi punto de vista es: Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores-Universidad Iberoamericana, México, 1995.

compondrán la estructura sobre la que construye su obra, asimilándola al canon u oponiéndola, y a la cual responde consciente o inconscientemente. El escritor y sus contrapartes, el crítico y el historiador, que son también lectores, participan activamente en la creación de la historia y en el desarrollo de nuevos contextos de lectura. Su participación modifica la literatura misma al mover los horizontes de sentido desde los cuales será leída. Es decir, estos lectores crean con su trabajo nuevas categorías para leer de nuevo las obras del pasado. Por eso, para Piglia resulta tan importante la dirección que pueda tomar el lector cuando se acerca a su obra, y de ahí que se proponga ofrecerle diversas pistas de manera deliberada y consciente.

En Piglia la lectura tiene una importancia radical, incluso constituye la materia misma de su obra narrativa y su principal motor argumental. Este rasgo vuelve a sus variaciones dinámicas y cambiantes. La mayoría de sus personajes más importantes son lectores de otros o de su propia obra y las tramas que se narran son las historias de sus investigaciones y de sus lecturas. Sus argumentos se construyen como procesos de negociación de sentido y como investigaciones policíacas, o casi, que se basan en las interpretaciones que hacen los personajes.

En *Respiración artificial* Emilio Renzi, tras publicar su primer libro, procede a la búsqueda de Marcelo Maggi, a quien conocía a través de cartas, y lo que encuentra es una serie de documentos de su investigación sobre Enrique Ossorio, el secretario de Rosas, y conoce a otro personaje, Tardewski (inspirado en Witold Gombrowicz), también lector obsesionado con las implicaciones de su lectura sobre Kafka y Hitler y

sobre las desgracias que una cadena azarosa de errores minúsculos trajo a su vida. Vemos también a otro personaje lector, Arocena, que desde la clandestinidad al servicio del poder se esfuerza en descifrar lo que pueda estar escondido en las cartas y documentos del destierro de Ossorio. Todos son lectores.

Lectores son también los personajes de “Nombre falso”, que narra una investigación de rescate literario de una obra inédita de Roberto Arlt que lleva a Piglia a conocer a Kostia, un lector que se apropia de ese cuento no publicado de Arlt. Es otra historia de equívocos sobre la autoría de un cuento que tuvo sus repercusiones en otros lectores reales.

En *La ciudad ausente*, Junior se esfuerza en conocer los relatos clandestinos de la máquina que circulan por las calles de una ciudad agobiada por la opresión, para hacerlos públicos con la idea de rescatar una versión no oficial de la historia que pueda salvar la esperanza. Es otra historia de investigación y lectura en un mundo dominado absolutamente por el lenguaje a través de los relatos múltiples de la máquina.

Las constantes referencias de obras y escritores, son evidentemente pistas que apuntan al programa de lectura de la obra, que nos remite a otros textos y que conectan así con una realidad mayor, extradiegética convirtiendo la obra en un hipertexto.

Para Piglia es la obra misma la que guía al lector y depende de ella el éxito que tenga en ser actualizada como el autor quiere, es decir, una obra produce sus propios lectores, él mismo Piglia lo ha dicho ya en repetidas ocasiones:

El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos

son los que hacen cambiar el modo de leer¹³⁰.

En este punto Piglia coincide con Aurora Pimentel: “Un texto verdaderamente nuevo necesita crear a sus propios lectores, propiciando una nueva competencia de lectura”¹³¹, de ahí que se considere crucial el cuidado del autor a la hora de diseñar el programa de lectura implícito en el texto. Umberto Eco ya había señalado antes algo parecido cuando dijo:

Prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo “esperar” a que este exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla¹³².

La figura del lector ideal, el que quisiera el autor para sí, define lo que en la estructura del texto será el lector implícito, definido por las señales contenidas en la obra misma.

El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo. Si nosotros suponemos que los textos sólo cobran su realidad en el hecho de ser leídos, esto significa que al proceso de ser redactado el texto se le deben atribuir condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por ello, el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, y la ocupación de esta forma cóncava tampoco puede ser impedida cuando los textos, en razón de su ficción de lector, de manera explícita, parecen no preocuparse de un receptor o incluso pretenden excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas. De esta forma el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve. Consecuentemente, todo texto literario tiene preparada una

¹³⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 55.

¹³¹ Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI Editores-UNAM, 1988, p. 183.

¹³² Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 81.

determinada oferta de roles para sus posibles receptores¹³³.

A lo largo del texto el autor, y con especial voluntad Piglia va dejando pistas que conducen en un sentido o en otro la inteligencia del lector, no se trata de un instructivo previo ni mucho menos, son señales más o menos sutiles, aunque en cierto modo evidentes, perspectivas, recurrencias, referencias claras o veladas, incluso a veces elididas, ya sea como concreciones expresas o como indeterminaciones especiales, recursos de construcción narrativa que se actualizan en la lectura a manera de reglas para la interpretación:

El simple nombrar de ciertas propiedades perceptibles o aspectos de las cosas tiene como consecuencia que al lector se le impongan al mismo tiempo las perspectivas correspondientes¹³⁴.

El programa se puede apoyar incluso en el contexto extradiegético, en conocimientos que se presumen en el lector, tradiciones compartidas, gramáticas comunes, contextos generales, clasificaciones genéricas. En realidad es muy difícil considerar con exactitud cómo se actualiza este programa en la lectura, pues depende también de las pistas que vaya resolviendo el receptor; sin embargo las señales más importantes de este programa están en el texto mismo, como apunta Ingarden:

Se debe considerar que en la elección de la concretización en una actitud estética, el lector está bajo la influencia de las partes ya leídas de la obra y con ello se somete en gran medida al espíritu de la obra¹³⁵.

Otro aspecto importante del programa de lectura de Piglia es que existe una

¹³³ Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 64.

¹³⁴ Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 43.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 47.

intención clara de incitar al lector a través del aumento de la incertidumbre, lo que lo lleva a la necesidad de recuento con su propia experiencia, tal y como señala Isser:

La indeterminación del texto envía al lector en busca del sentido. Para encontrar esto, debe movilizar su mundo de ideas. Si sucede esto, entonces el lector tiene oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca podrán ser igual de manera total, a las posibilidades del texto. Pues todo significado tiene un carácter parcial y todo lo que sabemos es factible de ser superado precisamente porque lo sabemos. Por esto, cuando en los textos modernos se está eliminado todo significado representativo, entonces proporcionan, por medio de su proceso de recepción, la oportunidad de que el lector incitado a la reflexión llegue a una relación con sus ideas¹³⁶.

Visto de este modo, el juego en torno a la incertidumbre cobra en Piglia un sentido primordial. El objetivo es abrir y ampliar la experiencia del lector a la realidad del contexto y confrontarlo, mediante la reflexión con sus propias ideas, para hacerlo consciente no sólo de la situación histórica del texto sino de su “historiografía” y de los textos y autores que el autor nos indica de manera más o menos explícita como claves para la lectura. Así nos describe Edgardo Berg el funcionamiento de la narrativa de Piglia:

¿Cómo funciona la máquina narrativa de Piglia? En primer lugar, como una máquina de repetir y conectar los grandes nombres propios de la literatura, generando, de este modo, filiaciones y alianzas tácticas. Pero también como una máquina de cambiar esa red de palabras y enunciados extranjeros, produciendo giros laterales y extravagantes [...], la máquina narrativa de Piglia ejerce un uso estratégico de la tradición, una política anarquista en micro que subvierte los principios de propiedad y paternidad textual¹³⁷.

Cada nueva lectura de sus textos nos introduce en un mundo de significaciones

¹³⁶ Wolfgang Isser, *El acto de leer*, p. 117.

¹³⁷ Edgardo H. Berg, *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*, p. 129.

múltiples que compensan cualquier esfuerzo, a condición de que pongamos atención y nos comprometamos con el juego, que no es otro sino el juego de la literatura, del gran libro, que ya habíamos aprendido con Borges, sólo que llevado a sus últimas consecuencias, a un nuevo grado de dificultad.

El lector se convierte desde esta perspectiva en un coproductor de la obra que además se representa a sí mismo en la lectura, y Piglia entonces parece ser especialmente consciente de este hecho que señala Isser.

De aquí resulta la peculiaridad del texto literario. Se caracteriza por una peculiar situación fluctuante, que oscila, por así decir, de aquí hacia allá, entre el mundo de los objetos reales, y el mundo de la experiencia del lector. Por ello, toda la lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura¹³⁸.

Pero Isser no se queda allí, incluye la idea clara de que el texto cambia al lector cuando este lee y se enfrenta a su propia experiencia.

Cuando el lector ha recorrido las perspectivas del texto que se le ofrecieron, sólo le queda la propia experiencia, en la que se puede apoyar para hacer declaraciones sobre lo transmitido por el texto [...]. Con esto no sólo se indica cuan intensamente participan nuestras experiencias en la realización del texto, sino que en ese proceso siempre sucede algo con nuestras experiencias¹³⁹.

En muchas ocasiones Piglia ha dicho que la literatura, tanto leer como escribir, ofrece experiencias más intensas de la vida misma:

La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. 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.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 104.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 103.

Uno enfrenta las mismas cuestiones en los dos lados¹⁴⁰.

El programa de lectura funciona como un contrato entre el lector y el escritor, elaborado por este último, que se establece conforme se avanza, es un pacto provisional que vale sólo para esa lectura y que en cierto modo asegura la supervivencia del sentido al modular la libertad de las interpretaciones.

¹⁴⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 19.

2.2. El lector explícito

Piglia ha expresado a menudo y de diferentes maneras su defensa de un lector exigente: “Considero que el lector es mejor que uno; no que el lector es un estúpido, como creen algunos; que el lector es un boludo y, entonces, tenés que escribir fácil, porque el lector es un oligofrénico. Yo creo que el escritor tiene que pensar que el lector es mejor, más culto, más piola, más inteligente”¹⁴¹.

Este deseo de un lector culto y mejor que el escritor es un tema constante en sus reflexiones. Es una opinión que se repite en muchos textos del autor, como en este sobre la obra de Rodolfo Walsh, dónde lo que dice se aplica perfectamente a su propia obra:

La ficción exige un lector enterado, muy atento a los indicios y a la reconstrucción de la historia ausente. Por eso, al principio de su obra, Walsh se interesa en el género policial, que es el modelo mismo de esa lectura extrema. (Y en ese punto Walsh siempre ha sido un narrador borgiano). Walsh era demasiado consciente de la especificidad de la ficción como para intentar definir su eficacia de un modo directo y explícito¹⁴².

Este deseo de un lector superior dirige toda su producción narrativa¹⁴³. Aparece de modo explícito tanto en sus entrevistas y ensayos, como en sus textos narrativos:

¿Cómo podía ser que nadie comprendiera?, se había preguntado Tardewski.
¿O sólo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las

¹⁴¹ Jorge Fonet, “Conversación imaginari”, en Adriana Rodríguez Pérsico, *Op. cit.*, p.19.

¹⁴² Ricardo Piglia, “El momento del viraje a la política” en *Revista Ñ*, 9 de septiembre de 2006, consultada el 29 de marzo de 2007. <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/09/09/index.html>.

¹⁴³ Ver, por ejemplo, Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 138.

palabras lo que sabemos que está en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido? (R. A., p. 206)

Esta petición de Piglia podría parecer desafortada, pero es muy comprensible si pensamos en que la responsabilidad del lector en la representación mental que se hace de la obra es enorme y que esta responsabilidad es mayor en la medida en que la obra en cuestión contiene más y mayores indeterminaciones y por lo tanto mayor exigencia. El proceso de cómo el lector realiza su papel ha sido descrito a menudo por teóricos de la hermenéutica y de la poética de la lectura como Roman Ingarden:

El lector lee entonces en cierto modo “entre líneas” y por medio de una –si se puede decir así– comprensión “supra-explicita” de las oraciones y en especial de los nombres que aparecen en ellas, completa involuntariamente algunas de las partes de las objetividades representadas que no están determinadas por el texto mismo. A esta determinación complementaria la nombro “concretización” de los objetos representados¹⁴⁴.

Respecto a la perspectiva del lector, Wolfgang Iser afirma que el sentido del texto se actualiza donde convergen todas las perspectivas del texto pero sólo puede enfocarse desde el punto de vista del lector: si no de un lector real, sí de un *lector implícito*, “estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina”¹⁴⁵. El lector implícito es una estrategia teórica del análisis que ayuda a “describir la estructura general del efecto del texto de ficción”¹⁴⁶. Pero, lejos de ser una entelequia, la figura del lector ideal es un patrón que guía el proceso de la escritura y fomenta una u otra lectura en particular. Es una característica ligada a

¹⁴⁴ Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁵ Wolfgang Iser, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.60.

la estructura de la obra misma.

Entre el mundo del texto y el del lector, es en la intersección de estos ambos donde se da lo que Ricœur ha llamado, tomando el termino de Gadamer, *Fusión de horizontes*, que se da de lo más general a lo más específico: “El mundo es el conjunto de las referencias (metafóricas) por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado”¹⁴⁷. Por esta razón el papel del lector en la mediación del texto y por lo tanto en la construcción del sentido es básico. El mismo Piglia dice:

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete ¹⁴⁸.

La lectura dependerá de la competencia del lector y siempre será una experiencia abierta de construcción de sentido. Esto debe ser muy claro al leer la obra de Piglia, pues abundan las constantes referencias a determinadas obras y autores, y a otros elementos culturales específicos a los que el lector tiene que adjudicarles un sentido, lo que pide que el autor y el lector compartan una misma enciclopedia cultural, más o menos similar, independientemente de lo que sepan los personajes. Esta complicidad es capaz de armar su propio discurso ideológico, que puede ser distinto del de los personajes. Piglia prefiere “un lector que sabe más que el

¹⁴⁷ Paul Ricœur *Tiempo y Narración I. La configuración del tiempo en el relato histórico*. España, Siglo XXI, 1995, p 152.

¹⁴⁸ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 28.

narrador”¹⁴⁹ y que puede por lo tanto descifrar el sentido que conecta unas obras con otras. Y es que los textos, por más largos y explícitos que sean, nunca son tan exhaustivos como para no dejar huecos que el lector tenga que llenar con su imaginación.

A diferencia de sus concretizaciones, la obra literaria misma es una estructura esquemática. Esto significa: que algunas de sus capas, en especial la capa de las perspectivas, contiene “puntos de indeterminación” en sí¹⁵⁰.

Cuanto más puntos de indeterminación, más posibilidades de lectura. La obra literaria moderna obliga al lector a comprometerse con la representación, con su funcionamiento, dentro de lo que podríamos llamar una suerte de duplicación de la existencia. La máquina narrativa de Piglia es sin duda un artificio de intercomunicación, un promotor de hipertexto.

Al escribir hay por un lado una relación con la lectura que sería contemporánea, la que se establece con ciertos textos que uno está leyendo y por otro lado están los recuerdos de lecturas, tonos e historias que uno leyó antes¹⁵¹.

Pero la gran diferencia es que en Piglia esta preocupación por el trabajo del lector, que consiste un poco en acoplar su percepción al “linaje literario” del escritor, es evidente, y condiciona toda la construcción del texto, como el mismo lo admite.

En algunos textos, yo trato de reflexionar sobre ello, quizá más que otros escritores (a decir verdad, muchos no lo hacen en absoluto), por lo que esta relación es más visible en mi caso. Sin embargo, todo escritor lleva una biblioteca implícita; hasta quienes cultivan la posición del hombre sencillo, del que mantiene una relación directa con la vida, tienen su propio linaje

¹⁴⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p.138.

¹⁵⁰ Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁵¹ Alberto Bruzos, *Op. cit.* pp. 114.

literario¹⁵².

Piglia se reconoce a sí mismo en las lecturas de otros, reconoce su calidad de nudo en el que confluyen no sólo su propia individualidad si no la de muchos otros que lo han precedido y le otorgan, sólo por eso, un sentido distinto a todo lo que escribe. Por eso dice: “Leer a los demás productores de ficción es posiblemente un modo de leerme a mí mismo”¹⁵³.

En el análisis que hace Roberto Ferro del “Homenaje a Roberto Arlt” (“Nombre falso”), explica que las referencias son las “pistas” que le permiten al lector no sólo reconstruir un crimen, sino cometerlo. La aparente sucesión lineal de los eventos se deconstruye en la “inevitable intersección de la lectura y la escritura”¹⁵⁴. En “Nombre falso” no todas las referencias a otros textos son verdaderas, por eso dice Ferro que el fraude consentido que promueve la mezcla del contexto real y la ficción del que somos víctimas conscientes y agradecidas está evidenciado en estas referencias, o, como afirma Rodríguez: “Las referencias son al mismo tiempo la prueba y la réplica de la ficción en los textos de Piglia”¹⁵⁵. Así, el lector no sólo es el detective, sino el cómplice que junto con el autor crea la ficción “criminal”. Ferro analiza la ficción de Piglia como teoría y propone que “todas las ficciones son teorías en el sentido de configuraciones discursivas en las que las posiciones de los sujetos y

¹⁵² Alberto Bruzos, *Op. cit.* pp. 114.

¹⁵³ Ricardo Piglia, *Borges: El arte de narrar*, Sao Paulo, Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de Sao Paulo, 1999, p. 330.

¹⁵⁴ Roberto Ferro "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod" , p. 379.

¹⁵⁵ Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p. 95.

los predicados que se despliegan construyen verdaderos simulacros. Gesto fundante e inequívoco de toda teoría”¹⁵⁶. Ferro señala la molestia que se causa en el lector por no tener a la mano el sentido de la “pluralidad de indicios, marcas y guiños”¹⁵⁷, y cómo esta molestia lo lleva a buscar en las fuentes señaladas las claves del sentido del texto. Su texto sigue las pistas de los autores mencionados en “Nombre falso”.

Una de las propuestas más relevantes en la literatura de Ricardo Piglia es la del plagio en múltiples variantes, esto es, la de una intertextualidad que no “respetar” al autor, que no reconoce ni la propiedad ni la unidad del texto y le pide a la ficción del lector que tampoco lo haga. Dentro de esta propuesta lúdica de Piglia, el texto ficcional es trabajado como si en su construcción —escritura y lectura— estuviera implicado un “crimen”: junto a la conformación del texto se va perpetrando un delito, y el lector-crítico es el detective, el encargado de “descubrir” al criminal, aunque debemos señalar que las figuras de lector, crítico y criminal no se presentan totalmente separadas en las novelas de Piglia¹⁵⁸.

Las referencias al entorno cultural, histórico y literario se deben a que éste no es ajeno en ningún modo a la obra misma, el contexto está incluido como parte de la ficción misma, pero no puede ser mencionado directamente sino a través de un esquema referencial que se va dibujando a lo largo de la obra. Es una clave que determina el modo en que el texto debe ser leído y entendido. Las lecturas no están aisladas: unas forman parte de las circunstancias de las otras, por eso Tardewski en *Respiración artificial* se queja: “Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” (R. A., p.206). Piglia ve este mismo uso del contexto, aunque no exactamente el literario, en la obra de Rodolfo Walsh, sus

¹⁵⁶ *Ídem*.

¹⁵⁷ Roberto Ferro, *Op. cit.*, p. 363.

¹⁵⁸ Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p 28

opiniones nos dan luz sobre los usos conscientes que él mismo hace del entorno:

El contexto está cifrado. El relato permite inferir la lectura que propone Walsh, pero su sentido es elíptico y elusivo (está apenas insinuado). La realidad actúa como una clave de lectura externa a la ficción¹⁵⁹.

Lejos de ser un alarde inútil, todas las referencias literarias cumplen diferentes funciones que se justifican en el marco de la historia y de la composición de la obra.

La función de la referencia deja de ser meramente descriptiva, los enlaces que establece entre el símbolo y aquello de lo que habla superan esta forma de relacionarse y, según apunta Ricœur, el poder de la referencia se da sólo por alusión. Al hablar de una referencia fracturada o dividida Ricœur deja abierta la posibilidad de, en un texto de ficción, estar hablando de una cosa pero en realidad no hablar de ella, sino de algo más que se hace ostensible a través de esa referencia. Se trata de ese significado extra que aporta la metáfora en el lenguaje literario¹⁶⁰.

Las referencias están cargadas con sentidos que no son necesariamente denotativos, sino connotativos o asociativos. Algunas de ellas representan formas de concebir la literatura que orientan al lector-detective en su pesquisa sobre el texto.

Las lecturas que Piglia hace de una tradición siempre esquivada e inatrapable son, como lo fueron para Brecht, una forma de combate intelectual, a menudo con violencia irónica contra las poéticas impulsadas por la propia cultura de izquierda en la que se formó. En lucha abierta, y tomando posiciones polémicas, su trabajo crítico ha modificado profundamente nuestra comprensión de Sarmiento, Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh, y Roberto Arlt¹⁶¹.

En este sentido, al hablar de Faulkner, por ejemplo, Piglia apunta a un símbolo literario que dirige la atención del lector a centrarse en los cambios de la voz y el registro del narrador y su competencia lectora, así como a la imposibilidad de la

¹⁵⁹ Ricardo Piglia, "El momento del viraje a la política"
<http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/09/09/index.html>.

¹⁶⁰ Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁶¹ Arcadio Díaz-Quñones, *Op. cit.*

experiencia (tema recurrente en Piglia), a la voluntad de rescatar “la multiplicidad de historias que circulan”¹⁶² y la creación de una utopía personal; hablar de Joyce nos centra el caso en la composición formal del texto y sus retos lingüísticos; la mención de Kafka suele relacionarse con el enigma implícito en la historia, con la sensación de fracaso y con el sufrimiento de la opresión; Su lectura de Chandler tiene que ver con la búsqueda formal de la estructura del género; el compromiso y las técnicas de difusión ideológica, tales como el distanciamiento o la parodia, están representadas por Bertold Brecht e incluso por Karl Marx; José Hernández y Sarmiento representan la tradición en la que se inscribe el autor, cuyo camino de renovación y resignificación pasa por Borges, Roberto Arlt y Macedonio Fernández. Este último representa el modo en que la ficción logra escapar de las versiones oficiales de la realidad y postular unas nuevas. Todo ello compone una especie de modelo para armar acerca de cómo leer su propia obra.

Me interesan mucho los escritores que tienen una posición didáctica, digamos: Brecht, Borges, Pound, que están siempre bajando línea, de poética, pero de poética, no de otra cosa. Cómo leer, cómo se debe leer, cuáles son los textos buenos, cuáles son los textos que no sirven, contra qué hay que leer¹⁶³.

Se trata de una relación viva con su tradición. Una especie de investigación en el fondo del arcón literario para proseguir con lo que otros dejaron iniciado. Robert Maynard Hutchins denomina este tipo de relación, que en algunos textos es más

¹⁶² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 187.

¹⁶³ Piglia Ricardo, “Conversación en Princeton”, *Op. cit.*, p. 6. Disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.

evidente que en otros, como “la gran conversación”¹⁶⁴.

El escritor contemporáneo investiga incesantemente las condiciones de funcionamiento de su laboratorio textual: mezcla, decanta, selecciona, observa resultados y busca el punto ideal de la amalgama químico-literaria que puede re-semantizar la rosa de cobre de Roberto Arlt, la Elena de Macedonio Fernández, la máquina asesina de Kafka, el Aleph de Borges, el doble de Poe, la Dublín de Joyce. La ficción de Piglia no quiere sustituir a ninguno de estos padres literarios sino acercarse a ellos, descifrar algunas pistas que legaron a nuestro tiempo, provocarlos a decir lo que sólo bosquejaron en el pasado y permanece silenciado en las reiteraciones. En esta red hipertextual, los discursos están conectados por contigüidad y carecen de un centro fijo: cualquiera puede constituir el desencadenador provisorio de un sistema de signos¹⁶⁵.

Las referencias no están para crear nuevos objetos dentro de la narración, sino para señalar los textos que están fuera de ella. Los nombres de autores, lugares y objetos que pertenecen a la tradición a la que se acoge Piglia no se conforman en el texto como objetos caracterizados, esa caracterización está pendiente, se da por hecha y corre a cargo del lector:

No hay una gran adjetivación, no se “reconstruyen” los referentes textualmente, no se conforma, por ejemplo, un Flaubert textual, ni un Mar del Plata, ni un Dublín, ni un Perón o un 1955. Todos estos nombres se introducen al texto como elementos ya conocidos y las proyecciones que debe realizar el lector se basan en el conocimiento que tiene del referente extratextual [...]. En el momento de la concretización se trata de atraer como parte del sentido, no el conocimiento de quién es Flaubert, sino la reflexión sobre cómo el hecho de mencionar a Flaubert aporta sentido a lo que se está diciendo¹⁶⁶.

¹⁶⁴ "The tradition of the West is embodied in the Great Conversation that began in the dawn of history and that continues to the present day." *The Great Conversation*, Encyclopædia Britannica, Inc., 1952; ver también: "Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design", primera parte de *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), Indianapolis, Liberty found, 2004.

¹⁶⁵ María Antonieta Pereira, "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción", *Estudios Filológicos*. Valdivia, 1999, n° 34, visitado el 14 de enero de 2008, p.27-34. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso.

¹⁶⁶ Aracely Rodríguez, Op, Cit., p. 101.

Lo importante es que la mención de cada referencia nominal aporta una indicación sobre el programa de lectura que coloca al lector en una situación creativa diferente. Así la mención de estos nombres afecta a la construcción de la experiencia de lectura y por lo tanto al carácter ontológico de los personajes y espacios.

¿Qué forma de ser del discurso está implicada en cada nombre?, ¿qué forma de ser se subvierte al cambiar o equivocar el nombre del autor? Este, por supuesto, es el punto de partida de otro de los viajes extratextuales que Piglia le pide hacer al lector, necesita hacer la metarreferencia a la “manera de” que está implicada en cada nombre: Flaubert, Kostia, Andreiev, y una larga lista¹⁶⁷.

De este modo, las constantes referencias a la cultura literaria son símbolos que abren la obra y la enlazan con su tradición, pero también son indicios sobre el programa de lectura que propone el autor para su obra. En definitiva, son el retrato cultural de su lector ideal. Pero, además, al ser literatura que se refiere a literatura, el sentido se abisma en la tradición literaria universal y el trabajo de interpretación podría llevarnos por senderos circulares.

Las referencias de Piglia encuentran su correlato “fuera” del texto, en lo real, con la intención de evidenciar que lo externo es también parte de una construcción humana: que las cosas, los lugares y las personas a las que refieren los diferentes nombres, están ahí, pero también está lo que se sabe de ellos, lo que se dice de ellos y aún se puede conocer y experimentar sobre el borde de esta realidad. Este “descubrimiento” sólo se hace evidente cuando se “regresa” al texto. Piglia remite al lector a uno o varios viajes además del que ya representa la lectura del texto mismo. Son viajes extratextuales e intratextuales en los que el lector sigue una pista que lo lleva a otras narraciones. Cuando se vuelve al texto, con el conocimiento y lo dicho por otros acerca del “objeto”, el texto produce un efecto estético completamente diferente al que se obtiene si se considera que la ficción no es real: se puede observar, presenciar, el entrecruzamiento de la ficción con aquello que se considera real y se puede ver el momento en que se está

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 103.

construyendo y llenando de significado la palabra. Esto es, se obtiene una experiencia con la absoluta conciencia de su artificialidad: el acto de la creación, el acto de la palabra. En cualquier caso se requiere que el lector empiece a investigar para encontrar una serie de “falsedades” y “verdades” a medias: textos “robados” línea por línea, palabra por palabra, a otros autores; fechas y nombres tergiversados; narraciones que cuentan la misma historia que Piglia está contando o que dicen lo mismo que él está diciendo, pero con pequeñas variaciones que se vuelven las coordenadas para los siguientes movimientos. Tarde o temprano se vuelve al texto, y se releo: con cada palabra, la serie —tan larga o corta como se haya querido— de significados que se fueron agregando¹⁶⁸.

El problema empieza a zanjarse cuando consideramos que la experiencia de la lectura no es una experiencia “falsa”, sino que es una forma de extender la conciencia de la realidad. Visto así, los referentes de Piglia no están vacíos, ni llenos con otras “mentiras”. El referente de Piglia es muy real, aún en los casos de referentes abstractos, en todos los casos y cuando se trata de otras ficciones hay que entenderlo como una alusión general a su tradición literaria y a la conciencia histórica e intelectual de los argentinos en particular y de la humanidad en general, donde los mitos y las ficciones tienen su propio lugar pleno de existencia, como lo tiene la Historia. Esto sin confundir la Historia con la ficción, lo cual sería un problema aún más grave. Entenderlo de cualquier otra forma y abogar por la teoría de los referentes vacíos es considerar que la literatura está de algún modo “fuera de este mundo”, idea que resulta difícil de sostener en el caso de Ricardo Piglia.

La historia de vida de Ricardo Piglia en cierta forma constituye una imagen de esta situación, ya que él debe su formación de escritor a un diario -en que intentaba recuperar la casa de la niñez, perdida cuando la derrota del peronismo obligó a su familia a mudarse de Adrogué- y su perfil de lector, a las influencias del “inglés” Steve, que de hecho era americano y fue el

¹⁶⁸ Aracely Rodríguez, *Op. cit.* p. 88

primer crítico de sus textos. Muy temprano, Piglia convive con el deseo de registrar las pérdidas de casa, ciudad y nación y, al mismo tiempo, forjar su mirada estrábica, de lector de los márgenes, a partir de la ficción extranjera. En la tensión creada por diferentes relatos, Steve se constituye como un padre textual, cuya historia es re-contada siempre, a través de personajes como Marcelo Maggi, Stephen Stevensen y Russo. De la misma manera, el sujeto civil Ricardo Emilio Piglia Renzi se torna personaje de sí mismo, encarnando al narrador detective Ricardo Piglia de “Nombre falso” o a Emilio Renzi de *La ciudad ausente*, *Respiración artificial* y *Prisión perpetua*¹⁶⁹.

Seguir las pistas de las referencias literarias de Piglia hasta sus consecuencias más profundas podría resultar una labor titánica que sobrepasa las pretensiones de este trabajo, más cuando el mismo Piglia afirma que tal cosa es innecesaria:

Como acaso carezcan también de importancia muchas precisiones críticas que se practican a propósito de los escritores en relación con su oficio: por ejemplo, el rastreo milimétrico de sus citas y alusiones a otros textos, a otras literaturas. Si uno edifica una obra que funciona con su propia lógica emocional y de construcción, su propio tono, no interesa qué tipos de alusiones capta el que lee. (Digo esto como si lo creyera: en realidad me propongo creer que hay cosas que son útiles para el que construye la obra pero no para el que la recibe.) Y con esto procedo a relativizar, esperablemente por supuesto, la tarea de curiosidad tenaz emprendida por muchos, con bifocales de especialistas¹⁷⁰.

Lo que pasa es que no todos los lectores son iguales y dentro de las lecturas posibles, la del crítico suele ser la más esforzada. En medio del afán de comprender y explicar lo que no quiere ser explicado, ¿dónde trazar el límite de una pesquisa responsable?

¹⁶⁹ María Antonieta Pereira, *Op. cit.*, p. 27-34. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso.

¹⁷⁰ Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Bratosevich y grupo de estudio, *Op. Cit.*, p. 329

3. La construcción expuesta

Siguiendo con el método indicado en el capítulo anterior, antes de aventurar interpretaciones parciales, hay que hacer algunas precisiones sobre el modo en que vamos a proceder, modo que puede responder más a las necesidades de la búsqueda que a una filiación metodológica particular. Procederemos a estudiar en cada segmento aspectos que se refieren al análisis modal de la obra como texto y como una construcción de un mundo narrado, de acuerdo con lo propuesto por Luz Aurora Pimentel¹⁷¹ en su estudio que sintetiza la teoría narrativa vigente y que divide el análisis en dos partes: la indagación sobre el mundo narrado y la del narrador y su situación narrativa.

Aunque analizaremos algunos aspectos del discurso de Ricardo Piglia, nos centraremos en los aspectos sobre la identidad y circunstancias del narrador y los que apuntan a la construcción del mundo narrado. Estos aspectos del relato no aparecen aislados, sino que están íntimamente relacionados por eso al analizarlos no haremos cortes tajantes entre uno y otro, aunque procederemos primero en cada caso al análisis de la historia, del mundo narrado y luego del narrador.

La historia de una narración, según Pimentel, no debe entenderse como una serie de acontecimientos dispuestos en serie cronológica, sino como un conjunto de

¹⁷¹ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, *Op. cit.*, pp.7-16.

elementos seleccionados por su significación y enlazados por la lógica del discurso, es decir la historia como una figura que parte de un “entramado previo” visible en los elementos seleccionados:

En efecto, una historia implica más que una secuencia puramente cronológica, una preselección: es evidente que incluso en el nivel abstracto de la historia, hay un proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros y con miras a un entramado de orden lógico, más que cronológico, con otros eventos elegidos de la misma manera solidaria; es asimismo evidente la selección de personajes y sus modos de interacción correspondientes. A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola elección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos “entramados” y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una “trama”, una “intriga”: una historia “con sentido”¹⁷².

Todos los elementos que forman parte del relato tienen entonces una función en la historia y apuntan a la dimensión ideológica del texto. Por ejemplo, tratándose de Piglia todas las referencias literarias cumplen diferentes funciones que las justifican en el universo de la historia y de la composición de la obra. Algunas de ellas representan formas de concebir la literatura que orientan la lectura. Este evidente principio es un punto clave en la lectura de la obra de Piglia, como se verá más adelante.

En este análisis nos parece especialmente necesario centrar nuestras observaciones en la configuración *cuantitativa* de los elementos de la información narrativa que Piglia ha seleccionado para conformar el mundo de sus relatos. El modelo que seguiremos, no necesariamente en orden, es el propuesto por Pimentel:

¹⁷² *Ibid.*, p. 21.

Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son: 1) el mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos, e incluso los actores [...] que pueblan ese mundo narrado (la dimensión espacial del relato) ; 2) las estructuras temporales utilizadas en la presentación del los acontecimientos (la dimensión temporal) y 3) las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (la dimensión actorial)¹⁷³.

Hay que agregar además un principio de selección *cualitativa* sobre la perspectiva de la narración. La interacción de estos dos principios de selección (cualitativo y cuantitativo) determina la forma en que se va construyendo el relato para crear su propio mundo significativo.

¹⁷³ *Ibíd.*, p.22.

3.1. Las voces del narrador

Piglia asume una narración compleja que presenta directamente un número variado de voces narrativas. Esto afecta a la construcción en todos sus aspectos. A veces, a través de la polifonía de voces narrativas en estilo directo y otras a través del uso de máscaras para el narrador principal. Las líneas temporales que definen el tiempo de la narración y el tiempo de la lectura están sujetas en sus narraciones a los cambios de la voz narrativa; el manejo de temporalidades coexistentes suele producir importantes ambigüedades en la lectura.

Uno de los aspectos más importantes a analizar es la cuestión de las perspectivas del relato, que es la forma en que se expresan los puntos de vista sobre el mundo (real y ficticio) que confluyen en las obras de Piglia, con toda su particular polifonía. Las perspectivas a analizar serán: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector.

El narrador es el generador de la focalización del relato, y determina las limitaciones de la perspectiva, independientemente de quién enuncia el discurso.

La focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo [...] La focalización es un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de la selección y la restricción entre la historia y el discurso narrativo) por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esta restricción puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje. Existen tres códigos de focalización

básicos: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa¹⁷⁴.

La focalización igualmente puede ser variable, si se traslada de un personaje a otro, o fija si permanece en un solo personaje.

La perspectiva de la trama se refiere a la producida por la selección secuencial *orientada* que agrega un sentido y una perspectiva, que puede o no ser diferente de la del narrador.

La perspectiva de los personajes tiene dos modalidades: El discurso narrativo y el discurso directo. En el primero, la perspectiva orienta el relato como una narración “interior”, como un monólogo narrado, como discurso indirecto libre o descripciones focalizadas que son las formas de la *focalización interna fija*; en el segundo, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, las cartas y otras formas restringidas por las limitaciones cognitivas y espaciotemporales de los personajes, no mediadas por el narrador¹⁷⁵.

Si el narrador forma parte de la historia es *homodieético* y puede ser un testigo o el protagonista, como es el caso de “Nombre falso” y de “Prisión Perpetua”, eso diferencia grados de subjetividad de la narración y cambia las limitaciones del narrador, pues al incluirse en la historia el narrador convierte el acto mismo de narrar en una ficción y “el acto mismo de la narración se convierte en uno de los

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷⁵ Ver Aurora Pimentel, *Op. cit.* ... p. 115

acontecimientos del relato”¹⁷⁶. Este asunto, aparentemente formal y que pudiera parecer trivial, puede llegar a ser importantísimo en la estructura de las narraciones de Piglia, pues en ocasiones el enigma consiste, precisamente, en determinar las voces e instancias de la narración. Incluso si el narrador es *heterodieético*, es decir que no participa en el transcurso de la historia, podrá hacerse oír, desde el discurso en diferente medida, como pasa con el narrador de *La ciudad ausente*.

Un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios, define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate¹⁷⁷.

Si el narrador es un personaje de la historia, es decir homodieético, y su acción consiste a su vez en contar algo dentro de la narración, el relato producido queda enmarcado por la diégesis en un nivel menor o en segundo grado, será un relato *metadieético* o enmarcado, como ocurre con los cuentos de Ratliff en “Prisión perpetua”. Los relatos que abordaremos en este trabajo tienen esta estructura de marco, y llegan a tener varios niveles de imbricación, como muñecas rusas, donde hay relatos dentro de relatos que a su vez están enmarcados y relacionados entre sí.

De los elementos de la situación narrativa, que se refieren al tiempo y las circunstancias de la narración, así como los elementos y personajes de las estructuras comunicativas de la misma, nos interesan especialmente las figuras del narratario, el

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 143.

narrador, el lector real y el lector implícito¹⁷⁸.

Desde 1966, Roland Barthes¹⁷⁹ definió la figura del narratario como un “ser de papel” con existencia puramente textual, y que depende de otro “ser de papel”: el narrador, que es el emisor de la situación narrativa de la que el narratario es el receptor y que se dirige a él de forma tácita o expresa, distinguiéndolo así de las figuras del *lector real* que existe en el mismo plano ontológico que el autor; y *el lector ideal o virtual*, buscado por los autores como su lector más adecuado o como la persona más preparada para comprenderlos, que, aunque es abstracto, es completamente ajeno a la narración y sin embargo influye desde la mente del autor, en la concepción misma del texto, y por lo tanto deja sus rastros en el texto.

Pero en el fondo el narratario no es nunca un ser *sólo de papel* que está únicamente en el texto, como les hubiera gustado a los estructuralistas como Barthes, en realidad es una construcción del plano del sentido, que se representa finalmente en la mente de cada lector, y actúa desde allí como receptor primario y ficticio de la narración, y también como un filtro más de la interpretación del texto.

Es más fácil entender esto como una conversación entre personajes que ocurre ya dentro del plano fictivo en la que hay un emisor que es el narrador y un receptor que es el narratario: en definitiva, una conversación.

Definir los participantes de este diálogo es un acto de interpretación, incluso si

¹⁷⁸ Ver Carlos Reis y Ana Cristina López, *Diccionario de narratología*, Ediciones Almar, Salamanca, 2002, pp. 162-164.

¹⁷⁹ Ver Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970. pp. 9-44.

el texto lo hace explícito. El narratario es el destino del discurso en la narración, el personaje de la historia al que se dirige la voz narrativa. Detrás del narratario se encuentra el lector real del texto narrativo, y entre los dos, como un filtro, el lector implícito o inferido, aquel en quien parece haber pensado el escritor y que se deduce de la composición del relato, una figura completamente extradiegética, que finalmente el lector real reconstruye y utiliza para acercarse a la obra. Esto puede parecer obvio, pero es necesario decirlo, pues en las obras narrativas de Piglia hay un cuidado muy especial en la definición del lector implícito conforme se va construyendo el programa de lectura y una buena interpretación puede depender del modo como esta figura se actualice.

En *Respiración artificial*, por ejemplo, el tema de la competencia del lector es notorio, los personajes se manifiestan de manera perseverante por una lectura atenta. Así Maggi reconviene a su sobrino en sus cartas sobre sus modos de interpretar la realidad y le aconseja:

Hay que evitar la introspección, les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado la mirada histórica. Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado. (R. A., p.18)

En otra parte Tardewski expresa su admiración por que nadie reconociera la posibilidad histórica de un joven Kafka frente al discurso de un Adolf Hitler joven:

¿Cómo es posible, pensaba yo, que nadie lo haya descubierto antes? Pero así son las cosas, me dice. Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar. (R. A., p. 206)

Piglia no podría ser más claro, el lector ideal es uno muy inteligente, más que el

autor, y capaz de asociar y de ver lo que nadie ve, por ejemplo el futuro, desde una mirada bien situada en la Historia.

El narrador de estas historias cuenta con la participación de esta suerte de coautor, cuyo efecto desconoce y cuya atención necesita.

3.1.1. Polifonía y perspectivas variables

Al parecer, lo primero que tiene que averiguar el lector detective en el caso de Piglia es quién comete el acto narrativo, es decir quién habla, desde qué perspectiva, en qué circunstancia y a quién habla. Es decir, el primer enigma es el acto mismo de la enunciación. Una misión que con nuestro autor puede resultar complicada.

Piglia delega frecuentemente la responsabilidad de contar en las voces de personajes que tienen su propio estilo y sus propias perspectivas. Incluso al narrar en estilo indirecto, desde la voz de un narrador principal y omnisciente, la perspectiva puede estar enfocada en diferentes personajes. De ahí que se hable de perspectivas y enfoques variables. A veces estos cambios de voz se realizan de forma yuxtapuesta, sin aviso ni transición, lo cual exige del lector una atención y una perspicacia especiales. A veces aparecen como textos provenientes de otros discursos, como diarios, cartas, recortes de prensa o transcripciones de testimonios orales.

Un ejemplo muy claro lo constituye el caso de la relación sobre Arocena, el espía del régimen en *Respiración artificial*, las cartas que lee introducen evidentemente cambios de foco y de perspectiva, y por lo tanto de estilo, de acuerdo

con el autor de las cartas. Pero además su propia historia, contada por lo regular en estilo indirecto desde una conciencia omnisciente, que a veces parece ser Renzi y a veces parece ser Ossorio, se ve asaltada con regularidad por los propios pensamientos del personaje en directo y sin marcas de régimen, como en el siguiente párrafo, de modo que tenemos dos puntos de vista yuxtapuestos:

¿De qué modo entender allí lo que viene y se anuncia? El protagonista sospecha, insiste, se mueve a ciegas.

Quedaban otras dos cartas. Una dirigida a una extraña dirección en Buenos Aires... (R. A., p. 96)

3.1.2. Máscaras y niveles diegéticos intrincados

El narrador mantiene en todos estos relatos cierta incertidumbre sobre la atribución de la autoría, su intención es claramente la de hacer el ejercicio de asumir una personalidad que no es la suya para escribir desde otro yo ficticio, inventará otro tono, otro modo de narrar y lo usará como máscara.

Cuando el narrador principal es asumido como un personaje más se introduce la posibilidad de que el que cuenta la historia sea una caracterización que hace el autor. En las narraciones que analizamos en este trabajo, Piglia está constantemente cediendo la voz. Este uso de la voz de otro para narrar se llama tradicionalmente “máscara”. Piglia lleva el uso de la máscara a su extremo al introducir narradores diegéticos que escriben como si fueran otros a veces de forma explícita, pero incluso a veces sin aviso

alguno para el lector, quien tiene que inferir la identidad del narrador a partir de sus puntos de vista y sus perspectivas espacio-temporales particulares, así como de otros indicios a veces no tan claros. La identidad del narrador con frecuencia define y altera la temporalidad del relato, así como su lenguaje y su estilo. Al ceder el autor la voz y cambiar el punto de vista el tiempo de la enunciación también sufre cambios de acuerdo con la situación del narrador en turno. De lo que resulta un manejo dinámico de las temporalidades del relato.

Frecuentemente los narradores se centran en desvelar el secreto de una historia que no es la suya, como dice Piglia: “El narrador cuenta una historia que no es la de él, se interesa por una historia que le es ajena”¹⁸⁰, de ahí las dificultades para asumir una identidad narrativa.

Muchas veces existe un narrador dominante que escribe desde la posición de testigo y protagonista, pero el narrador no es uno sólo, en realidad son varios. Ocurre en el caso de los relatos enmarcados y de las cartas o diarios que aparecen o en el transcurso del relato principal y que suponen constantes cambios voz. Lo cual lleva al lector a tener que ajustar constantemente el punto de vista, ante los cambios de narrador, de temporalidad, de perspectiva o de foco, esta polifonía introduce un elemento más de incertidumbre al no poder determinarse claramente quién es el que está narrando en un momento determinado. Las perspectivas, y más aún la focalización, evidentemente son variables en todas las obras del corpus y pasan de un

¹⁸⁰ Ricardo Piglia, “Secreto y narración, p. 196.

personaje a otro a veces sin marcas de transición, esto permite una multitud de puntos de vista distintos entre sí, una visión casi cubista del asunto de la narración. Por ejemplo, en “Encuentro en Saint Nazaire” resulta difícil establecer con claridad quién es realmente el narrador – ¿Piglia, Stephen Stevensen o incluso Erika Turner?– a partir de los indicios evidentes en la nouvelle; sólo un atento trabajo de reflexión y asociación en la lectura puede iluminar las implicaciones que surgen por asumir un narrador u otro como “el que cuenta la historia”. Las constantes variaciones del emisor difuminan la responsabilidad sobre la verdad de lo que se dice y propician la aparición de la incertidumbre. En una narrativa donde el ocultamiento es la clave generadora de un efecto de sentido, el ocultamiento del narrador, su enmascaramiento, da como resultado que se generen múltiples niveles y posibilidades de interpretación. Es tarea del lector complementar el sentido en cada uno de estos niveles y llenar los huecos de indeterminación para develar lo que está oculto. Las variaciones de la figura del narrador están relacionadas con uno de los problemas principales que se plantea Piglia como autor: cómo registrar la experiencia directa, cómo narrar los hechos reales en un texto que pretende ser artístico, cómo fijar el flujo caótico de la vida. La pregunta es relevante cuando no hay forma de conocer la verdad, en el contexto de un complot que proviene del poder, cuando la realidad que se vive es confusa y peligrosa.

La cuestión no es una complicación ociosa, ni mucho menos, se refiere al carácter ficticio del narrador y del autor implícito. Como ha dicho Roland Barthes: « *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui*

est »¹⁸¹. Algo de lo que Piglia es siempre muy consciente y que maneja como recurso estratégico en sus narraciones.

Si en las formas clásicas de la narración el que escribe se revela en la distancia entre el punto de vista del narrador y la enunciación, en el movimiento expansivo de la ficción que es típico de ciertas poéticas de la modernidad el autor implícito se ha revelado como una figura narrable. El que escribe entonces es sujeto ficticio del acto de escribir y a la vez tema de la escritura¹⁸².

El autor implícito se separa del autor real como un traje que se pusiera para empezar a escribir, y entonces escribe *como si fuera él mismo*, siendo otro. Es decir, que entre Piglia el autor, y Piglia, el personaje narrador, se interpone otro personaje, un “autor” ficticio y también personaje, que se delata sutilmente en detalles que parecen sin importancia.

En todas las obras la *máscara* es un recurso de la máxima importancia y el autor delega la responsabilidad narrativa en diferentes personajes. El autor implícito es una clase de máscara narrativa, es una entidad que regularmente se identifica con el autor real y que debemos distinguir con sutileza del autor real y del narrador intradiegetico, como un agente interpuesto, o una caracterización que hace el autor real. Tal es el caso de Renzi o Tardewski en un nivel muy explícito, pero también de otros muchos en niveles menos evidentes, como Enrique Ossorio o Stephen Stevensen.

En el caso de “Nombre falso”, Piglia elabora una máscara de Roberto Arlt para

¹⁸¹ “*El que habla* (en el discurso) no es *el que escribe* (en la vida) y *el que escribe* no es *el que es*”, Roland Barthes, “*Introduction à l’analyse structurale des récits*”, en: Roland Barthes, Wolfgang, Wayne C. Booth y Philippe Hamon, *Poétique du récit*, París 1977, pp. 7-57, p. 40.

¹⁸² Virginia Rodríguez Cerdá, *Op. cit.* p. 23.

escribir un cuento robado, como si el autor del plagio fuera el mismo que escribió “Los siete locos”.

Este ejercicio en “Prisión perpetua” es un intento explícito, ejercicio narrativo que consiste en asumir la personalidad de otro escritor, ficticio o no, eso no importa; *reproducir su tono y su modo de narrar*, para contar desde su voz la historia que Ratliff no alcanzó a escribir. Esto es crearse una *máscara* y asumirla como narrador, un recurso que ya vimos en “Nombre falso” y que en “Encuentro en Saint-Nazaire”, o en *La ciudad ausente*, adquiere dimensiones más profundas.

En “Encuentro en San-Nazaire”, por ejemplo¹⁸³, usa una estrategia aún más compleja que le permitirá tomar el punto de vista de otro como si ese otro fuera el autor de la nouvelle, de modo que en algunas pasajes no podemos saber con certeza quién está narrando, si lo hace Stephen Stevensen, Su hermana Erika, o ese protagonista que se parece tanto a Ricardo Piglia, pues los indicios sobre el narrador introducen serias dudas al respecto. Como cuando el protagonista dice con cierta ironía “El diario podía haber sido escrito por mi”¹⁸⁴, refiriéndose al diario de Stevensen el cual trata de su propio futuro. El autor utiliza este recurso como un modo de diluir la distinción entre la ficción y la realidad.

¹⁸³ Esta peculiaridad de la nouvelle es abordada aquí en el apartado donde se analiza la obra (II, 3)

¹⁸⁴ Ricardo Piglia. *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de Trapo, 2000, p. 124. En adelante citaré este libro con la abreviatura P. P. en el cuerpo del texto.

3.2. Recursos narrativos

Las repeticiones en el nivel del sentido constituyen finalmente los temas que a lo largo de la obra narrativa de Piglia vemos aparecer de manera recurrente. Estas repeticiones pueden concretarse en objetos muy disímiles, desde una noción filosófica, hasta una metáfora particular, pasando por los personajes que aparecen en varias obras distintas y son en sí mismos constantes narrativas. En este apartado se analizan los temas más importantes y de mayor frecuencia y relevancia en la obra narrativa de Piglia, a fin de establecer algunos patrones de su universo fictivo.

3.2.1. Personajes constantes

A pesar de las evidentes diferencias, los personajes principales guardan semejanzas entre sí, todos en cierto modo son reflejos unos de otros y los límites individuales con frecuencia son imprecisos. Como hemos dicho ya, muchos de ellos son investigadores o lectores de otros o de su propia obra, que están en busca de algo y usan la literatura para encontrarlo. Es como un juego de espejos que le permite al autor interpretar y criticar el sentido de lo que está escribiendo y su relación con la cultura desde la perspectiva más o menos limitada de sus personajes: intelectuales marginales o extranjeros, ya sea refugiados, exiliados o simplemente desarraigados real o simbólicamente. Gente que está “fuera de lugar”, que ha sido de algún modo extraída de su contexto normal y que mantienen su interés por la filosofía, el arte, la historia y

la literatura.

Su condición de lectores les permite interpretar sobre la marcha el sentido de lo que va escribiendo y su relación con la cultura determina no sólo la forma en que está escrita la obra, sino la forma en que debe ser leída: “Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida”¹⁸⁵.

Los personajes son “nudos” en los que se van acumulando los significados. Como tales, acumulan las señales que revelan la ideología del autor, actuando sobre el tema que el personaje representa. En la obra de Piglia muchas de estas señales que se descubren en los indicios sobre los personajes se refieren a símbolos de la cultura literaria, como títulos, argumentos, nombres de autores, personajes o referencias a obras emblemáticas... (Stephen Stevensen-R.L. Stevenson, etc.).

Un caso paradigmático de esta clase de relación de los personajes con la realidad es la obra de Macedonio Fernández, especialmente de su libro *Museo de la Novela de la Eterna*, donde los personajes no intentan parecer personas reales, sino representaciones o alegorías de valores o emblemas culturales o literarios y así vemos aparecer al Autor, la Novela, el Lector o Personaje, como los personajes de la novela misma:

Para lo posible está la vida, formula Macedonio invirtiendo la idea de que la ficción es el mundo de las posibilidades y la vida, en su dialéctica con la muerte, el de la Imposibilidad. El arte, casuística de sus propias reglas, abre una constelación de posibilidades. Los personajes de Macedonio, carentes

¹⁸⁵ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 105.

de una lógica psicológica, construyen la irrealidad, base y fundamento de su universo y de su existencia, y así, libres de toda sujeción a cualquier referente, presentan la máxima realidad, como por ejemplo:

1. Retirarse de la obra (recordar a Nicolasa)
2. Definirse por su No existencia (pensar en el No-Existente Caballero)
3. Invadir la realidad deponiendo los límites entre ella y la ficción.¹⁸⁶

Este último punto parece haberse erigido como una de las columnas que sostienen la poética de Ricardo Piglia para su propia creación, hasta el punto de que se han dado casos por parte de la crítica de confusión entre realidad y ficción, lo que da pistas sobre la forma engañosa en que las narraciones de Piglia se relacionan con su contexto.

Dentro de estas recurrencias, la aparición de personajes similares en diferentes narraciones puede crecer hasta convertirse en motivos muy complejos, incluso con diferente sentido y en distintas versiones a lo largo de diferentes historias.

Piglia mismo aparece frecuentemente como personaje de sus obras ya sea directamente o a través de su doble, Emilio Renzi, presente en todos sus libros. El autor lo concibe como una parodia de sí mismo o al menos como un retrato parcial e irónico, un joven intelectual con pretensiones al que sólo le interesa la literatura:

Renzi aparece de entrada en los primeros relatos de *La invasión* y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono, digamos, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos, que aparecen un poco parodiados. Es un personaje que yo miro con mucha ironía. En el fondo sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura y en este sentido ironizo también sobre mí mismo. Todo lo que no es literatura me aburre, como decía un checo [Kafka, por supuesto]. Pero, en fin, sería mejor decir que Emilio Renzi es una especie de

¹⁸⁶ Ricardo Piglia, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 80.

Stephen Dedalus errante, un Quentin Compson que vive en Almagro, quiero decir, es el joven artista, el esteta que mira el mundo con desprecio¹⁸⁷.

Emilio y Renzi son el segundo nombre y el segundo apellidos de Piglia, eso es bien conocido, lo cual, lejos de ser un recurso fácil para conseguir un seudónimo, es en realidad el reconocimiento de que se trata de una parte que el autor encuentra en sí mismo, un autorretrato parcial y que a veces incluso le parece inconveniente. Una parte de sí mismo que sólo controla por la intervención de su conciencia política, que es una forma de llamar a la prudencia.

Muchos personajes tienen fragmentos de mi experiencia. Renzi es el que está más deliberadamente construido como un todo. Renzi (en ocasiones me lo digo a mí mismo) es el tipo de gente que si yo me descuido un minuto mi vida sería como la de él. [...] El mayor ejemplo en Argentina ha sido Borges. Condensó en él [Renzi] esa especie de afición por decir frases y hacer citas. Como él hay personajes que me interesan mucho. Recuerdo a Stephan Dedalus, el adolescente que quiere ser artista y no sabe cómo lograrlo y se hace el pedante y el duro, pero que en verdad está muerto de miedo. Ese tipo de personajes que enfrentan el mundo y a menudo son golpeados¹⁸⁸.

Al usar su segundo nombre y su segundo apellidos en ese personaje, el autor reconoce que se trata de una parte propia: “Hay una zona propia, pero en estado puro, ahí”¹⁸⁹. Renzi le permite al autor una actuación segura en la realidad extendida de la ficción, con mayores posibilidades de experiencia.

El personaje de Renzi, que es en sí mismo y en sus diferentes advocaciones un tema que se repite, extiende esta referencia a la realidad, como muchos otros temas de

¹⁸⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 93.

¹⁸⁸ Marco Antonio Campos, “Epílogo: Entrevista con Ricardo Piglia” en Ricardo Piglia *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999. Col.: confabuladores, p. 192.

¹⁸⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 110.

la obra de Piglia, a un ser extradiegético, es decir real: el mismo Ricardo Piglia del que es una especie de alter ego. Así lo dice el autor en una entrevista:

–Renzi apareció en el primer libro, en el segundo. Y bueno, también en los sucesivos. Para mí funciona haciendo que el territorio que empiezo a pisar – cuando comienzo una novela – sea un territorio conocido. Es como si yo estuviera siempre contando las aventuras de Renzi.

¿Hasta dónde tiene que ver con usted?

–Es un doble. El hace lo que a mí me habría gustado. Esto viene también de un tipo de lectura que siempre me atrajo: la novela policial con la figura del detective que el autor repite de historia a historia y es un testigo que mira lo que les pasa a los demás y trata de entender¹⁹⁰.

Renzi es incluso físicamente parecido a Ricardo Piglia, bajo, con gafas, el pelo rizado...Es por ello que varios críticos ven en la actuación de Renzi una especie de escritura confesional o autobiográfica.

Susana Inés González ha escrito un artículo donde sigue la trayectoria y desarrollo de este personaje, a partir de la evolución de la focalización hasta alcanzar una “mirada reflexiva” que se permite toda clase de juicios.

Hasta el momento, el personaje asume una focalización que tiene trazos definidos tanto en su perfil como en su carácter y su comportamiento. El narrador crea con Renzi una perspectiva del relato, su voz está destinada a relatar los hechos y mantiene un punto de vista y una cosmovisión coherente y consustanciada con ese posicionamiento. Es así como Emilio Renzi puede observar, ver otras experiencias o también vivir experiencias propias pero en todos los casos está destinado a contarlas. De tal forma la importancia no radica en quien tiene la visión, poco importa si es Renzi el que cuenta en primera persona, lo que se destaca es cómo es esa visión, es decir qué relato (re) crea aquella mirada que, precisamente, nos habla y que identifica y define al personaje por toda su carga expresiva. Y ¿cuál es esa carga expresiva? ¿Cuáles son los rasgos, los trazos que tiene Renzi, al momento?

¹⁹⁰ María Esther Gilio. “Del autor al lector (entrevista con Ricardo Piglia)”. *Página 12*, Suplemento Radar Domingo, 15 de Octubre de 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>.

Una primera aproximación nos muestra un recorrido que sostiene cierta *coherencia cronológica ficcional*, como cualquier sujeto real realiza un tránsito temporal progresivo. Es decir, primero será un joven estudiante universitario hasta que adquiere la fisonomía de hombre maduro y con una profesión. De manera que a Emilio Renzi lo rastreamos en la ficción también desde un relato cronológico progresivo, en su génesis, en su crecimiento físico, en su inserción social y en su formación intelectual¹⁹¹.

Renzi entonces se yergue en una especie de autoridad ficcional comprometida y parcial, asociada a la recuperación de la memoria, “ya que se escribe para no perder el pasado, para adelantar lo por venir” - y asociada también a la restitución de lo verosímil, “porque la vida parecería ser el lugar de la ambigüedad y la ficción el de la certeza”¹⁹². Piglia se refiere a este personaje de un modo que parece estar burlándose de sí mismo, o al menos de una parte de sí mismo que le parece una tentación riesgosa:

Renzi encuentra su versión negativa en Stephen Stevensen. Stevensen es el protagonista de “Encuentro en Saint Nazaire” y también lo es del primer cuento de la máquina en *La ciudad ausente*, se trata de hecho de la misma historia desarrollada en otro escenario. Stephen es el doble degradado de Piglia, es el que lee en contra de otro, como Arocena en *Respiración artificial*, una especie de Mr. Hyde literario. Stephen es el antihéroe que lo persigue, una clase de monstruo inteligente, el extraño que desea controlar su vida. Este criminal que actúa como instigador de otro es un tema que aparece en otros relatos, ensayando variaciones sobre un mismo motivo alrededor de un personaje llamado Rinaldi.

¹⁹¹ Susana Inés González. “Piglia y Renzi: el autor y un personaje de ficción”. en *Proceedings of the 2º Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo, 2002: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300060&lng=en&nrm=iso .

¹⁹² Susana Inés González, *Op. cit.*

Rinaldi aparece en “La caja de vidrio” y en “Nombre falso”; es un mefistofélico instigador de la culpa criminal de Genz, otro débil quien es su sombra y su reflejo (“La caja de vidrio”), y de Lettif (“Nombre falso”). El nombre de Rinaldi es el de uno de los periodistas, uno especialmente desagradable, que Renzi encuentra en la escena de los hechos en “La loca y el relato del crimen”. Por otro lado, su descripción física coincide con la de Almada al comienzo y al final de ese mismo cuento, “gordo, difuso, melancólico el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo” (P. P., p. 93). Esa misma descripción corresponde con otro Rinaldi que aparece en el esbozo de la supuesta novela de Arlt en “Nombre falso”, y con Kostia el timador culto de la misma nouvelle, coincide al menos en sus descripciones físicas y en su calidad moral aparente: Rinaldi “se detiene para respirar, se cruza un pañuelo sucio por el cuello y hunde la cara en la jarra de cerveza, después sigue hablando con su jadeo asmático” (N.F., p. 106)... y Kostia, también asmático, es descrito así: “se detuvo para respirar, se cruzó el pañuelo sucio por la nuca y hundió la cara en la jarra de cerveza”. (N.F., p. 137)

Las relaciones entre Kostia-Rinaldi-Almada, y Lettif-Genz, son relaciones fáusticas, entre el diablo, que incita al crimen, y el alma en vías de perdición. Una complicidad enferma y velada entre dos hombres, con sus componentes de sometimiento. Su contraparte, Lettif-Genz, es la figura flexible que Rinaldi-Mefistófeles convertirá en criminal, “un Fausto Terrenal” (N. F., p. 105). Está inspirada, según leemos a pie de página, en un criminal legendario llamado Catruccio

que escribió miles de cartas sobre su inocencia, y que nos recuerda a Aldo Reyes, el preso que en “El fluir de la vida” le escribe cartas a Eva Perón durante seis años. Lettif y Reyes constituyen otra recurrencia, personajes que se repiten en sus actos, incluso en formas menos desarrolladas de personajes que escriben desde su encierro en la cárcel o en una clínica psiquiátrica, como Lucía Nietzsche en “Encuentro en Saint-Nazaire”.

La escena que aparece en el diario de Arlt, en la que Rinaldi entra y despierta a una mujer, una mendiga en el metro, y le pregunta su nombre (N. F., p. 111), se repite casi idéntica en “La loca y el relato del crimen” con el personaje de Almada (P. P., p. 94), lo que hace coincidir el cuento de Piglia con el plan de un capítulo de la novela de Arlt. En el supuesto diario de Arlt dice:

Un capítulo: Rinaldi entra en la estación de subtes. Andén vacío. Una mendiga duerme tirada sobre un banco. La despierta. “¿Cómo te llamás?”, dijo Rinaldi mientras el subte iba entrando con un zumbido.”¿Quién”, dijo la mujer. (Rostro cuarteado, hundido.) “Vos, carajo”, jadeo Rinaldi. “¿Cómo te llamás?”, “Echvarne María del Carmen”... (N. F., p. 111).

Y en “La loca y el relato del crimen” se puede leer la versión desarrollada de esta misma escena:

En un costado tendida en un zaguán, vio el bulto sucio de una mujer que dormía envuelta en trapos. Almada la empujó con un pie.

—Che, vos —dijo.

La mujer se sentó tanteando el aire y levantó la cara como enceguecida.

— ¿Cómo te llamás? —dijo él.

—¿Quién?

—Vos. ¿O no me oís?

—Echavarne Angélica Inés —dijo ella rígida —...

En estos fragmentos, las semejanzas son muchas, en ambas la mujer es despertada sin ninguna razón, algunos diálogos se repiten idénticos y al final la mujer recibe una compensación en dinero. Los nombres de ambas mujeres también se asemejan: Echevarre, María del Carmen en “Nombre falso” y Echevarne, Angélica Inés en “La loca y el relato del crimen”¹⁹³.

Arocena el vigilante del correo y espía-lector de las cartas del futuro de Ossorio en *Respiración artificial*, recibe una carta de la adivina loca, Echevarne Angélica Inés, (se trata de la misma Echevarre, María del Carmen, que ya conocemos) en la que se ofrece a ser la cantora (delatora) oficial; o sea, que pretende desempeñar el mismo papel de testigo por el que Renzi le da crédito en “La loca y el relato del crimen”. Una loca es la única que puede ver la verdad, la única que conoce los hechos.

En la obra de Piglia son muchos los personajes que traspasan los límites de una obra a otra y aparecen en situaciones similares. Otro caso interesante es el de Lucía Nietzsche. La vemos aparecer por primera vez cuando llama al psiquiatra falso de la radio en uno de los microrrelatos que Ratliff contaba a Piglia en *Prisión Perpetua*:

Contaban que estaban solos, que [...] era la nieta legítima de Federico Nietzsche (P. P., p. 35)

Luego aparece en Trenton, el caso de una mujer que debía hacerse pasar por loca para sobrevivir, o negar su identidad.

¹⁹³ Ver Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 51.

Había una mujer en Trenton, que era descendiente de Federico Nietzsche. Entraba y salía de las clínicas psiquiátricas y hablaba con fluidez el alemán del s. XIX. A veces tenía que fingir no ser descendiente de Federico Nietzsche para vivir algunos meses en libertad condicional (P. P., p. 40).

En “El fluir de la vida”, la mujer del pájaro Artigas dice llamarse Lucía Nietzsche y ser la nieta de la hermana del filósofo (P. P., p. 52). Lucía Nietzsche, loca y filósofa, narradora y mitómana, es la representación pura de un pensamiento que funciona con una lógica distinta a la habitual. Es ella, la misma mujer de un amigo que lo despidió en Buenos Aires, la que llama a Piglia a Saint-Nazaire, en una llamada prevista por Stevensen, y lo cita en París, creando un inquietante lazo entre las dos historias que produce nuevas preguntas. Esta es la cita a la que falta Piglia cuando va a apagar el *ordenador*, rompiendo el programa previsto.

Sabes que estoy loca. Encerrada en una prisión psiquiátrica en la Selva Negra. Soy la lejana sobrina de Nietzsche. Me llamo Lucía Nietzsche (P.P, p. 125).

En *La ciudad ausente* cambia su apellido y se llama Lucia Joyce, como la hija del escritor irlandés, y es la amante del vigilante de la máquina, otro ser aislado y frágil con una visión cínica de la vida.

Lucía es un personaje simbólico, casi una alegoría: la puesta en vida de la estética como paradigma filosófico; la inversión de valores hacia el gusto por la belleza del valor y la fuerza; el carácter social, construido, de la verdad. Nietzsche, por supuesto. Lucía es una de las de las recurrencias más importantes que hemos encontrado en la obra pigliana.

Don Luciano Ossorio, de *Respiración artificial*, la figura esperpéntica y febril

del viejo terrateniente en su silla de ruedas, metales cromados, tuberías y engranes, la memoria solitaria, aislada en su castillo o museo:

La voluntad de deslizarme sobre los rayos niquelados de mi cuerpo, me ha permitido vislumbrar el orden que legisla la gran máquina poliédrica de la historia. Acercarme para contemplarla en la lejanía, de un modo muy distinto a como tal vez fuera deseable, pero acercarme al fin, en limitados momentos, acercarme, con mi cuerpo metálico, a esa fábrica de sentido (R. A., p.54).

Nos recuerda al ciborg, la máquina-Elena que aparece en *La ciudad ausente*, aislada en sus propios pensamientos:

¿Y si estuviera sola? Ya no viene nadie. Hace días que ya no viene nadie. Un espacio vacío y circular con ventanales que dan al parque y sobre la saliente de piedra, en una tarima, me han abandonado. ¿A quien le importa lo que digo? (C. A., p. 156).

O incluso a la soledad del libro de *Finnegans* en “La isla”:

Por eso he de volver a la ciudad de los tres tiempos y a la bahía donde reposa la mujer de Bob Mulligan, y al Museo de la Novela donde está el *Finnegans*, sólo en una caja negra de cristal (C. A., p. 134).

La memoria inmortal, que puede recordarlo todo, que puede ver toda la historia y que no puede comunicar nada. Estos personajes están relacionados con un tópico frecuente en la literatura latinoamericana:

La presencia de personajes viejos, moribundos o muertos en la ficción latinoamericana actual es notable y significativa. Ya hemos visto varios: Melquiades, Colón, Montejo y Consuelo. Pero hay muchos otros como Anselmo en *La casa verde*, el anciano dictador de *El otoño del patriarca*, Dr. Francia en *Yo el supremo*, Florentino Daza en *el Amor en los tiempos del cólera*, la Señora en *Colibrí*, y *Cobra* en la novela del mismo nombre, y la emperatriz Carlota en *Noticias del imperio*(1987) de Fernando del Paso. Estas figuras oraculares son vínculos con el pasado y depósitos de conocimientos, como archivos vivientes. Pero sus recuerdos son incompletos y selectivos. La senilidad es una figura que representa los huecos en estos personajes de archivo. La senilidad, curiosamente, se transforma en una fuerza para una creación exuberante, para la

originalidad¹⁹⁴ .

Sin embargo, estos personajes a los que nos acabamos de referir, no se caracterizan por la senilidad o su obsolescencia, sino por su memoria que combina recuerdos reales e inventados, y su aislamiento. Estos personajes reflejan otra problemática de Piglia como intelectual atento a las circunstancias sociales, tratando de encontrar el modo de decir lo que no se puede decir en el contexto de una realidad peligrosa para la inteligencia. Piglia mismo lo ha confesado:

La idea de alguien muy encerrado, que habla solo, que vive incomunicado, tenía mucho que ver con la impresión que me daba yo de lo que me pasaba en los años oscuros de los militares (1976-1983). Era una metáfora muy transformada de mi situación personal. Pero sólo me di cuenta después. Lo autobiográfico en mí aparece de pronto muy cifrado¹⁹⁵ .

Piglia refleja así una cierta fascinación por estas figuras extremas que son alegorías de la incomunicación y el aislamiento¹⁹⁶ .

La composición de personajes que son espejos, representaciones o parodias del mismo autor, le brinda a Piglia la oportunidad de interpretar y criticar el sentido de lo que está escribiendo. Pero, además, la utilización de personajes que se repiten a lo largo de sus obras, crea un sistema de vasos comunicantes entre sus relatos, extendiendo los sentidos particulares en una red más amplia que acaba por incluir toda la tradición literaria a la que se subsume.

¹⁹⁴ Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 249.

¹⁹⁵ Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 191.

¹⁹⁶ No es descabellado ver algunos aspectos autobiográficos. Piglia mismo lo ha confesado: “Yo diría que en mi caso descubro posteriormente los elementos autobiográficos muy transformados. En el caso de *Respiración artificial* me di cuenta después que el más autobiográfico era el senador.”: Marco Antonio Campos, *Ídem*.

Esta repetición de caracteres iguales, equivalentes o semejantes a lo largo de sus diferentes obras convierte toda su producción narrativa en una unidad. Más allá de la novela río balzaciana que mantenía una cierta linealidad realista, la clase de relaciones –ni lineales, ni unívocas– que establecen estos personajes tópicos a través de distintos relatos, dan un carácter multidimensional al conjunto de las narraciones piglianas, como la descripción de un solo mundo ficticio, un espejo curvo que parece referirse a su contexto real y se enlaza con él de múltiples formas.

3.2.2. Narrador enmascarado

A lo largo de su obra Piglia funde su propia experiencia de vida con la ficción; a fuerza de entreverar la realidad con lo imaginado, acaba por convertirse él mismo en personaje. Piglia, personaje, atraviesa toda su producción narrativa, ya sea como él mismo –como en el caso del crítico Ricardo Piglia en “Nombre Falso”, o el escritor Ricardo Piglia, huésped de la *Maison des Écrivains et Traducteurs* en “Encuentro en Saint-Nazaire”–; aunque no diga su nombre, –como en el caso del joven narrador de “Prisión Perpetua”, que incorpora aspectos claramente autobiográficos–; o mediante su *alter ego* Emilio Renzi –en *La ciudad ausente* o en *Respiración artificial*–. Aparece así no solamente como personaje que es testigo y actor de la historia, sino también como narrador y autor que se deja ver en su discurso y no duda en tomar la palabra para introducir temas sobre literatura, principalmente sobre las estrategias narrativas y sobre problemas de lectura.

Es un intento de darle una vuelta a la sentencia, ya referida aquí, en la que Roland Barthes describe el lugar del narrador: “*El que habla* (en el discurso) no es *el que escribe* (en la vida) y *el que escribe* no es *el que es*”¹⁹⁷, haciendo que quien habla y quien escribe dejen de ocultar al que es.

Entendido así el enunciado de Barthes como la descripción del pacto implícito en el que se funda el texto narrativo, la estrategia por la cual ese pacto se explicita y se vuelca en la ficción habrá de percibirse como un gesto brechtiano: “El hecho de que el actor actúe en el escenario con doble figura [...] no significa otra cosa, en última instancia, que el proceso real y profano ya no volverá a ser ocultado”¹⁹⁸.

Por supuesto, estas estrategias de desdoblamiento incrementan el grado de incertidumbre de la narración al difuminar la figura del narrador, ya que ni siquiera podemos estar seguros de quién es el que habla en cada tramo de la lectura. Incluso cuando parece que el narrador es el mismo Piglia, existen señales en la estructura de la narración que desmienten su identidad, así ocurre de manera muy marcada, por ejemplo en “Encuentro en Saint-Nazaire”, donde la voz narrativa podría ser en realidad la de Stephen Stevensen o la de su hermana Ericka, cuando aparentemente el narrador parece ser el mismo Piglia. Esta compleja estructura narrativa se deja ver, por ejemplo, en los comentarios entre paréntesis que *alguien*, (que puede ser cualquiera de los tres posibles narradores mencionados) hace sobre las fotos que dejó Stephen Stevensen en la residencia:

“Acá, yo creo, él no se da cuenta de que alguien lo mira; que no se dé cuenta

¹⁹⁷ Ver nota 181.

¹⁹⁸ Virginia Rodríguez Cerdá, *Op. cit.* p. 23, la cita es de Bertold Brecht, *Pequeño organón para el teatro*, Don Quijote, Granada, 1983, p. 22.

no lo transforma”.

(Él, naturalmente, es Stephen Stevensen) (P. P., p.108).

El narrador en este relato se encuentra tras una compleja máscara de varios niveles. Y aunque este es el caso más señalado de ocultamiento, no es la única narración en la que esto ocurre, pues el enmascaramiento del narrador supone un recurso frecuente en la narrativa de Piglia.

Las máscaras que asume Piglia en sus historias dibujan dobles con características que exageran su personalidad como en una parodia, estos personajes parecen estar siempre fuera de lugar y por eso resaltan tanto sus diferencias. Son en cierto modo reflejos distorsionados de Piglia. Ratliff, el escritor fracasado atrapado por un laberinto que él mismo se construyó; Stevensen, el escritor obsesivo, extraño, obsesionado por su desmedido terror a la incertidumbre; Maggi, el historiador clandestino y misterioso; Renzi, el joven esteta que no ve más allá de la literatura; Tardewski, sumido en la autocompasión por un fracaso que el mismo se forjó; Roberto Arlt, personaje crepuscular y desesperado; Junior el investigador obsesionado por descubrir el secreto oculto en los relatos. Todos extraños y fuera de su contexto natural, *como peces boqueando fuera del agua*¹⁹⁹: todos escritores, necesitados de alguien que atestigüe sus afanes y registre su vida, sospechosos de haber cometido o ser cómplices de al menos una falta.

En muchos de estos casos estos dobles son parte de una relación informal de

¹⁹⁹ Esta metáfora aparece constantemente en diferentes textos de Piglia, ver el apartado de recurrencias en este mismo trabajo (I, 3.3.1, a)

maestro y discípulo. Así opina Tomassini en un ensayo sobre las nouvelles de Piglia:

Las dos nouvelles que integran *Prisión perpetua* [se refiere a la edición de 1988] se enfrentan como imágenes distorsionadas de un mismo enigma no resuelto –la relación del escritor con Steve Ratliff / Stephen Stevenson, mediante una escritura que entreteje lo autobiográfico con lo ficcional²⁰⁰.

La relación maestro-discípulo ya es de por sí una representación del tema del doble, en la que el aprendiz quiere ser como su mentor. Simbólicamente representa la continuidad de un modo de ver el mundo, la herencia de una perspectiva particular. El discípulo aprende de su maestro un modo de filtrar la realidad y registrarla, que es lo que hace finalmente el narrador. Esta identificación en el deseo de ser como otro, se ve expresada en la identificación formal de las voces narrativas, al grado de que, por ejemplo, las voces de Ratliff y Piglia se confunden por momentos y resulta difícil saber quién narra.

La máscara es una representación, muchas veces paródica, que sustituye la palabra del escritor. Las obras escritas con esta técnica tendrán, como en el análisis de los sueños, dos niveles dignos de observación: el latente (lo que dice el autor) y el manifiesto (la voz de su personaje narrador), que corresponden en la retórica al término evocado y al real, respectivamente, de una metáfora. Son pues alegorías que pueden ser leídas con dos sentidos distintos pero relacionados en una analogía iluminadora. Y en la obra de Piglia la luz de esta forma de narrar se alimenta justamente de la tensión que se establece entre la realidad y la ficción, por lo que la máscara narrativa resulta un recurso de particular importancia. Constituye un trabajo esencial en la interpretación el identificar ambos lados de la figura, la máscara y el enmascarado, y acercarse de este modo al sentido que esta tensión produce.

²⁰⁰ Graciela Tomassini. *La frontera móvil...* p. 3.

3.2.3. Narración epistolar

Otra forma común en la literatura de Piglia y que resulta más cercana a la experiencia real de un dialogo, son las cartas. En *Respiración artificial*, esta forma tiene una presencia especialmente relevante, pues una parte sustancial del libro es epistolar. Y no faltan dentro del relato reflexiones sobre las características y las implicaciones literarias de los intercambios de cartas:

Primero: la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) mientras le escribimos y, sobre todo, después: al leerlos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo (R. A., p.85).

Las cartas que compara, o finge comparar Lucía Nietzsche, (P. P., pp. 55-60) hablan en algunos momentos del futuro y hacen profecías sobre las desgracias que vendrán. Son textos proféticos, utopías oscuras dirigidas al porvenir, y se emparentan con las profecías de Stephen Stevensen. Son las cartas que un preso que escribe a Evita Perón y las cartas que Nietzsche escribe a su hermana, para Lucía estos dos remitentes son visionarios que han alcanzado la visión clara del futuro, venciendo en su opinión a la incertidumbre²⁰¹.

²⁰¹ Acerca del tema de un preso que escribe, Piglia cuenta una historia sobre la recepción de *Prisión Perpetua* que resulta un reflejo de la realidad en la ficción: “El caso más extraño que me pasó a mí es que cuando publiqué *Prisión perpetua* me empezó a escribir un preso desde la cárcel. Porque, claro, el libro se llama “Prisión perpetua” y él pensó ‘este libro debe ser para mí’; entonces, leyó el libro y me empezó a escribir. Mantuvimos una correspondencia mientras él estuvo preso. Pasó siete años preso; a los dos años de estar preso me empezó a escribir. A veces llegan cartas de lectores; yo en general no contesto, pero en el caso de él me parecía que sí, que había que contestar. La correspondencia se convirtió en una conversación sobre literatura con un lector que disponía de todo el tiempo, obviamente, que al mismo tiempo estaba interesado en escribir y fue una experiencia rarísima, interesantísima, porque por supuesto era alguien que no venía de la literatura, y la manera en que él leía

Arocena, espía que trabaja para el régimen y personaje de una novela planeada en el siglo XIX, es un lector paranoico de cartas ajenas que le llegan del futuro y que trata de descifrar. Por cartas se conocen Maggi y Renzi, protagonistas de *Respiración artificial* que nunca se verán cara a cara, y establecen una relación entrañable por correspondencia. Entre las cosas que encuentra Piglia en el departamento de *La Maison* de Saint-Nazaire, hay una carta incompleta, la segunda página de una carta no enviada, una comunicación interrumpida que ofrece una fuente de indicios sobre un personaje, como una forma más inmediata de reconocer la extravagante personalidad de Stevensen. Leer esa carta, dejada como en un olvido inocente para que Piglia la encontrara, es como asomarse a una intimidad de modo subrepticio.

Las cartas que Lucía lee al Pájaro Artigas en “Prisión perpetua”, aunque luego se revelen como falsas, son un modo de ceder la voz del narrador y adoptar un lenguaje más cercano a la oralidad y, por lo tanto, a la experiencia más directa.

La crítica como autobiografía, el papel del diario en su literatura o el discurso epistolar constituyen ejemplos de formas de relato en las que la escritura aparece más directamente apegada a las vivencias personales. Pero sin duda será de nuevo el uso de la oralidad el recurso que por diversos cauces, convierta sus ficciones en laboratorios de experimentación sobre las vinculaciones entre lenguaje y experiencia²⁰².

Las cartas tienen ese rostro íntimo de lo inmediato, cuando se incluyen en la literatura nos dan la impresión de estar más cerca de los personajes, sin que medie intervención del autor. En las cartas no existe un discurso mediador entre el lector y el

los textos era muy personal. . . “, *Crítica y ficción*, p. 199.

²⁰² Eduardo Becerra, *Op. cit.*, p.33.

autor, de modo que no hay intervenciones que condicionen la personalidad del que escribe la carta. Cuando un escritor presenta una carta se convierte al escribir en el personaje mismo y es un modo de escapar de su propia subjetividad. Para la diégesis, el uso de las cartas significa un acercamiento más directo con la experiencia real, con un lenguaje más cercano y verosímil, con un enfoque más individual. Las cartas son además una forma de acercarse a la intimidad de los personajes, porque tiene un destinatario que por lo general no es el lector. Son una forma de “invadir” otra intimidad, de ahí que brinden un sabor de transgresión, que permite así una gran cercanía con los personajes y sus vivencias.

3.2.4. Uso del diario

La forma que da origen esta posibilidad de reutilización y recirculación de motivos y formas en Piglia es sin duda el diario. El diario personal de Piglia ha llegado a ser una leyenda dentro de su propuesta literaria. Una colección de carpetas de lomo negro que guardan el germen de una obra rica y compleja y que son la parte inédita que sostiene la obra misma. Por eso no resulta extraño que en su obra frecuentemente se utilice el diario como forma narrativa. Asomarse a un diario personal, aun más que en las cartas, siempre enfrenta el prurito, algo morboso, de asomarse por una ventana ajena, de espiar la intimidad de otro. A fin de cuentas el diario es un registro de lo inmediato, y por lo tanto un inventario de las obsesiones del autor. Por lo tanto, es un recurso invaluable para conocer un personaje sin pasar por la invasión omnisciente:

“El diario que fija la experiencia misma, que permite leer luego su propia vida como la de otro y reescribirla”²⁰³.

El diario es la forma privilegiada en todos los textos analizados, “El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora”²⁰⁴, dice Piglia, como un modo directo y natural de ir fijando la experiencia cotidiana y rescatarla. El diario es un texto privado informal, cercano a usos más inmediatos del lenguaje, pero cuando se trata del diario de un escritor puede tener un sentido muy distinto, como lo confiesa el autor.

Así empecé. Y todavía hoy sigo escribiendo ese diario. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero me mantuve fiel a esa manía [...] estoy convencido de que si no hubiera empezado esa tarde a escribirlo jamás habría escrito otra cosa. Publiqué tres o cuatro libros y publicaré quizás algunos más sólo para justificar esa escritura. Por eso hablar de mí es hablar de ese diario. (P. P., p. 16)

Incluso más adelante atribuye un papel trascendente al ejercicio cotidiano de relatar su propia vida en su carrera de escritor y afirma tajante: “Sin él yo no sería escritor; sin él yo no habría escrito los libros que escribí”. (P. P., p. 17). El diario sirve no sólo para rescatar su propia experiencia sino para recuperar incluso la experiencia ajena: “entonces empecé a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que yo me imaginaba que vivían cuando no estaban conmigo. (P. P., p. 17).

El diario de Stevensen en “Encuentro en Saint-Nazaire” es el objeto mágico que constituye la fuente y la explicación de lo que pasa, en su lectura encuentra el escritor inglés la clave de sus experimentos: “El diario debía ser leído como un oráculo” (P. P.,

²⁰³ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 112.

²⁰⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 92.

p. 120). En él encuentra Piglia las respuestas que le faltaban para explicar el sentido de lo que se cuenta.

El diario de Ossorio en *Respiración artificial* nos permite acercarnos íntimamente al personaje y conocer sus motivaciones de primera mano. Es también el diario de un escritor y el planteamiento de un proyecto literario que resultará profético, otro diario convertido en oráculo.

El diario de Arlt en “Nombre falso” es la mejor forma que encuentra el autor para acercarnos al pensamiento atribulado del narrador de Flores, sus obsesión por encontrar los medios económicos para liberarse y escribir sus ideas y proyectos literarios.

Piglia utiliza el diario como un recurso para rescatar sus vivencias, las suyas propias y las de sus personajes, el diario le da un cauce a la experiencia, la vuelve comunicable, permite registrarla y compartirla. Además, un diario es una fuente de conocimiento que permite analizar y explicar los sucesos. El diario le da una voz en estilo directo a la conciencia de los personajes, nos permite mirarlos de cerca y conocer sus motivaciones de una forma verosímil, natural, sin recurrir a la intromisión convencional en la corriente de sus pensamientos.

3.2.5. Narrar desde la incertidumbre

La incertidumbre es un tema que aparece de un modo constante en todas las obras de Piglia y es el resultado de escribir alrededor de un secreto, de lo no dicho. En

Respiración artificial, por ejemplo, toda la larga conversación de la segunda parte, no es sino una cortina de palabras que los personajes tienden para no hablar de la suerte de Marcelo Maggi, la historia que ocurre en los silencios. Las manifestaciones de la incertidumbre abarcan todos los aspectos y niveles de la narración: la concepción misma del relato, su concepto genérico, su estructura espacio-temporal, la identidad del narrador, los temas que discute, las obsesiones de sus personajes, su programa de lectura.

Para Piglia, la nouvelle es el género en donde el secreto, el misterio y la incertidumbre rigen la elaboración del relato, desde el punto de vista narrativo: " Es un narrador que no sabe lo que pasó, que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó"²⁰⁵. Pero estas opiniones también valen para sus novelas, donde lo no dicho, lo desconocido, lo oculto es fundamental.

La ficción es siempre indecisa. No es ni verdadera ni falsa, es la construcción de un universo posible donde suceden historias. Entonces la incertidumbre me parece un elemento importante de la literatura. Porque exige al lector que tome una decisión sobre lo que está sucediendo en la historia. Lo no dicho, lo que uno no cuenta, forma parte del libro de una manera tan intensa como lo dicho. La dificultad está en que eso que no se cuenta esté presente²⁰⁶.

Piglia trenza su propia experiencia con la ficción de sus personajes, mezcla hechos reales y corroborables con informaciones falsas o transformadas, la realidad pierde su oposición tradicional frente a la fantasía. Sus textos tienen una intención clara de incitar al lector a la reflexión a través del aumento de la incertidumbre, lo que

²⁰⁵ Ricardo Piglia "Secreto y narración", p. 195.

²⁰⁶ María Esther Gilio. *Op. cit.*, s/p, <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>.

lo lleva a la necesidad de reencuentro con su propia experiencia.

Las indeterminaciones provocan al lector, quien se verá en la necesidad de intervenir llenando los huecos. Por eso la incapacidad de acceder a una verdad indiscutible a través de la percepción es un tema recurrente en las conversaciones y escritos de los personajes, y es que la verdad no es lo mismo que lo perceptible. La diferencia para Piglia es sutil pero clara, la verdad se arma, se acuerda en el consenso y depende de lo que nos haya tocado vivir, la realidad en cambio se impone y se percibe sin más. “La verdad es para él una construcción social y aparece [...] ligada al concepto de experiencia”²⁰⁷.

A eso se debe que Stevensen y Ratliff, lo mismo que Macedonio (el personaje de *La ciudad ausente*) y su máquina, que Roberto Arlt (el personaje de “Nombre falso”), que Enrique y Luciano Ossorio aparezcan como personajes dominados por su terror a la incertidumbre y sus narraciones sean un intento de superar su miedo. Todos estos personajes de alguna manera hacen un intento por superar su condición de incertidumbre. Ya sea intentando predecir el futuro inmediato; ya sea buscando la manera de detener el fluir de la vida y registrar la experiencia; ya sea desafiando a la muerte de la conciencia con ayuda de la tecnología; ya sea escribiendo y revisando *La Historia*.

Aracely Rodríguez opina que Piglia lleva este principio generador, la incertidumbre, más allá, al grado de que en realidad no hay una historia en las

²⁰⁷ Eduardo Becerra, *Op. cit.*...p. 33.

narraciones. La observación de Rodríguez nos parece exagerada y paradójica, sin embargo pone el índice en la cuestión de que lo que se cuenta no es lo más evidente:

En la obra de Piglia, la intriga depende, además de estos, de otros factores. El lector enfrenta la imposibilidad de reconstruir la historia porque no la hay: se cuenta algo sobre alguien pero no se sabe qué. Ni quien lo narra lo sabe: durante su narración está tratando de entenderlo, de aclararlo y en ese aclarar las cosas se arma el complot (convención secreta con fin culpable, intriga)²⁰⁸.

Nosotros no creemos que se trate de historias vacías, pero sí que cada narración es una pieza, fragmentada a propósito que el lector tendrá que ir ensamblando para poder reconstruirla. Todo está allí, pero hay que saber mirar, y hay que estar dispuesto a buscar.

Aceptar la incertidumbre como un rasgo poético y un principio generador es esencial para conseguir una lectura rica de la obra de Piglia. Sólo así se comprenderá la importancia de lo que no está dicho, de lo que falta o está oculto y hay que descubrir, cuando no reconstruir. El lector ideal que nos señalan estas obras requiere una disposición especial para tolerar la incertidumbre y no desanimarse ante lo que no parece evidente, pues se verá frente a la exigencia constante de ejercer su creatividad y su juicio. La participación del lector es un componente artístico de la obra que está

²⁰⁸ Aracely Rodríguez, *Op. cit.* p. 77. La autora lleva aún más lejos su propuesta y agrega que: “La narración así vista cumple una función diferente, no ya la de mostrar una secuencia hecha, sino la de buscar tal secuencia. La de la búsqueda del conocimiento por medio del enfrentamiento con los hechos ‘en bruto’, aún sin explicación. Como lectores no tenemos la clave para entender los signos que enfrentamos. Ni el narrador la conoce. Piglia narra varias historias que bien pueden ejemplificar esta situación, como la de un tren cargado de ataúdes que cruza en medio de la noche; todos ven en esa narración, no clara, no creíble, no coherente, un signo de otra cosa: la realidad que viven aquellos que oyen la historia le da sentido a algo que no lo tendría. En el caso de los textos de Piglia, la realidad que los rodea, como repertorio del texto, está conformada por los otros textos literarios y por el contexto socio-cultural: son los acontecimientos históricos, sociales y literarios que relacionamos con ciertas fechas, con ciertos lugares”.

incluido en el proyecto literario de Piglia, y no es posible acceder a estas obras desde una posición de lectura pasiva e ignorando su circunstancia.

3.2.6. Verdad y ficción.

Tomar elementos de la vida real y narrativizarlos es en Piglia más que un recurso utilizado con frecuencia, un principio generador que agrega la sensación de verosimilitud a lo narrado y al mismo tiempo promueve el juego que convierte en inciertos los límites entre la realidad y la ficción. Ratliff al recordar las lecciones de su padre, dice:

Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad (P. P., pp.22-23).

La obra de Piglia está llena de ejemplos en los que parece difícil distinguir lo cierto de lo falso. Citas inventadas o apócrifas, junto a referencias reales, falsas introducciones o prólogos de obras existentes, notas al margen ficticias en medios especializados, datos equívocos junto a hechos corroborables, nombres falsos para personas históricas, historias inventadas para nombres verdaderos, es el modo peculiar en que lo intertextual y la tradición se abren paso en el laberinto de la obra pigliana.

La escritura de Piglia es una celebración del simulacro narrativo y del artificio, y aquí la idea de falsedad se antoja determinante pues no sólo sella cualquiera de las estrategias textuales piglianas sino que instala su obra en el escorzo de una continua dislocación genérica²⁰⁹.

En este jardín veleidoso lleno de espejos y senderos que se bifurcan el lector tendrá que tomar decisiones, completar lo faltante, dirimir entre lo cierto y lo falso, elegir caminos para resolver el laberinto, forzado a una lectura paranoica, hiperactiva.

²⁰⁹ José Manuel González Álvarez, *Op. Cit.*, p. 268 .

De este modo, las referencias ficticias –al estilo de Borges– dejan de ser un recurso retórico y se convierten en una guía hermenéutica, una parte singularmente demandante del programa de lectura. La obra de Piglia está construida sobre el diálogo con otros textos, llena de referencias a libros reales e historias ficticias, lo cual ya parece alejarlas de la realidad, pero este aparente alejamiento da una nueva vuelta de tuerca en el momento en que una parte de estas referencias son deliberadamente falsas o equívocas.

Por ejemplo: en *Prisión perpetua* se dice que Ratliff ganó el premio O’Henry en 1954, pero en ese año el ganador fue Thomas Marbi; el epígrafe de *Nombre falso* “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”, atribuido a Roberto Arlt es una cita de un ensayo de Borges, “ Nueva refutación del tiempo”²¹⁰; las cartas de Nietzsche, declaradas una invención de Lucía Nietzsche en “El fluir de la vida”, son auténticas; las referencias sobre Kostia en la obra de Onetti que se mencionan en “Nombre falso” son reales, pero los datos de la referencia son equívocos. Estos ejemplos son sólo ilustrativos, en realidad toda la narrativa de Piglia está construida con este principio distorsionador que empata constantemente la ficción con la realidad.

En su obra la oposición realidad-ficción no es absoluta, de hecho no son categorías que se puedan aplicar sin matizarlas debidamente, pues no ejerce la mimesis, al menos no del modo tradicional, no pretende imitar la realidad, sino su expresión, la literatura: “Dado que sus ficciones se imitan y se contienen, la realidad desaparece de su escritura en beneficio de un imaginario predominantemente libresco”²¹¹, que sin embargo no cae en la cárcel que preveía Genet:

Oigo perfectamente la objeción que no deja de suscitar esta apología, incluso parcial, de la literatura en segundo grado: esta literatura libresca que se apoya en otros libros sería el instrumento, o el lugar, de una pérdida de contacto con la “verdadera” realidad que no está en los libros²¹².

²¹⁰ Del libro *Otras inquisiciones*, en: *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, v. 2, p. 146 y ss.

²¹¹ José Manuel González Álvarez, *Op. cit.*, p. 270.

²¹² Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

En Piglia la ficcionalización incluye personajes históricos, por supuesto escritores, que convierte en personajes literarios. Para el autor, “la mezcla de ficción y no ficción es una de las grandes formas de la literatura actual”²¹³. Piglia aprovecha los huecos de indeterminación que existen en la biografía conocida de Macedonio Fernández para llevar a cabo su inclusión, insertarle una historia inventada y convertirlo en personaje de ficción en *La ciudad ausente*, lo mismo hace con Arlt en “Homenaje a Roberto Arlt” y en *Respiración artificial*, al elaborar una historia conjetural de un periodo poco documentado de la vida de Hitler y de Kafka²¹⁴.

Esta dificultad para dirimir entre la ficción y los hechos históricos tiene su mejor ejemplo en “Nombre falso”, donde aparece un cuento atribuido, dentro de la falsa lógica del arte, a Roberto Arlt, “Luba”, el cual fue catalogado por prestigiosas bibliotecas norteamericanas como si fuera realmente del autor de *Los siete locos*, e incluso Aden W. Hayes, crítico especialista en la obra de Arlt, lo aceptó erróneamente como el autor de “Luba”, por una lectura confiada del texto de Piglia²¹⁵.

El juego filológico creado por Ricardo Piglia salió perfectamente. A los críticos no les llamó la atención que el título del cuento que publicó Kostia coincidía con el título del tomo de Ricardo Piglia; tampoco suscitó interés la alusión a Leonid Andreiev, y mucho menos significaba problema que la publicación de Ricardo Piglia estaba catalogada como serie de relatos, por lo tanto “Homenaje a Roberto Arlt” también debería ser un relato de Ricardo Piglia²¹⁶.

p. 497.

²¹³ Ricardo Piglia, en <http://www.elconfesionario.net> [noviembre de 2004].

²¹⁴ Ver Naomi Lidstrom, *Op. cit.*

²¹⁵ Aden W. Hayes, “La revolución y el prostíbulo: *Luba* de Roberto Arlt”, *Op. cit.*, pp. 141-147.

²¹⁶ Agnes Cselik. *El secreto del prisma: La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. Budapest, Academia

Cuando los críticos descubrieron que “Luba” era una calca muy apegada del cuento “Las tinieblas” de Andreiev, algunos incluso llegaron a pensar que había ocurrido un verdadero plagio²¹⁷. Ante las dimensiones de la confusión, el mismo Piglia decidió finalmente zanjar el asunto:

Yo publiqué ese libro en el 75, y como vi que nadie descubriría este enigma, en una conferencia dada en 1982 revelé cómo era el problema (porque para mí, si no se descubría esto, el relato no funcionaba). Lo que en realidad se cuenta allí es la historia de un hipotético plagio: Arlt, muy necesitado de dinero y muy apretado con su invento de las medias de cobre, toma un cuento de Andreiev, lo reescribe y se lo entrega a Kostia para su publicación. (...) El que investiga el asunto está por descubrir esto, entonces Kostia para salvar a Arlt publica ese relato con su nombre. (...) parece que hay que hacer una defensa del plagio, reivindicar la experiencia de la relación entre los textos anteriores y el que uno escribe (...) No olvidemos que Brecht hizo, una vez, la defensa del plagio²¹⁸.

El mismo y su propia vida son sometidos a un proceso de ficcionalización a través de la mezcla de elementos autobiográficos y episodios inventados que, además suele sostener en entrevistas y artículos que no forman parte de sus relatos. Son invenciones flagrantes que no tiene empacho en afirmar como ciertas, como la existencia de Ratliff o sus conversaciones con Renzi o con Stevensen, que aparecen constantemente en lo que ha publicado de su diario. De este modo refuerza los mitos que a fuerza de repetirse en sus relatos va creando y con ello se compone para sí mismo una biografía ficcionalizada. Una memoria falsa:

Empecé a pensar en la noción de memoria falsa o memoria ajena. No sería tanto la cuestión del olvido contrapuesta a la memoria sino que habría un tipo nuevo de percepción, de la relación con la experiencia que estaría ligada a esta idea de tener recuerdos que no pertenecen a la vida de la

Kiado, 2002, p. 11.

²¹⁷ Una discusión muy interesante sobre el tema se da entre Ellen McCracken (“El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia inventa a Roberto Arlt” y “Réplica”) y María Eugenia Murdrovcic (“Respuesta a Ellen McCracken”), en el libro de Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia*, pp. 93-117.

²¹⁸ Ariel Madrazo “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Atenea*, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción, Chile (Atenea). 1996, enero-junio, 473, p. 96.

persona²¹⁹.

La extensión de la memoria es una extensión de la existencia, Para Piglia la escritura es el medio por el que afirma un modo particular de ser en el mundo, como una realidad ampliada por la ficción. Lo cual no deja de tener su coste existencial.

Asistimos por tanto a la ficcionalización de la identidad propia, que trae aparejada las más de las veces una atomización del yo enunciator²²⁰. Dentro del orbe posmoderno la autoficción asume que el sujeto de la escritura es un *collage* de citas, ecos y lecturas tras las que se parapeta para desviar la experiencia empírica y autobiográfica²²¹.

Donde el autor se suele incluir a sí mismo en la ficción, ningún elemento de la narración se salva de este baño de incertidumbre. Incluso la narración de tipo testimonial contribuye a este patrón de inseguridad cognitiva. La posición de testigo del narrador principal en varios de sus relatos hace que la información que tiene que exponer sobre otro que no es él mismo esté sujeta a la relatividad y confiabilidad de sus fuentes, al tener que investigar la información que nos ofrece esta puede cambiar a lo largo de cada relato, a veces se verá en la necesidad de delegar la voz a personajes que saben más que él. Estos cambios de voces constituyen nuevas fuentes de indeterminación. El grado mayor es cuando llegan incluso a criticar la obra de su propio autor, cerrando así el círculo de la ficcionalización de la realidad en segundo grado, como señala González Álvarez:

No en vano Renzi [Ricardo Piglia, “Notas sobre Macedonio en un Diario”, en *Formas breves, op. cit.*, pp.15-28.] sentencia tajantemente que la “ilusión

²¹⁹ Palabras del autor en “Entrevista a Ricardo Piglia”, en José Manuel González Álvarez, *Op. cit.*, p. 279.

²²⁰ Véase el sugerente trabajo de Michael Sprinker. “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Madrid: Anthropos, 1991. Para una revisión de las distintas derivas autobiográficas es de interés el artículo de Darío Villanueva: “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera Castillo y otros (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 1993, p. 22.

²²¹ José Manuel González Álvarez, *Op. cit.*, p. 30.

de falsedad” es la llave de acceso a la literatura, juicio por supuesto extensivo a la producción pigliana: en una escritura híbrida como la suya, donde ficción y especulación son elementos reversibles, el autor ha hecho de la “ilusión de falsedad” la línea de demarcación entre ambas. La circunstancia de que Renzi introduzca en su debate la ilusión de falsedad redundante en un efecto de hiperfalsificación por cuanto un personaje estaría interfiriendo y enjuiciando la labor literaria de su propio autor, con el consiguiente quebrantamiento de la lógica textual, que hermana a Piglia con prácticas exhibidas por Macedonio en el *Museo* para dismantelar las categorías discursivas y a sus respectivos actantes²²².

Piglia ha definido la ficción como una manera de hacer un ensayo de la realidad, una especie de borrador de la vida, pero de ningún modo como algo opuesto a la realidad, en una entrevista dice:

¿Qué sería la ficción? Sería la construcción de un campo de experimentación. ¿Por qué nos contamos historias? Porque construimos mundos alternativos y los discutimos. No asocio ficción con falsedad ni asocio ficción con algo que no tenga el mismo estatuto de algo más directo como pueden ser los datos reales²²³.

La experiencia real en si misma está construida sobre la base de algunas ficciones en la que depositamos nuestra confianza: ideologías, religiones, modos de ver el mundo, imaginarios sociales, historias. Los mitos en los que atesoramos nuestra herencia cultural son de hecho construcciones que alimentan y promueven las ficciones sociales. Las ficciones también pueden ser un instrumento de poder y de dominación.

La realidad está llena de ficciones y esas ficciones tienen mucho que ver con la construcción de consensos políticos, con las visiones del mundo y el escritor y aquel que está adiestrado en el desciframiento de la ficción literaria tiene una percepción particular, una capacidad para descifrar esas ficciones que han venido ocultas en su carácter. Las ficciones del Estado, las

²²² José Manuel González Álvarez, *Op. cit.* p. 73.

²²³ Entrevista a Ricardo Piglia en José Manuel González Álvarez, *Op. cit.*, p. 273.

ficciones que suelen movilizar cierto tipo de consensos, son presentadas como si fueran verdaderas²²⁴.

Las ficciones literarias tienen la potencia de convertirse en una oposición a la verdad oficial al construir recursos que tensen la relación entre lo fictivo y lo real. Un instrumento de liberación que combate en su propio terreno a las invenciones del poder político, un remedio contra el complot institucional.

Podría decirse mucho más sobre las tensas ligas entre verdad y ficción en Piglia, pero no extendemos más este tema porque aparece en toda su obra. No se trata sólo de un rasgo más, sino que es intrínseco y origina todos los otros, y es la base y principio generador de su poética y estaremos volviendo constantemente a él, pues su sombra se extiende a lo largo de todo este trabajo.

3.2.7. Distanciamiento

Otro recurso interesante y usado con constancia es el distanciamiento (*verfremdung*), que utiliza Piglia siguiendo la más firme enseñanza brechtiana. En las poéticas clásicas que siguen a Aristóteles se busca en el espectador una identificación con los personajes y sus situaciones que promueva la catarsis, el espectador se concibe como objeto más que como sujeto, que se resigna a su lugar en el mundo y a un orden universal estático. En muchos de sus textos, pero principalmente en sus *Escritos sobre teatro*²²⁵, Brecht introduce el concepto de distanciamiento, como una forma de evitar esa identificación que produce ilusiones y parálisis, y consigue, según él, que el

²²⁴ *Ibid.*, p. 225.

²²⁵ Bertold Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

espectador conserve su capacidad de juicio. Bertold Brecht es uno de los precursores reconocidos por Piglia, en el diseño técnico de su máquina narrativa, tanto por sus teorías sobre el “efecto-V” (distanciamiento) como por su uso particular de la parodia.

Por último yo creo que la teoría y la práctica de Brecht son una de las grandes herencias que la práctica de la vanguardia soviética de los años 20, de las cuales las teorías de Tiniánov son una síntesis, le ha dejado a la literatura. Brecht retiene lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tiniánov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40. De allí que la polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tiniánov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por el otro. En este sentido yo creo que Tiniánov debe ser colocado entre los fundadores de la tradición materialista [...]Y ustedes saben, por otro lado, la importancia que tenía la parodia en la práctica de Brecht²²⁶.

La palabra distanciamiento (*Verferedung*, en alemán) es la traducción de un término empleado por Shklovski²²⁷, “ostranenie”, en *El arte como técnica*, un efecto de extrañamiento u objetivación de las situaciones, despegados y enfrentadas al sujeto espectador. De acuerdo con Shklovski, el propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). Esta concepción favorece la generación de un arte elaborado con la conciencia de sus efectos, la técnica de “desfamiliarizar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo. El término es discutido por los personajes de *Respiración artificial*, como una posible aplicación de la

²²⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 66.

²²⁷ Ver: Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (antol.) *Teoría de los formalistas rusos*, Siglo XXI editores, México, 1999, pp. 55-70.

narrativa social:

Hay un término ruso, usted debe conocerlo, me dice, ya que por lo que he sabido le interesan los formalistas, el término, en fin, es *ostranenie*. Sí, le digo, me interesa, claro, pienso que es de ahí de donde Brecht tomó el concepto de distanciamiento. No había pensado en eso, me dice Tardewski. Brecht conoció bien la teoría de los formalistas y toda la experiencia de la vanguardia rusa de los años '20, le digo, a través de Sergio Tretiakov, un tipo realmente notable; fue él quien inventó la teoría de la *literatura fakta*, es decir, eso que después ha circulado mucho, la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje. La ficción, decía Tretiakov, le digo a Tardewski, es el opio de los pueblos. Era muy amigo de Brecht y a través de él fue como conoció, sin duda, el concepto de *ostranenie* (R. A., p. 141).

Si “la ficción es el opio de los pueblos”, y sus principales efectos son la alucinación de la empatía y la identificación; el distanciamiento, en cambio, es un proceso que muestra los hechos representados como procesos extraños y que transforma la actitud aprobatoria y la identificación del espectador ante el realismo aristotélico, en una actitud *crítica*.

Para Brecht: “La verdad debe decirse pensando en sus consecuencias sobre la conducta de los que la reciben”²²⁸, es decir, que el trabajo del escritor se debe hacer con un planteamiento específico de los “efectos que lo que se dice puede tener en el lector-espectador, y en este sentido, para una arte social, Brecht se decanta por una actitud que favorezca la racionalidad: “Militar a favor del pensamiento, sea cual fuere la forma que éste adopte, sirve la causa de los oprimidos”²²⁹. La desalienación ideológica del teatro épico, en términos brechtianos, pasa por una actitud consciente

²²⁸ Bertold Brecht, *Las cinco dificultades para decir la verdad*, *La Insignia*, 22 de enero de 2004, en línea, http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_062.htm

²²⁹ *Ídem*.

del espectador ante la puesta en escena y su carácter ficticio.

En *Formas breves*, al hablar sobre el descubrimiento de Brecht del “efecto-V” (distanciamiento), Piglia cuenta cómo una pronunciación extraña de la actriz Asja Lacis, que pronunciaba el alemán con acento ruso, “produce un efecto de desnaturalización que la ayuda a descubrir un estilo y una escritura literaria *fundados en la puesta al desnudo de los procedimientos*”²³⁰. Justamente una de las características más constantes de la narrativa de Piglia consiste en hacer evidentes sus recursos técnicos, en *poner al desnudo sus procedimientos*, en mostrar claramente lo que otros escritores prefieren mantener oculto. Piglia mantiene en todo momento la conciencia del rango artístico de su obra e intenta que su lector se mantenga consciente del carácter ficticio de lo que se cuenta, a fin de sostener una actitud crítica.

Aunque las estrategias de distanciamiento fueron concebidas originalmente para un teatro que se presentaba en condiciones muy específicas, pueden extrapolarse a las obras narrativas, principalmente si consideramos que la aspiración de Brecht era conseguir un teatro, “épico” (narrativo) y no “dramático” (teatral). Considero que la extrapolación técnica de las estrategias de distanciamiento, que salta las diferencias de los géneros literarios, ha sido una de las técnicas generadoras de la poética de Piglia. González Echeverría se refiere al distanciamiento como una estrategia de las novelas que, en el siglo XX, tomaron como modelo los métodos de los antropólogos para enfrentarse a la realidad:

²³⁰ Ricardo Piglia, *Formas breves*, p. 88, las cursivas son mías.

Los lectores de antropología saben que para entender otra cultura, el antropólogo debe conocer la propia a tal punto que pueda distanciarse de ella y, en cierto sentido, sumirse y desaparecer en el discurso del método. El distanciamiento, un recurso cuya contrapartida sólo se encuentra en la literatura moderna, entraña una especie de retraimiento²³¹.

Estas estrategias pueden aparecer en diferentes niveles y formas: en el plano de la fábula, se narran dos historias –como dice Piglia al hablar de los cuentos–, donde una, concreta, es sólo la parábola y la otra, evocada, es la explicación de una moral profunda, en Piglia la novela *Respiración artificial* constituye un ejemplo de este recurso llevado a sus últimas consecuencias; al nivel de la intriga, la escena se ve sometida a un procedimiento constante de interrupción del proceso de la acción. En la narrativa de Piglia las interrupciones dan lugar al uso de la digresión sistemática, de lo cual también es un ejemplo toda la segunda parte de *Respiración artificial*; la escena presenta objetos que deben ser reconocidos y representar las críticas que se efectúan, en el teatro de Brecht se usaban pancartas y carteles, en las narraciones de Piglia se usan citas y referencias, la aparición, por ejemplo, de la rosa de cobre en el museo de la máquina en *La ciudad Ausente* (C. A., p. 63), es una referencia a la obra de Roberto Arlt *Los siete locos*,²³² que sólo puede existir en un mundo que se reconoce como ficticio, puesto que es un objeto tomado de otra ficción; la creación de personajes se basa en la parodia y la caricaturización, y su fin, más que crear un carácter probable, es

²³¹ Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 38.

²³² La Rosa de cobre a la que se refiere Fujita cuando pasea con Junior por el patio del museo es una referencia a la Rosa de cobre que fabrica la familia Espila, amigos de Endorsain en *Los siete locos* de Roberto Arlt, a quienes él apoya con dinero en un intento de comprar esperanza, la rosa de cobre representa la esperanza en un mejoramiento de la suerte.

informar acerca del personaje y su relación con el mundo, es decir mostrarlo antes que encarnarlo, un ejemplo muy claro es la descripción de junior al principio de *La ciudad Ausente* (C. A., p. 10): “no tenía treinta años pero parecía un viejo de sesenta, con el cráneo afeitado y la mirada obsesiva, típicamente inglesa, los ojitos estrábicos cruzados en un punto perdido del océano” ; y finalmente el carácter artístico de la elaboración técnica de la obra se pondrá en evidencia como una forma de evitar la identificación y avivar el espíritu crítico. Esta revelación es constante en la obra de Piglia, la hace Ossorio al reflexionar sobre su novela a lo largo de la primera parte de *Respiración artificial*:

Un descubrimiento. Me paseaba por el cuarto, de un lado al otro, tratando de olvidar este dolor, cuando de pronto comprendí cuál debe ser la *forma* de mi relato utópico. El protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas).

Entonces un relato epistolar. ¿Por qué este género anacrónico? Porque la utopía, ya de por sí, es una forma literaria que pertenece al pasado. Para nosotros, hombres del siglo XIX, se trata de una especie arcaica, como es arcaica la novela epistolar. A ninguno de los novelistas contemporáneos (ni a Balzac, por ejemplo, ni a Stendhal, ni a Dickens) se le ocurriría escribir una novela utópica (R. A, p. 84).

Otro ejemplo lo vemos al principio de “El fluir de la vida” (P. P., p. 51), donde el narrador corrige ante nuestro ojos la forma de comenzar la narración.

Estrategias de distanciamiento semejantes también eran recomendadas por Macedonio Fernández, quien aspiraba a una literatura que no pretendiera “engañar” al lector, engatusarlo con recursos retóricos que pudieran marear su inteligencia. Macedonio pretendía lograr un efecto de desidentificación que apuntara a una verdadera conmoción *conciencial* (opuesta a la “conmoción emocional” aristotélica):

Ese estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, sólo la literatura, la intelectualística, no la científica, puede darlo, y es el primer hecho de la técnica literaria [...]. En suma, una novela *es un relato que interesa sin que se crea en él* y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo.²³³

Para Macedonio, un lector no debe nunca abandonarse a la alucinación de creer en la verdad de lo que lee, pues esto lo pierde; en cambio, un lector debe siempre mantener la conciencia de estar leyendo, por lo que se impone hacer evidente el carácter *ficticio* de la literatura.

En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del arte, yo he perdido, no ganado un lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje²³⁴.

Evidenciar el carácter artístico de la historia, es decir, dejar ver el tinglado, como una forma de dirigir al lector a la reflexión, es común encontrarla en la literatura de mediados del siglo XX.

“El fluir de la vida”, es un ejemplo especialmente claro, comienza con una duda del narrador en la estrategia narrativa que nos lleva a imaginar al autor en su escritorio, y se hace visible ante el lector de la siguiente manera. El joven narrador de “Prisión perpetua”, por ejemplo, no se limita a referir los hechos en una imitación simple de la realidad en la que podamos creer e identificarnos con lo que pasa, eso sería lo contrario de lo que quiere lograr. En cambio muestra la estructura narrativa en proceso, y nos recuerda que estamos ante una obra ficticia y que lo que sigue está

²³³ Ricardo Piglia, editor, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, p. 26.

²³⁴ *Ibíd.*, p. 12.

dirigido a nuestra conciencia crítica.

En el bar, hablo con Artigas.

Mejor: en el bar, el pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche (P. P., p. 51).

La duda del narrador fingida o representada ante nosotros tiene el propósito de recordarnos que estamos ante una narración, una obra de ficción y no la vida misma, un alejamiento como los que recomendaba Bertold Brecht para sus obras de teatro didáctico, de modo que podamos recuperar nuestra visión crítica y cuidemos de no identificarnos anímicamente con lo que vamos a ver, o al menos que esta identificación no ciegue el entendimiento²³⁵. También expresa el carácter artístico de la experiencia convertida en literatura, cuya representación adquiere por lo tanto una forma fija que el narrador debe decidir. Este proceso que ocurre en todas las narraciones de un modo más o menos oculto, en las narraciones de Piglia frecuentemente es desvelado.

Evidenciar el carácter artístico y fictivo del texto devuelve al lector a su propio contexto de lectura y modula los procesos de identificación y por tanto la posibilidad de la catarsis. Se apela así a los aspectos más racionales de la recepción y a la inteligencia del lector, en un intento por asegurar que el mensaje llegue adonde tiene

²³⁵ “El distanciamiento brechtiano es una percepción política de la realidad. Brecht dice: “ *Una imagen distanciada es aquella en la que se reconoce al objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño*”. Distanciar es un proceso que permite describir los procesos representados como procesos extraños. Transforma la actitud aprobatoria del espectador -basada en la identificación- en una actitud crítica. Para Brecht aquí radica la desalineación ideológica del teatro épico”: Margarita Ferro, “El teatro de Bertold Brecht (o el artificio de la realidad)”, *Escaner Cultural*, Santiago de Chile, Noviembre de 2000: <http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>.

que llegar y que no se disipe en las emociones.

Otro modo de conseguir el distanciamiento, pero desde el punto de vista del autor, es consignado por Ricardo Piglia en su ensayo “Tres propuestas para el próximo milenio”, donde una de sus propuestas es precisamente que el escritor se aleje de sí mismo y ceda la voz al otro, lo cual es una práctica común en sus textos:

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia con respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir²³⁶.

En cualquier caso, se trata de tomar distancia con respecto a la experiencia para darle su justo valor, para no forzarla a pasar por el filtro de la subjetividad emotiva del autor, en un intento de mostrar las experiencias como son y darle la voz a los que no la tienen: “Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo”²³⁷. Un nuevo punto de vista y una praxis artística nueva para la cuestión del sentido social de la literatura.

3.2.8. Digresiones

Otro recurso importante en el discurso narrativo de Piglia, útil para conseguir el

²³⁶ Ricardo Piglia. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 36

²³⁷ *Ídem*.

efecto de ocultamiento de sentido que busca el autor, es el de las constantes digresiones. Saltar de un tema a otro con relaciones aparentemente tangenciales o débiles, en un navegar que parece caótico, es en realidad otra forma de narrar una realidad precisa, a través del rodeo y el ocultamiento explícito.

Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado, porque sobre él no hay nada que se pueda decir. (R. A., p. 215)

La digresión se convierte así en un rasgo de estilo y en un generador del texto; por ejemplo, en la tercera parte de “En otro país”, cuando estamos a punto de escuchar de Morán el secreto de la vida de Steve, el narrador parece disgregarse y nos cuenta otra historia que retrasa la revelación sobre el posible crimen de Ratliff que al final no acabamos de conocer de ningún modo tajante. Se trata entonces de un uso consciente de una digresión suspensiva tradicional. Pero en general no se trata sólo de un recurso retórico puntual, sino de una constante de estilo. En *La ciudad ausente*, el discurso de la máquina es esencialmente digresivo, como en los sueños, y pasamos de una historia a otra o de un discurso a otro sin mediación alguna. En *Respiración artificial* la mayor parte del texto está ocupado por digresiones que permiten llenar el hueco de lo que no se quiere decir y enriquecen el sentido de la espera. Es una forma de eludir lo que todos saben y prefieren callar.

La digresión más importante está en el tema mismo de esa primera parte. Lo que desencadena la historia -como sabemos es la novela de Renzi, *La prolijidad de lo real*. Es ella la que convoca a Maggi, la que le permite entrar en escena; pero si por un momento parece que la historia de Maggi será la dominante, él, que es a su vez destinatario de otros textos (los de Enrique Ossorio), no tarda en desviar nuestra atención hacia esa figura del

siglo XIX. Ya en esta primera parte, sin embargo, se anuncia el tipo de digresión "gratuita" que se potenciará en la segunda²³⁸.

En la obra de Piglia, donde lo que se elide es tan importante como lo que se dice, las digresiones son una forma paradójica de la continuidad y de la unidad del discurso. De hecho, cuando Marco Antonio Campos le pregunta si la digresión es una base de su narrativa, Piglia contesta enfático: "Es la base"²³⁹. Jorge Fonet opina que lo que hace Piglia es que "noveliza la digresión":

Estas últimas están, a su vez, llenas de digresiones y posposiciones. El personaje de Tardewski es la encarnación misma de ese fenómeno, de ahí que las primeras letras de su apellido connoten esa tendencia suya a retardar la narración. En cierto momento le asegura a Renzi que tratará de ceñirse al relato para evitar las digresiones, y acto seguido recuerda cómo Maggi le hacía notar que padecía la misma "avidez digresiva" del general Lucio Mansilla, quien "hizo, de su vida toda, una sola y gran digresión"²⁴⁰.

Además, el uso de la digresión permite abordar temas aparentemente alejados de la idea central y es un portal para la entrada de ideas que enriquecen la lectura y la convierten en una experiencia más intensa. Así, por ejemplo, en *Respiración artificial*, toda la cortina de palabras que cubre la noche en la que nadie habla del que todos están pensando, Marcelo Maggi, constituye un tejido verbal complejo con un gran valor artístico e ideológico.

La digresión en Piglia crea nuevos espacios de indeterminación para el trabajo del lector y provee a los textos de una riqueza de temas que de otro modo sería difícil obtener.

3.2.9. Tiempos múltiples de la narración

²³⁸ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 88.

²³⁹ Marco Antonio Campos *Op. cit.*, p. 171.

²⁴⁰ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, pp. 89-90.

El intento de ocultar el sentido final de la obra, así como el asumir la incertidumbre como condición del relato, incide en el manejo de la temporalidad. Una historia con una única línea temporal no es lo que por lo regular encontramos en la narrativa de Piglia. Por el contrario, el tiempo se concibe como un recurso expresivo en sí mismo y tiene por lo tanto un sentido.

El filósofo francés Paul Ricœur²⁴¹ expone que el tiempo adquiere su calidad humana en el momento en que el hombre narra un suceso. El tiempo no es sino una sucesión narrativa, existe a partir de lo narrado. Cuando el ser humano toma los conceptos y los ordena produce lo que llama Heidegger la intratemporalidad. El tiempo mismo es una invención humana, un modo de ordenar la realidad. La mente necesita que la realidad sea narrada para comprenderla; no basta con conocer el lenguaje, sólo la temporalización y el orden de la narración nos permite humanizar la percepción de la realidad. Para los usos técnicos de la escritura, esto significa que el tiempo no es lineal, ni único y que su concepción y su carácter varían de acuerdo con el desarrollo y las necesidades de la narración.

En las narraciones de Piglia la temporalidad está condicionada por otros elementos, como la perspectiva y la focalización, de modo que, si estas varían y no son estables durante el relato, la temporalidad también presentará rasgos de incertidumbre, como ocurre con la experiencia real.

En las nouvelles, por ejemplo, el final de la historia en la intriga no está al final

²⁴¹ Ver., Paul Ricœur. *Tiempo y Narración I La configuración del tiempo en el relato histórico*, *Op. cit.*

de la nouvelle sino antes, en donde terminan los marcos continentes, y luego hay un relato que aparenta cierta independencia, cuenta *otra historia* como si no se tratara del mismo relato. Así ocurre en “Prisión perpetua”, donde el joven protagonista cuenta la historia de cómo conoció a su iniciador en la literatura, Steve Ratliff, la historia termina y luego como en un apéndice introduce el cuento “El fluir de la vida”; también es así en “Nombre falso” donde el académico que cuenta cómo consiguió el texto inédito de Arlt, al terminar su relato incluye el propio cuento etiquetado explícitamente como un “apéndice”; en “Encuentro en Saint-Nazaire”, se cuenta primero la historia del encuentro del joven escritor, recién instalado en la *Maison des écrivains et traducteurs*, con Stephen Stevensen, el anterior inquilino, y una vez concluida la historia de este encuentro se incluye el diario de Stevensen. En todas estas historias hay un juego muy intencionado con el tiempo. En ellos la secuencia de la historia y la intriga guardan diferencias radicales. En el caso de las novelas el final es abierto, e incluso parece elidido debido a la gran cantidad de hilos argumentales que quedan abiertos. En *La ciudad ausente* por ejemplo, nunca sabemos en qué terminan las pesquisas de Junior, ni si finalmente consigue su propósito de rescatar las narraciones de la máquina y a la mujer encerrada en ella.

En consecuencia con la incertidumbre general de estos relatos, hay una identificación del tiempo y el espacio, en una figura donde un viaje, un desplazamiento, se convierte en una vuelta al pasado, En un momento dado de *Respiración artificial*, cuando Renzi va a visitar a Maggi dice: “Para mí era como

avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo” (R. A., p.19). En *La ciudad ausente* la identificación del espacio con el tiempo se materializará en una alegoría importante, en el que la línea del tiempo está representada por el transcurso del río Liffey, cuya corriente viaja hacia el futuro y navegarlo río arriba es viajar al pasado (ver C. A., p. 128); o el transcurso del Paraná, en el que Junior tiene la sensación de moverse hacia el pasado (ver C. A. p. 137); así como en la particular geografía de la isla de Finnegans, dónde moverse hacia la playa es también viajar hacia el pasado.

En “Nombre falso”, particularmente en la segunda parte, coexisten a la vez varios tiempos y varios espacios, podemos identificar hasta cuatro niveles distintos del espacio-tiempo: el de Arlt; el del trabajo crítico de Piglia; el de las notas a pie de página; y el de los personajes de Arlt en el plan de su novela. La coexistencia de estas temporalidades permite una visión global de un proceso creativo y dan un carácter muy dinámico a la narración.

Estas dificultades con la determinación del tiempo deben verse como elementos significativos y no como una falta de precisión en las coordenadas. Así lo hace ver Aracely Rodríguez cuando señala la importancia que tiene en “Prisión perpetua” una fecha repetitiva:

1. El padre del narrador le habla por teléfono “desde la lejanía, en febrero o marzo de 1957” (P. P., p., 9)
2. “En marzo del 57 abandonamos medio clandestinamente Adrogué” (P. P., p. 10)

3. El narrador inicia su diario: “Jueves 3 de marzo de 1957...” (P. P., p.11)

4. Pauline O’Connor (la cual podría ser la amante de Ratliff) mata a su marido. “... conseguí los diarios de marzo del 57 donde estaba la noticia” (P. P., p. 44).

5. “Por ese entonces estoy terminando el bachillerato y me ha sucedido por fin un acontecimiento extraordinario.” El narrador conoce a Ratliff (P. P., p. 13).

Marzo de 1957, contrario a la percepción “normal”, va de la precisión a la imprecisión absoluta, sólo los documentos hablan de lo específico, en el recuerdo las cosas sucedieron más ambiguamente. Ese lapso se convierte en el instante en que todo sucede y es la referencia temporal para el resto del texto. La concentración de la información en este periodo funciona como una suerte de repetición que enfatiza la fecha²⁴².

Usualmente, los cambios en la voz narrativa conllevan también complicaciones en la temporalidad del relato, de modo que si estas varían y no son estables durante el relato, la temporalidad también presentará rasgos de incertidumbre, como toda experiencia verdadera, pues al cambiar el tiempo de la enunciación todas las coordenadas de la diégesis se ven afectadas. Por ejemplo, al determinar a Stevensen como el autor implícito en “Encuentro en Saint Nazaire” estamos determinando un tiempo de la “escritura” que es *anterior* a los hechos narrados, profético, y *anterior* al tiempo del narrador explícito, aunque toda la historia esté escrita en pasado, algo parecido ocurre cuando se plantea a Enrique Ossorio como autor de las cartas que recibe Arocena en *Respiración artificial* donde cabe la posibilidad de que lo que estamos leyendo, *Respiración artificial*, sea con otro título, la novela de Ossorio, 1979, pensada y escrita en 1850, como una profecía.

²⁴² Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p. 107.

Los textos proféticos son una constante de estas narraciones: son profecías los diarios y la novela de Stephen Stevensen, en “Encuentro en Saint-Nazaire” y *La ciudad ausente*, así como las declaraciones de la loca Echavarne en “Nombre falso”; y en *Respiración artificial*, donde también es una profecía la novela de Ossorio, quien por cierto tenía una amante vidente, y son proféticas también las figuraciones de don Luciano. Las cartas de Nietzsche y de Reyes que recibe Lucía Nietzsche son asimismo profecías. Una de las cartas de *Respiración artificial* es un cuento en el que el protagonista se da cuenta de que lo que lee prefigura lo que va a pasar, y en la carta de Roque sobre la Revolución de Mayo, se cita a Bertold Brecht, ochenta años antes de su nacimiento (*R. A.*, p. 77).

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. «La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible», decía Ernest Bloch. Las novelas de Arlt, como las de Macedonio Fernández, como las de Kafka o las de Thomas Bernhard, son máquinas utópicas, negativas y crueles que trabajan la esperanza²⁴³.

Como hemos visto el uso de la temporalidad no obedece a ninguna convención más o menos realista, si no que se suma a los recursos expresivos que utiliza Piglia con plena conciencia para construir el sentido de sus relatos. Un uso creativo del tiempo que refuerza la incertidumbre general y contribuye al ocultamiento del sentido profundo, creando una estructura temporal compleja donde habrá de desarrollarse la historia.

²⁴³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 74.

3.3. Temas y recurrencias

La lectura que intentaremos en este apartado estará centrada en la identificación y análisis de las repeticiones que existen entre diferentes textos del mismo autor y en la interpretación de estas recurrencias. De este modo podremos identificar temas, estructuras y estrategias comunes en estas narraciones que conforman lazos y tienden una particular red de sentidos. Conocer esta red de semejanzas nos permitirá apreciar las diferencias que las distinguen con el fin de establecer líneas generales de sentido que atraviesan la obra de Piglia.

Para llevar a cabo este trabajo hemos realizado una comparación de las obras del corpus que nos ha permitido establecer los elementos repetidos y su funcionamiento en cada una de las obras. El método ha sido sugerido por el mismo Piglia en uno de sus cuentos.

En “La loca y el relato del crimen”, Emilio Renzi, reportero, lingüista y eventual detective, expone el método que utiliza para poder descifrar el misterio en el discurso obsesivo de una loca, única testigo del crimen:

Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de la estructura. Y yo hice eso y separé esas palabras (P. P., p. 100).

La explicación del método de Renzi es evidentemente una pista, un guiño de Ricardo Piglia para el lector-detective que esté interesado en descubrir el sentido al

que apuntan las repeticiones en su obra narrativa. El análisis de las recurrencias debería trazar el mapa de los sentidos que se repiten en los diferentes contextos creados por el autor, y que se vuelve visible cuando se lee toda su obra, como una sola unidad y cada título como parte de esa unidad mayor que a su vez se conecta con el contexto cultural del autor y se ve actualizado en el de cada lector. Un mensaje personalizado que sólo es visible cuando se trabaja en su descubrimiento. De ahí la aspiración de un lector comprometido, un detective. La comparación de las recurrencias tiende a crear categorías temporales que funcionan también como ligas entre diferentes niveles del texto o entre textos diferentes. Para Renzi, las palabras que no caían en esas categorías resultaban significativas, pero en realidad, la significación se establece tanto por ser incluidas como por su distinción.

Para Jorge Rivera, *La loca y el relato del crimen* es justamente el relato de Piglia que logra conciliar dos posiciones opuestas de la novela policiaca, la dura pragmática de la novela americana y la racionalidad de la victoriana:

Si un nivel de "La loca y el relato del crimen" es la reconstrucción de las atmósferas y las características tipológicas de la manera "dura" (con sus marginales, sus ajustes de cuentas y su turbia violencia), el otro será, fundamentalmente, la reintegración de la "sabiduría" y la "racionalidad" que permiten descifrar el enigma, en este caso a través del saber lingüístico del periodista Emilio Renzi, avatar del saber lógico (y cabalístico) del detective Erik Lonrot. Cualquier aficionado al género encontrará resonancias implícitas y no precisamente secretas en este virtuoso "homenaje" de Piglia²⁴⁴.

El crítico se convierte así en un detective que actúa con unidades de lenguaje en

²⁴⁴ Jorge R. Rivera, "El relato policial en la Argentina", en Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Voltra (eds.), *Los héroes "difíciles": La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires. Corregidor, 1991, p. 79.

términos amplios, lo cual incluye al discurso narrativo en sus diferentes niveles. Entre las cosas que a Piglia le gusta repetir en sus entrevistas es justamente esta noción del lector como detective, o del detective lector. Para él se trata de una figura que representa el concepto tan alto que se tenía de la racionalidad cartesiana en el tiempo en que se desarrolló la novela policial clásica.

Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial. Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee unas huellas en el piso), sino al acto de las palabras impresas y descifrar signos escritos en el papel²⁴⁵.

Y el iniciador de esta tradición racionalista es sin duda Arsenio Dupin, el genial detective de Poe, “el que sabe leer lo que es necesario interpretar”²⁴⁶. Dupin utiliza un método parecido al de Renzi para resolver “Los crímenes de la *rue Morgue*” (un cuento caro a Piglia), pues lo hace a través de la lectura de los periódicos que reseñaron la noticia, buscando las semejanzas y luego las diferencias en las versiones de los testigos.

La noción de crítico detective tiene una larga cauda en la historia de las letras, ya en 1931 Carpentier componía, siguiendo a Chesterton, la frase de que “el detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista; el delincuente inventa, el detective explica”²⁴⁷. Pero la diferencia radical entre un policía y un detective son los métodos: mientras el policía fuerza las cosas para que el sentido que él desea encaje en

²⁴⁵ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 77

²⁴⁶ Jorge R. Rivera, *Op. cit.*, p. 82.

²⁴⁷ Alejo Carpentier, “Apología de la novela policíaca”, en *Por la novela policial*, selección y prólogo de Luis Rogelio Noguera, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982, p. 187.

lo verosímil, el detective investiga con la mente y la imaginación abiertas, apoyándose estrictamente en la evidencia y sin forzar conclusiones.

Entonces yo asociaría al crítico con el detective, no con el policía; lo cual no quiere decir que no haya habido o que no existan críticos policiales, críticos que quieren cumplir la función de policías, aunque el inconveniente es que la literatura es una sociedad sin Estado, por lo tanto los críticos que quieren trabajar de policías (y en la academia hay muchos, como hay muchos en el periodismo) se autodesignan, porque aunque actúen con violencia no pueden imponer la ley, porque no hay ley que pueda ser impuesta²⁴⁸.

Emulando el método detectivesco propuesto por Renzi y Dupin, procederemos justamente a realizar una búsqueda e interpretación de recurrencias. El análisis de las recurrencias hará evidentes las diferencias entre cada obra del corpus y dará nueva luz sobre el funcionamiento de cada elemento repetitivo en el contexto particular de la narración individual.

El objetivo de la semántica debería ser la síntesis de los sentidos, no el análisis de las palabras. Ahora bien, esa semántica de las expansiones existe ya de alguna manera: es lo que se ha llamado la Temática²⁴⁹.

Los reduccionismos no son siempre una enfermedad y en este caso aspirar a una síntesis, un esquema o a una serie de etiquetas o temas responde a la búsqueda de un mapa para descifrar, visitar y desglosar ahora sí en toda su riqueza el mundo propuesto por el autor sin perderse en el intento. Por eso la idea de la investigación que proponemos consiste en tematizar las recurrencias *entre* las obras de Ricardo Piglia para darles un sentido posible. Sabemos que Piglia ha expresado una opinión que podría interpretarse como contraria a lo que pensamos hacer:

²⁴⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 212.

²⁴⁹ Roland Barthes. *S/z*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 98-100.

¿Qué es un tema? No creo que la literatura sea una cuestión de temas. Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En ese caso no sería temática sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esta forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito²⁵⁰.

El hecho es que independientemente de la opinión del autor acerca de las nociones e instrumentos de la crítica, sus obras presentan recurrencias y constantes que no siempre se refieren a la técnica narrativa. El “silencio de lo no dicho” es de hecho una constante técnica. Por otro lado, las recurrencias que encontramos en sus textos ocurren en diferentes niveles del lenguaje, no se trata sólo de unos procedimientos que se repiten sino de persistencias en sentidos y formas, que al repetirse conforman temas especialmente persistentes.

Estas recurrencias pueden ser lo mismo palabras o campos repetitivos, frases que aparecen una y otra vez con la misma o similar construcción o sentido, situaciones semejantes, personajes constantes o insistentes referencias culturales, o similares estrategias y recursos narrativos. Renzi-Piglia mismo es una recurrencia, la más estable y clara, que enlaza entre sí las obras de la narrativa de nuestro autor a través de sus libros. Como ya advierten sus críticos:

A través de la narrativa de Ricardo Piglia hay una historia como resultante de ese contar: una experiencia construida (artificial) entre los hechos y la ficción, la memoria y el texto. Una historia que se cuenta una y otra vez con diferentes personajes (a veces sólo con distintos nombres) que coinciden en esa aparente inmovilidad de un lugar cerrado y carcelario. En este último

²⁵⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 55.

elemento, que en “Prisión Perpetua” se ve sintetizado en la cárcel, coinciden las características autodesignadas de la poética de Piglia que se exponen en “En Otro País”²⁵¹.

A partir del análisis de los textos se realizarán comparaciones de los relatos del corpus tratando de establecer con la mayor claridad posible cuáles son las recurrencias encontradas en los diferentes niveles de la estructura formal y del significado del texto, cómo son estas estructuras repetidas, cómo evolucionan a través de la sucesión diacrónica de las narraciones y cuál es el sentido que mantienen, así como sus cambios. También se buscarán las relaciones que establecen con sus referentes reales o ficticios y sus posibles sentidos. Para ayudarnos en esta comparación se tomará como guía el proyecto iniciado por uno de los más importantes críticos de Piglia, detective por vocación, Edgardo H. Berg²⁵², así como el de uno de los grupos de estudio sobre el autor más consolidado, el de Nicolás Bratosevich²⁵³. En ambos proyectos se han realizado algunas comparaciones históricas de los tópicos recurrentes en la obra de Piglia de los que tomaremos ejemplo. Se tendrá especial cuidado en que los elementos no sean aislados de su contexto para el análisis, ni sean reordenados artificialmente, sino que serán considerados como parte de un todo significativo e indisoluble, con el que establecen complejas relaciones contextuales. Así su estructura, su evolución y su sentido serán consideradas categorías interdependientes y no aisladas.

²⁵¹ Araceli Rodríguez. *Op. cit.* 120

²⁵² Edgardo H. Berg, *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas y Poéticas en suspenso; Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer.*

²⁵³ Nicolás Bratosevich, *Op. cit.*.

En este contexto se considerarán las persistentes alusiones culturales de Piglia a otros autores y otras obras literarias como señales que indican el modo en que quiere ser leído el autor; es decir, como signos que actúan en el proceso de construcción del sentido del texto y no como referencias académicas con significado puramente referencial, objetivo y externo. Esto es importante pues es común que se considere estas referencias culturales de Piglia como una ostentación erudita y no como una necesidad de la narración. Tenemos la convicción de que los nombres de los autores en las narraciones de Piglia funcionan regularmente del mismo modo que cualquier otro símbolo y son, por lo tanto, parte del sentido de la obra.

Siguiendo el método Renzi, y como lectores detectives, nos interesa averiguar cuál es la manera en que estas vueltas sobre las mismas cosas funcionan como señales hacia “lo no dicho” y cómo son capaces de afectar nuestra lectura y orientarnos a nuevas interpretaciones y sorpresivas sugerencias:

El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes con respecto al presente. 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 disfraza, los transforma, pospone siempre en otro lugar²⁵⁴.

La crítica para Piglia está relacionada con el modo de leer la realidad que tenían los detectives de los policiales clásicos, como Hércules Poirot, Sherlock Holmes, Auguste Dupin o Erik Lönnrot, donde lo principal de la trama es el modo en que el investigador reconstruye los hechos y les da sentido para llegar al fondo del enigma.

²⁵⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 14.

El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un 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. Benjamin leyendo el París de Baudelaire. Lînrot [sic] que va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto²⁵⁵.

El trabajo que me propongo ahora es poner en práctica, como forma de llegar a una lectura más rica, la idea del lector como detective, y reconstruir la escena, buscar esa conspiración clandestina, esa “trama silenciosa y secreta” que está detrás de lo dicho.

Al utilizar el método de la comparación, que también se sugiere varias veces en *Prisión perpetua*, podemos localizar elementos a los que la simple recurrencia otorga un carácter especial, y elementos a los que la carga cultural otorga un carácter distinto, más rico de lo que parece a primera vista, y que va más allá del lenguaje en sí, pues son referencias a otras realidades extratextuales, es decir: símbolos. Al utilizar el término “símbolo” estamos siguiendo el concepto de Ricœur:

La poética por otro lado, si entendemos este término en un sentido amplio, entiende los símbolos como imágenes privilegiadas de un poema, o como *aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor* o una escuela literaria, o *las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma*, o aún las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales²⁵⁶.

Las repeticiones enlazan, a través de la parte compartida de dos términos, las partes diferentes. Las diferencias crean el fondo de contraste y hacen resaltar las similitudes, y en lugar de separarlas las agregan a un sólo término, creando uno nuevo

²⁵⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 15.

²⁵⁶ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación*, p. 66, el subrayado es mío.

más complejo y rico. En esto se parecen a la estructura de la metáfora pues establecen relaciones entre objetos y hechos diferentes que han de ser leídos como si esas relaciones fueran naturales.

El texto mismo se propone como un juego en el que el lector debe participar como co-creador. Es la misma inquietud del detective frente al misterio de un crimen. Por eso la noción de la literatura como algo fuera de la ley o esencialmente transgresiva es fundamental para comprender la obra de Piglia y es reiteradamente marcada por el autor y subrayada por sus principales críticos.

Así las cosas, el crítico es a la vez el detective que persigue al escritor para señalarlo por su indiferencia ante las normas, y el criminal que lo persigue y hace un uso abusivo de la lectura.

3.3.1. Figuras y frases recurrentes

Las recurrencias pueden establecerse desde el uso de ciertas formas y recursos estilísticos que al ser usados reiteradamente conforman un rasgo particular de la narrativa del autor, el uso constante de ciertas figuras, de frases enteras que se repiten de un obra a otra, de formas de construcción específicas. Aquí se cuentan y se analizan algunas de estas recurrencias formales.

Las repeticiones, al igual que las metáforas, establecen relaciones entre objetos y hechos diferentes que han de ser leídos como si esas relaciones fueran naturales e indiscutibles en lugar de artificiales y forzadas. Es decir, que dejan de ser hechos independientes y establecen una regla de la experiencia posible dentro de un relato. La atención a las diferencias (señalada por las semejanzas) es la fuente del sentido más rico y es la base del método de búsqueda de Stephen Stevensen y, en otros textos de Piglia, de Emilio Renzi.

Muchos son los motivos que se repiten en las obras de Piglia, tantos que consideramos que sería una labor enorme y por demás agobiante, tratar de hacer la disección y la clasificación de cada uno de ellos. Nada más lejos de nuestra intención. Lo que nos interesa es buscar el sentido que los símbolos más importantes adquieren en su propio contexto al ser considerados como constantes del autor.

Algunas recurrencias serán más evidentes que otras, como la opinión de Lucía

Nietzsche sobre el matrimonio, en voz propia, cedida por el narrador del cuento:

El matrimonio es una institución criminal. Con los lazos matrimoniales siempre termina ahorcado alguno de los cónyuges. (P. P., p. 53)

Opinión que antes habíamos escuchado decir a Ratliff en el bar:

El matrimonio es una institución criminal, dijo después (Ratliff). Una institución pensada para que con sus lazos se ahorque uno de los cónyuges. (P. P., p. 25)

La experiencia de escuchar esta opinión sobre el matrimonio como crimen, en boca de su mentor, es rescatada por el joven escritor al incluirla en boca de Lucía, personaje de “El fluir de la vida” como parte de su caracterización alegórica del pensamiento de Nietzsche y su alergia por las instituciones.

En otros casos las recurrencias hay que rastrearlas a través del análisis de nudos de metáforas y alegorías en niveles sobrepuestos, que tienden a repetirse a lo largo de las narraciones. A continuación revisaremos algunas de estas recurrencias que nos parecen particularmente importantes.

3.3.1.1. Peces fuera del agua

Un tema interesante que se repite con constancia es una metáfora, que en el contexto de sus repeticiones deviene en alegoría, sobre peces boqueando fuera del agua. La alegoría se aplica a todo aquel que vive fuera de su contexto natural y en el caso de estos personajes que dependen del lenguaje para ser, el agua que necesitan para vivir es el universo simbólico que los nutre, los mejores “peces” viven en un mundo abstracto:

[Los genios jóvenes] son vírgenes, son célibes, son animales raros, crecen

en condiciones excepcionales, aislados del mundo por el muro de vidrio de la muerte emocional, *como peces* nadan en el acuario, flotan en un lenguaje abstracto, personal, los signos son el único aire que respiran. (P. P., p. 135)

Pero justamente estos jóvenes genios son la excepción, la parte de la repetición que varía en algo y dónde se encuentra el sentido verdadero de lo que se quiere decir, si nos atenemos al método de Renzi. Se trata de un mundo de símbolos en el que sobrevive mejor el que sea más capaz de descifrarlos correctamente. El de los peces fuera del agua no se repite expresamente en “Prisión perpetua” pero aparece tres veces en “Encuentro en Saint-Nazaire” y vuelve a aparecer luego en *La ciudad ausente*, en el contexto de una racionalidad desarmada ante la realidad que la sobrepasa²⁵⁷.

Piensan que mientras el lenguaje no encuentre su borde final, el mundo será sólo un conjuntote ruinas y que la verdad es como los peces que boquean en el barro hasta morir cuando el caudal del Liffey baja con la sequía del verano (C. A., p. 126).

Y lo que se quiere decir es que *la vida de los signos es más real para algunos que la experiencia directa del mundo*. Los símbolos son el aire abstracto en el que sólo los mejores, los genios jóvenes quizá, pueden sobrevivir y escapar del sinsentido y de la nada.

Son vírgenes, son célibes, son animales raros, crecen en condiciones excepcionales, aislados del mundo por el muro de vidrio de la muerte emocional, como peces nadan en el acuario, flotan en un lenguaje abstracto, personal, los signos son el único aire que respiran (P. P., p. 135).

Son seres que producen su propia experiencia artificial. Por eso cuando estos jóvenes se hacen viejos y se llenan de experiencia real, se vuelven estériles y se

²⁵⁷ Ver, por ejemplo: Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, pp. 135, 153 y 142; y *La ciudad ausente* p. 127.

acercan a la muerte. La imagen de los seres perdidos, como las golondrinas que observa Stevensen, se repite en los patos que cuida Karl Unger en Princeton al final del relato, patos que han extraviado el rumbo y están destinados a la muerte, porque no han sabido leer los signos del invierno: “[Los patos] caen congelados sobre la nieve, boqueando como peces” (P. P., p. 155). Es lo mismo que le pasa a Stevensen durante las crisis en que se encierra en un cuarto de hotel y se aísla del mundo. Piglia siempre ha proclamado que los talentos de los grandes genios y de los buenos escritores brillan más en la juventud –una idea en la que Nietzsche asoma nuevamente los bigotes–, incluso tratándose de su propia obra:

No me parece que un escritor escriba mejor a medida que avanza o que mejore con los años (a menudo es más bien al revés)²⁵⁸.

En este mundo hecho de lenguaje y de símbolos, lleno de enigmas y de tortuosas relaciones de sentido, la capacidad hermenéutica de los buenos lectores e investigadores es crucial para escapar de un destino caótico.

[Los investigadores de la isla] Piensan que, mientras el lenguaje no encuentre su borde final, el mundo será sólo un conjunto de ruinas y que *la verdad es como los peces que boquean en el barro hasta morir* cuando el caudal del Liffey baja con la sequía del verano, hasta transformarse en un riacho de aguas oscuras(la ciudad...p.127).

Por eso muchos de los personajes de Piglia pertenecen naturalmente a la clase de los que se dedican a descifrar símbolos, buscadores de un sentido especial en la experiencia de la lectura. Al respecto, dijo Piglia en una entrevista:

El héroe problemático, como lo llama Lukacs, el hombre irónico opuesto al

²⁵⁸ Ricardo Piglia, *La invasión*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 11.

hombre trágico, que funda la genealogía de la novela. Porque el héroe de la novela es siempre un intelectual, o alguien que, sin ser un intelectual, actúa como tal (se llama Ahab o Erdosain o Herzog) y persigue una obsesión y trata de darle un sentido a la experiencia²⁵⁹.

Se narra y se lee porque es el mejor modo de que el mundo adquiriera sentido, porque no hay otro modo de registrar el río de la experiencia y comprenderlo en su fluir, porque al narrar y narrarnos nuestros recuerdos convertimos la experiencia en lenguaje y la hacemos inteligible y compartible.

3.3.1.2. Luz en la ventana

Otro episodio constante se refiere a la historia de la luz en la ventana de Flaubert. La imagen simbólica de la luz está relacionada tradicionalmente con la sabiduría y el aprendizaje, dar luz es lo mismo que enseñar o guiar. Es la luz de la lectura como la lamparita de Ana Karenina, o la lámpara de Kafka, que Piglia menciona en *El último lector*²⁶⁰. Una representación del escritor en el momento de su trabajo.

La luz de la lámpara del novelista, preso en su *celda* de trabajo, que sirve para guiar a los navegantes que sí son libres y tienen experiencias reales es interpretada en ambas nouvelles por los dobles de Piglia.

Primero tenemos a Ratliff en “Prisión perpetua” hablando despectivamente sobre Flaubert, con el sentido contrario, bajo la idea de que no se puede aprender :

²⁵⁹ Ivana Costa, *Op. cit.*, <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/11/18/index.html> .

²⁶⁰ Ver, Ricardo Piglia, *El último lector*, pp. 139 y ss., y también p. 41.

La luz laboriosa de su cuarto, que permanecía encendida toda la noche, servía de faro a los barcos que cruzaban el río. Esos marineros por supuesto, dijo Steve, eran mejores narradores que Flaubert construían el fluir manso del relato en el río de la experiencia. (P. P., p. 26)

Luego, Lucia Nietzsche le cuenta al Pájaro Artigas la historia fingida de la carta de Aldo Reyes a Eva Perón, en ella el pretendido preso-filósofo relata la historia de Claudio Cuenca, el mártir de Caseros, “¡el único poeta unitario que no se exilió!” y dice: “La luz perpetua de su cuarto servía para guiar a los contrabandistas que cruzaban el río” (P. P., p. 57); todo dentro de un discurso sobre la experiencia que termina por afirmar: “¡no se aprende nada de la experiencia!”. En el mismo párrafo, el fingido Reyes hace su profecía sobre la violencia que vendrá, que es una de las principales semejanzas de la supuesta carta de este con la pretendida carta de Nietzsche a su hermana, donde el filósofo también hace sus advertencias sobre los tiempos violentos por venir. Y en un guiño claro al lector advierte: “Hay que saber mirar”. (P. P., p. 57) Así, al comparar el motivo de la luz de Flaubert con la luz en la ventana del mártir poeta concluía que no se aprende nada de la experiencia.

En “Encuentro en Saint-Nazaire” la clave varía, pues el mismo motivo aparece dos veces, en la primera asociada con la imposibilidad de “dar luz” a otros, es decir, otra vez la imposibilidad de guiar o enseñar:

Ve ese faro, ilumina inútilmente la noche. Todos los barcos navegan a ciegas, guiados por el ojo helado del radar. Nadie ilumina el camino de nadie, dijo. Después, como si quisiera probar algo, me preguntó si me gustaban los *Carnets de travail* de Flaubert que acaban de publicarse.

—¿Le gustan los *Carnets* de Flaubert?

—Justamente los compré en París y los estuve leyendo todo el tiempo en el

tren.

Eso fue todo, Una especie de coincidencia sin importancia. (P. P., p.114)

Cuando Piglia, personaje de “Encuentro en Saint-Nazaire”, que no ha comprendido el sentido y la importancia del experimento de Stevensen –el viejo escritor inglés cuya única luz en la vida es la determinación de encontrar las claves que rigen su propio destino–, apaga la máquina (el *ordenator*), lo que en realidad hace es ilustrar la inutilidad de todo el esfuerzo cuando este se ve interrumpido:

Un punto de luz se mantuvo interminablemente en el centro de la pantalla, como un faro minúsculo alumbrando la oscuridad del mar.

Después no quedó nada (P. P., p. 126).

La luz inútil de un faro, la luz en la ventana donde alguien se encierra para escribir, la lamparita de lectura que se apaga, la luz del ordenador que se desvanece, estas luminarias se convierten en una negación que contradice el sentido tradicional del símbolo de la lámpara, la negación de la posibilidad de aprender de la experiencia, porque, como dice Stevensen en “Encuentro en Saint Nazaire”, “nadie le ilumina el camino a nadie” (P. P., p. 114). La experiencia es un relato intransferible en el lento fluir de la vida, Así lo dice Aldo Reyes autor de las cartas que Lucia lee al Pájaro Artigas en “Prisión perpetua”:

La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido” (P. P., p. 57).

Por eso el problema básico de los narradores de Piglia es ¿Cómo narrar la experiencia?

3.3.1.3. Lenguaje holográfico.

Algunas de las recurrencias que encontramos recogen temas que interesan como

muestras de una teoría de la lectura y por lo tanto se convierten en indicaciones para la definición del lector ideal. Por ejemplo, la que se refiere a la capacidad holográfica del lenguaje, que hipotéticamente nos permitiría reconstruir un texto y su contexto a partir de un pequeño fragmento o frase. Uno de los microrrelatos que recoge Piglia de Ratliff (P. P., p.41) dice:

Había un historiador que recolectaba proverbios y máximas. Pensaba que estas frases anónimas eran ruinas de grandes relatos personales. Estaba convencido de que si lograba reconstruir la situación y el contexto real en que se había originado por primera vez cada expresión, lograría reconstruir la verdadera historia del país.

No casualmente se trata de un historiador, como el mismo Piglia, semejante en esto a Marcelo Maggi, quien estudiaba para obtener la visión histórica que le permitiera ver con claridad el presente y por lo tanto prevenir el futuro.

Erika Turner tenía la misma tesis: “Ustedes deben ver en esos dichos, dice, las ruinas de un relato perdido” (P. P., p. 132). Esto supone una visión holográfica del lenguaje, en el sentido de que cada pequeño trozo contiene lo demás, como en los hologramas gráficos de luz láser. *El Finnegans* y la máquina, de *La ciudad ausente*, son representaciones de toda la literatura, todas las lenguas del mundo.

Las interpretaciones se multiplican, el *Finnegans* cambia como cambia el mundo y nadie imagina que la vida del libro se pueda detener (C. A., p. 133).

Esto evidentemente es una señal para el lector y le indica que cada trozo de lectura, cada párrafo, cada frase, está conectada con todo lo demás en el relato, y nos habla de su alto nivel de redundancia. Así, si queremos descubrir el enigma debemos

poner atención en cada detalle. Se trata de una lectura donde la competencia y la intuición del investigador científico rayarían en la magia del adivino. Son lecturas paranoicas, donde hay una hipertrofia de la significación:

El fenómeno de la sobreinterpretación es propiciado por nuestra tendencia natural a pensar en términos de identidad y semejanza. Actuamos así porque cada uno ha introyectado un principio incontrovertible, a saber que, desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica radica en reconocer que esta relación es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible. Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado algún tipo de método obsesivo. La sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como significativos los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes nos permitiría reconocer que son explicables en términos mucho más económicos²⁶¹

En *La ciudad ausente* esta teoría de algo que contiene el germen de todos los mensajes se lleva al extremo al proponer la existencia de los “nudos blancos”, una especie de predeterminación primigenia codificada en la materia. En “Encuentro en Saint-Nazaire” hay un asesino, ¿Stevensen?, que sufría una propensión genética, a la violencia escrita “en los huesos del cráneo” (P. P., p. 153 en la entrada TEJER), lo que nos recuerda la escritura primordial y biológica, el lenguaje oculto de la naturaleza escrito en los caparazones de las tortugas. En *La ciudad Ausente*, se nos habla también de patrones primitivos que están en el fondo de todos los lenguajes y de todo lo vivo: “Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos—dijo—, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas

²⁶¹ Adolfo Vásquez Rocca, “Postmodernidad y sobreinterpretación. Lecturas paranoicas y métodos obsesivos de interpretación”, en *Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Complutense de Madrid| 11, 2005 <http://www.ucm.es/info/nomadas/11/avrocca1.pdf>, p. 3.

nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los nudos blancos” (C. A., p.71). Una alegoría quizá, del poder del lenguaje, ligada a las concepciones innatistas de alguna genética lingüística, como la de Chomsky, por ejemplo.

Los nudos blancos son una alegoría de los símbolos y los mitos, que son efectivamente nudos de sentido en la memoria colectiva. En los símbolos y en los mitos se concentran como en un holograma los sentidos de una gran cantidad de cosas que la conciencia de la comunidad atesora. La experiencia de una comunidad se atesora como sentidos superpuestos en imágenes y narraciones.

Piglia construye sus propios símbolos y mitos en sus obras mediante la repetición de motivos. La redundancia enfatiza el hecho de que cada nuevo relato esté íntimamente ligado a los demás y a su contexto y tradición literaria.

3.3.2. La narración paranoica

En un mundo donde el control y la opresión del poder no encuentran equilibrio sino en los complots clandestinos y secretos, es normal que la paranoia sea un tema frecuente, no como fantasía enfermiza, sino como una forma de escribir en un mundo opresivo. Piglia ha definido, durante un curso de Princeton en 1997, una noción de *literatura paranoica* como etapa final de la novela policiaca. En una entrevista declaró al respecto:

Lejos de entenderlo en el sentido psiquiátrico, para mí es un modo de definir el estado actual del género policiaco. Después de pasar por la novela de enigma y la novela de la experiencia, por llamarla así, nos topamos con la figura del complot, que me atrae especialmente: el sujeto no descifra un crimen privado sino que se enfrenta a una combinación multitudinaria de enemigos; atrás quedó la relación personal del detective con el criminal, que redundaba en una especie de duelo. La idea de la conspiración se conecta también con una duda que se plantearía así: ¿cómo ve la sociedad al sujeto privado? Yo digo que bajo la forma de un complot destinado a destruirlo, o en otras palabras: la conspiración, la paranoia, están ligadas a la percepción que un individuo diseña en torno a lo social. El complot, entonces, ha sustituido a la noción trágica de destino. Recordemos que el sujeto debía leer en el oráculo el carácter cifrado de su futuro, que ya estaba predicho; la tragedia establecía un nexo entre los que conocían ese destino, los dioses que emitían mensajes oscuros, y el individuo que los interpretaba bien o mal. Me parece que hoy los dioses han sido reemplazados por el complot, es decir, hay una organización invisible que manipula la sociedad y produce efectos que el sujeto también trata de descifrar. Éstos serían los dos polos de la ficción paranoica: por una parte es el estado del género policiaco; por otra, la manera en que la literatura nos dice cómo el sujeto privado lee lo político, lo social²⁶².

Según Piglia, la novela policiaca ha logrado capturar el imaginario colectivo

²⁶² Mauricio Montiel Figueiras, *Op. cit.*, p. 52.

moderno por la manera particular de ver la sociedad a través del crimen y desde allí vincular la ley y la verdad, la moral y el dinero, el poder y la corrupción. “El género policiaco es un gran modo de narrar la sociedad sin hacer literatura política en el sentido más directo”²⁶³. Sonia Mattalia explica los vínculos entre la novela policial clásica y esta forma extrema de narrar:

La hiperbólica causalidad del relato policial clásico se asienta en el pensamiento paranoico: todo es posible de ser analizado, todo es posible de ser interpretado; todo se acopla en el efecto final produciendo una verdad consistente e incuestionable. Esta hiperbolización de la causalidad desestructura al realismo mimético, lo apabulla, lo tensa y hace evidente su carácter artificial²⁶⁴.

La intencionalidad de interpretación exagerada de este tipo de narraciones los enfrenta toda intención realista y pone en tensión las versiones de la verdad que promueve el poder. Es una literatura en la que el individuo se ve enfrentado a un enemigo invisible, y por esa razón desvelar el misterio, encontrar la verdad, se vuelve una obsesión. Ana Gallegos Cuiñas nos ofrece una definición que explica el concepto de literatura paranoica a partir de dos rasgos básicos:

Pero lo interesante de este nuevo concepto, a mi modo de ver, es el énfasis que pone Piglia en el relato como investigación, y los elementos -referentes al contenido y a la forma- que maneja para definirlo: de un lado, la idea de una subjetividad amenazada, del enemigo, el perseguidor, el complot que acecha a la conciencia del que narra, deviniendo “conciencia paranoica”. De otro, tenemos lo que llama “el delirio interpretativo”, es decir, la interpretación que intenta borrar el azar, evidenciar que hay una suerte de mensaje cifrado, oculto, dirigido al detective –al investigador–; que ha de enfrentarse con la problemática de la verdad²⁶⁵.

²⁶³ *Ídem*.

²⁶⁴ Sonia Mattalia, “La ficción paranoica: el enigma de las palabras” en Daniel Mesa Gancedo, *Op. cit.*, p. 113.

²⁶⁵ Ana Gallego Cuiñas, *Op. cit.* <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/gallego.pdf>, p. 1.

Subjetividad amenazada y delirio interpretativo son los elementos básicos de esta forma de narrar. En primer lugar la necesidad de encontrar respuestas lleva a la idea de que todo puede ser sometido a interpretación y que de algún modo todo está relacionado, de esta idea surge directamente la noción de escritura holográfica que hemos revisado anteriormente, y su método correspondiente de lectura: una semiología paranoica.

La literatura policial insta una paranoia del sentido que caracteriza nuestra época: los comportamientos, los gestos y las posturas del cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan: todo será analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie. Se trata de la semiología que, como teoría de la lectura, se aproxima cada vez más a la máquina paranoica de la literatura policial²⁶⁶.

Por otro lado el complot que hostiga constantemente al individuo desde el poder como una presencia constante, construye el imaginario de la amenaza y de la vida cotidiana puesta en permanente peligro. El sentimiento de opresión y de persecución, omnipresente en la conciencia de los personajes, determina muchos de los rasgos de la poética de Piglia que hemos expuesto hasta ahora, como el ocultamiento, las máscaras, las digresiones o la aparente fragmentación del discurso narrativo que tiende a eludir el núcleo oculto de la narración. Todo para esquivar el control o para crear una tensión con nuestras concepciones habituales.

La ficción paranoica podría entenderse como una modalidad literaria que vislumbraría diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión de las relaciones entre el sujeto y el Estado en las sociedades contemporáneas. [...] De esta manera, podemos entender a la ficción paranoica como una modalidad literaria que, en continuidad con el género policial, tematizaría a la paranoia, como una enfermedad de nuestra época, la sociedad de control²⁶⁷.

La clandestinidad –a veces absurda en apariencia– de los personajes, su conciencia constante de ser oprimidos, su miedo y sus reticencias a hablar, esa

²⁶⁶ Daniel Link, “Prólogo” en *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires, Ed. La Marca, 2003, p.13.

²⁶⁷ Ana Llorba, “La ficción paranoica como negantropía del saber”, en *Antroposmoderno* el 19/03/08, http://www.antroposmodernº.com/antro-articulo.php?id_articulo=1136.

sensación de ser prisioneros, la sospecha de vivir bajo amenaza, de no tener toda la información, son temas constantes en los distintos relatos de Piglia. Constituyen su estrategia básica y aportan la tensión y la intensidad necesarias para sostener la trama:

La narrativa pigliana se asienta en estas redes marcadas por el complot; es decir, en la práctica de la sospecha, la variabilidad de las interpretaciones de los hechos sociales e individuales, el miedo ante el acecho del mal. Si el modo central de narrar en la modernidad es la proliferación de la suspicacia, no es extraño que sea el género policial el mejor modelo para representar la vida urbana. La locura y el delirio serán las figuras donde anida la verdad. No es casual que la narrativa de Piglia esté suspendida en varios de los precursores de la ficción paranoica. Por lo pronto, Quiroga, Arlt, Borges, Kafka, Joyce son los referentes que la sostienen²⁶⁸.

Gabriela Nouzelles afirma que esta forma paranoica de narrar se ha insertado en toda la literatura argentina, donde ha encontrado un campo fértil. Esta autora también define la literatura paranoica a partir de dos rasgos básicos similares a los ya expuestos:

Si, como afirma Theodor Adorno, el realismo novelesco responde a una lógica cercana a la paranoia, el naturalismo argentino llevó esa tendencia primaria a niveles inauditos. La lógica paranoica consta de dos mecanismos fundamentales: la obsesión con los detalles y la invención de teorías omniexplicativas. Estas teorías constituyen ficciones narrativas dentro de las cuales los detalles adquieren un significado causal aparentemente irrefutable²⁶⁹.

El carácter paranoico de esta forma de narrar, no sólo afecta a la estructura del texto sino a la forma en que es leído. Para Adolfo Vásquez Rocca, el escepticismo posmoderno no sólo cuestiona la verdad, sino la validez de las interpretaciones posibles que se hacen de acuerdo con criterios externos al relato. “Sólo caben

²⁶⁸ Sonia Mattalia, *Op. cit.* p. 114.

²⁶⁹ Gabriela Nouzeilles, "Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica" *MLN* - Volumen 112, n°. 2, Marzo 1997, p. 232.

sobreinterpretaciones, lecturas intencionadas y maliciosas de los textos”²⁷⁰. Todas las interpretaciones posibles son sospechosas de que se trate de sobreinterpretaciones paranoicas.

Las sospechas a este respecto son razonables, si se tiene en cuenta que la cultura actúa como una cadena de textos que por una parte se instruyen mutuamente y, por otra, están en desplazamiento constante. Lo anterior no debiera conducirnos a esperar que el intelectual posea un conjunto de competencias enciclopédicas, así como habilidades de avezado navegante de estos mares tormentosos –llenos de afluentes – sino, más bien, una clara conciencia de la insalvable inserción contextual de todo significado, sea éste el de una obra de arte o de una teoría física, y el consiguiente concurso simultaneo de una red de “interpretantes”²⁷¹.

Pero en Piglia los argumentos que invitan al lector a realizar una interpretación minuciosa aparecen sistemáticamente y los temores de ejercer una sobreinterpretación deben dejarse a un lado cuando el texto advierte constantemente que es necesario permanecer en una alerta paranoica. El mismo autor propone una lectura detectivesca.

Como tema explícito la paranoia es una recurrencia muy frecuente en las narraciones piglianas. Todos los personajes viven el mundo como una amenaza, una especie de complot en contra del individuo. Así, Stephen Stevensen muestra constantemente rasgos paranoicos, como el padre de Piglia, quien, al principio de “En otro país”, señala: “¡También los paranoicos tienen enemigos!” (P. P., p. 13).

En la entrada “Sitiada”, de “Encuentro en Saint- Nazaire”, la joven militante que busca su contacto clandestino se repite a sí misma una letanía de supervivencia: “Estoy paranoica, hay que estar paranoica, hay que desconfiar de todo lo que uno

²⁷⁰ Adolfo Vásquez Rocca, *Op. cit.* p. 1.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 2.

piensa” (P. P., p. 150). Desconfiar de todo, constituye la máxima de supervivencia ante el control del poder. El exconvicto de “En otro país” que recuerda la cárcel advierte del alcance del control social, y lo magnifica a través de la lente de la elipsis al utilizar un sujeto plural indefinido: “*Saben* que un hombre débil se convertirá en esclavo. *Quiieren* ver qué pasa con el espíritu de rebeldía en condiciones de extrema presión” (P. P., p. 37). En realidad, el ambiente opresivo y la paranoia constituyen parte de la atmósfera general de su universo narrativo. En *Respiración artificial* esta paranoia se encarna en el personaje de Arocena, que lee las cartas ajenas buscando huellas de complots contra el poder y convierte a todos los demás en sospechosos.

Esta figura del detective paranoico, que representa el descalabro de la interpretación y de la ley, es uno de los usos del policial con los cuales Piglia hace emerger la pugna entre ficciones literarias y ficciones estatales. Desde aquí, será posible contar otra investigación que nunca se pudo publicar: la del filósofo polaco Tardewski, quien descubrió en viejos anaqueles los rastros de un encuentro mitológico entre Hitler y Kafka en la Praga de 1809, cuando Hitler quería ser pintor²⁷².

Pero en el resto de los personajes la paranoia en los relatos de Piglia está ligada a la facultad de ver y descifrar lo que realmente pasa, es decir, de desentrañar el complot que se urde desde el poder a fin de ordenar la realidad de acuerdo con su conveniencia. *La ciudad ausente* es una visión exasperada del complot y la paranoia, allí el temor es como el aire, y todos están siendo siempre vigilados, Junior se queja de la constante vigilancia “vigilan siempre, aunque sea inútil” (C. A., p. 18)

Pero además, estas ficciones paranoicas sólo se pueden producir en el espacio urbano, que alienta la circulación de interpretaciones sobre un tapiz

²⁷² Sonia Mattalia, *Op. cit.*, p. 125.

donde se cruzan variopintas versiones. Justamente, la obra de Rodolfo Walsh –sobre todo sus textos testimoniales y políticos, que Piglia admira— hacen evidente la impotencia de la representación de los “hechos reales”. Este eje es el que articula *Respiración Artificial*²⁷³.

Los personajes de esta novela viven de manera hiperbólica los efectos de la saturación informativa que sufre la cultura de masas y que distorsiona la percepción de la diferencia entre lo real y lo simulado²⁷⁴, en su mundo concurren todos los grados de relación desbordada entre distintos niveles de la realidad. Piglia ataca el complot oficial mediante la tensión con un discurso que constituye a la vez un elaborado plan dirigido al lector para que reconstruya los contenidos de la obra con su lectura, de acuerdo con su experiencia personal. El crítico se enfrenta a la obra de Piglia con la ilusión de ser el que persigue el sentido, el detective en plena caza, y se da cuenta finalmente que ha sido guiado por el autor, ha sido cazado, el crítico de Piglia es como Erick Lönnrot que persigue a Red Scharlach en “La muerte y la brújula”, de Borges, sin percatarse de que ha sido dirigido a conveniencia de su adversario. La escritura paranoica de Piglia nos empuja –y sustenta– como lectores a asumir una actitud igualmente paranoica.

²⁷³ *Ibíd.* p. 121.

²⁷⁴ Ver Pablo Fuentes. “El relato paranoico”, en *Crisis*, n°. 59, 1988, pp. 36-40.

II. UNA PESQUISA POR EL SENTIDO.

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal.

Ricardo Piglia, Crítica y ficción.

Una vez hecho el recuento que nos permite revisar las características generales y las principales claves de la obra narrativa de Piglia, procedemos a un breve análisis e interpretación del sentido de cada una de las obras del corpus, con énfasis en sus diferencias con respecto al modelo que hemos dibujado. El modelo nos ofrece un marco de contraste que nos permitirá ver con mayor claridad las particularidades de cada una de las narraciones que vamos a analizar y nos ofrece, además una guía general de lectura.

En este capítulo, el objetivo, por un lado, es percibir la forma en que cada obra particular asume los rasgos generales a los que nos hemos referido o se aparta del modelo; y, por otro lado, proponer algunas claves para la interpretación del sentido de cada obra, así como nuestras propias interpretaciones, desde la noción de lector detective que el propio Piglia establece. Es decir se trata de un intento de recobrar lo que no está dicho, de resolver el enigma.

1. Nombre falso

Piglia ha explorado los lindes entre la verdad y la ficción de una forma sistemática y persistente, pero seguramente el relato que tiene el efecto más eficiente de suplantación de la realidad por la ficción es “Nombre falso”. Esta enigmática nouvelle incluye un texto que es un *pastiche* de otro cuento de Andreiev, escrito por Piglia como si fuera Roberto Arlt, el cual es presentado como si en realidad fuera de Arlt, sin que medie desmentido explícito. La presentación es avalada por procedimientos tradicionalmente académicos, con una introducción crítica y en medio de un contexto ficticio, pero muy enlazado a la realidad y a la tradición literaria argentina a través de una red muy diversa de referencias.

En “Nombre falso” la ficción irrumpe en el discurso de la *verdad* oficial y lo suplanta. Pero además, atenta contra una de las ideas básicas del pensamiento burgués, la noción de propiedad privada y uno de sus corolarios más importantes, el de la propiedad intelectual.

La historia de su recepción ha estado llena de equívocos y malas (o quizá mejor dicho ingenuas) interpretaciones. La historia de su recepción cuenta con casos sorprendentes, como recuerda el propio Piglia:

Ese cuento consiguió cosas extraordinarias. Inclusive fue fichado como un texto de Arlt en la Universidad de Yale; a su vez, la hija de Roberto Arlt, la también escritora Mirta Arlt, me llamó para preguntarme si podría publicarlo en las Obras completas de su padre; y un académico inglés hizo un trabajo analizándolo en el corpus de la obra de Arlt. Entonces: es el

triunfo de la ficción. (...) Con ese relato me pasó otra cosa maravillosa: me escribió Onetti preguntándome si últimamente me había visto con Kostia, que cómo estaba y que le mandara saludos. Realmente, yo a Kostia nunca lo conocí²⁷⁵.

Esta nouvelle apareció por primera vez bajo el título de “Homenaje a Roberto Arlt”, incluyendo el apéndice “Luba”, en *Nombre falso* (Buenos Aires, s. XXI, 1975) y la segunda en *Prisión perpetua* (Buenos Aires, Sudamericana, 1988). En esta edición “Homenaje a Roberto Arlt” y “Luba”, aparecen en el índice como dos textos independientes dentro del apartado “Nombre falso”.

La versión definitiva de *Nombre falso*, que ya incluía los cuentos que integran la colección actual, es la de Seix Barral de 1994. En esta edición los dos relatos que componen “Nombre falso” ya no aparecen mencionados en el índice, con lo que se subraya su interdependencia como partes de un cuerpo mayor. Esta edición es la base de la que publicó Anagrama en 2002 y es la que voy a utilizar en este trabajo.

Es interesante mencionar cómo durante las sucesivas ediciones el título y la relación que guardan las partes que conforman el texto varían. Parece que a Piglia le interesaba señalar la dependencia de “Luba” con respecto a “Homenaje...”, lo que resulta lógico pues la existencia de “Luba” sólo se justifica en el contexto preestablecido por “Homenaje...”, de ahí que se anteponga al título la palabra “apéndice”. Jorge Fonet explica este cambio en el índice por razones que tienen que ver con la historia de su recepción:

Este paulatino cambio implica una sustitución de prioridades semánticas: el

²⁷⁵ Jorge Ariel Madrazo, *Op. cit.*, p. 95.

centro ya no estará ocupado por Arlt sino por el tema de la falsificación. Con toda seguridad, el cambio obedece a la recepción del texto, pues una vez "descubierto el secreto" que ocultó durante un tiempo, cobró nuevo sentido. Además, el propio título "Nombre falso" es la expresión más elocuente de esta incertidumbre o zigzagueo nominal²⁷⁶.

En las tres ediciones que hemos mencionado aparece un epígrafe atribuido a Arlt, pero se trata de una trampa que nos introduce en el tema de las falsificaciones, pues en realidad no pertenece al autor de "El juguete rabioso", sino al ensayo "Nueva refutación del tiempo", de Borges: "Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido"²⁷⁷. De este modo sutil, Piglia da los primeros indicios de cómo debe ser leído este texto, es decir, de un modo paranoico y desconfiado, propio de detectives.

En una entrevista para *Página 12*, Piglia habla de la génesis de "Nombre falso", aunque en esta confesión no suelta el nombre de Andreiev, ni menciona al cuento de "Las tinieblas":

– ¿Cómo fue entrando en esa forma de hacer literatura, donde se mezclan autobiografía, análisis literario y ficción? ¿Esa manera nació naturalmente, sin mucha conciencia, o fue algo pensado y luego realizado?

–No, no fue algo proyectado, sino algo que salió de manera natural a medida que escribía. Hay un texto que para mí es en cierto sentido un punto de viraje. Se trata de "Homenaje a Roberto Arlt", anterior a *Respiración artificial*. Allí cuento la historia de un hombre a quien lo único que le había pasado en la vida era haber conocido a Roberto Arlt. A partir de lo cual se hacía pagar copas en el café Ramos.

–En Corrientes y Montevideo.

–Sí, un café muy especial, en esa época, a donde iba gente poco común. Empecé entonces a contar la historia, la cual comenzó a transformarse. El tipo pasó de conocer a Arlt a tener un texto suyo.

²⁷⁶ Jorge Fornet. *El escritor y la tradición*, p. 27.

²⁷⁷ Ver Edgardo Berg, "Ricardo Piglia, lector de Borges", p. 49.

–Quiere decir que se dio el gusto de escribir un texto de Arlt. Porque claro, el texto es suyo.

–Sí, es mío. Se trata de un diálogo entre un anarquista que venía escapado y una puta. Ahí el relato se transformó. De un relato que tenía como eje esa conversación con este individuo que había conocido a Arlt pasó a ser un texto sobre manuscritos de Arlt²⁷⁸.

Piglia constantemente menciona a Roberto Arlt y ha escrito varias veces sobre su obra y su estética, por ejemplo: “Sobre Roberto Arlt” (en *Crítica y ficción*), “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993) y en la “Introducción” a su edición de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993). Pero en esta ocasión se trataba no sólo de hablar de la obra de Arlt sino de inventar una ficción sobre su figura, supuesto autor de un cuento inédito llamado “Luba”, que a su vez permitiera a Piglia contar la historia de Kostia. El de “Nombre falso” es un Roberto Arlt adecuado para la presentación de la compleja trama de esta nouvelle, donde nada es lo que parece ser.

Yo quería contar la historia de un tipo al que lo único que le había pasado en la vida era que lo había conocido a Arlt. Es la vida de muchos que viven en el anonimato de la ciudad, y que conocieron a alguien y que hablan de eso todo el día. Quería escribir sobre alguien que en un bar, el Ramos, se hacía pagar copas, y a cambio hablaba de Arlt. [...] Empecé esta historia y de ahí surgió la necesidad de crear un Arlt que era el Arlt que inventa ese tipo²⁷⁹.

1.1. La historia de un plagio incierto

²⁷⁸ Maria Esther Gilio, *Op. cit.*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>.

²⁷⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, p. 116.

En general la trama narra de las averiguaciones que hace un crítico, aparentemente el propio Ricardo Piglia, quien ocupado de preparar un homenaje a Roberto Arlt a los treinta años de su muerte, se encuentra con alguien que dice tener un manuscrito inédito de este escritor, un cuento que al final resulta ser un “plagio” de una obra de Andreiev, sin que aparezca muy claro quién ha cometido ese plagio. La idea quizá proviene de un tópico común en la historia de la literatura: la obra póstuma y secreta, Piglia habla de un caso así en una entrevista:

Una cosa puede no haber existido en la realidad y sin embargo tener un punto de verdad. Por otro lado, está implícito todo ese mundo de los herederos de los escritores. Hablaba el otro día con alguien que está trabajando en Pessoa de que siempre está apareciendo un manuscrito nuevo. Todos estamos contentos y agradecidos, pero también en un momento dado pensamos que el baúl de Pessoa es el de las mil y una noches. La idea de que alguien los escribe, no digo en el caso de Pessoa, la idea de que alguien está reelaborando esos materiales aparece inmediatamente como una posibilidad de ficción²⁸⁰.

Aden Hayes ha comentado algo similar con respecto a la obra de Arlt, cuando en su ensayo se queja de los constantes hallazgos de inéditos de Arlt “hasta el punto de que en 1968, se publicó otro ‘relato inédito’, *Viaje terrible* [...], sin embargo esta obra no es inédita ni mucho menos, ya que el mismo autor la publicó antes de morirse”²⁸¹.

Desde el principio de “Homenaje a Roberto Arlt” se nos advierte que se trata de la historia de un posible plagio, en la que “está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt” (N. F., p.97).

²⁸⁰ Rosa Mora, *Op. cit.* http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20020302elpepicul_5&type=Tes&anchor=elpepicul.

²⁸¹ Aden W. Hayes, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Londres, Tamesis, 1982, pp. 146-147.

La estructura de “Nombre falso” consiste en una narración compuesta a su vez por series de pequeños relatos explicativos, que sirve como marco y se titula: “Homenaje a Roberto Arlt”, cuyo objetivo es contextualizar la presentación de otro cuento, como antecedente de un relato aparentemente independiente, el *Apéndice*: “Luba”. Esta clase de estructura es muy semejante a la de las nouvelles posteriores que analizaremos más adelante, y aunque resulta formalmente un poco menos fragmentaria que las otras dos, como veremos en su momento, su trama no deja por ello de ser laberíntica.

Esta nouvelle tiene la particularidad presentar el texto como un informe académico, un texto expositivo y crítico sobre la obra de Roberto Arlt. Este acercamiento formal al ensayo es sólo una parodia de la autoridad del discurso doxal académico portador de la verdad. González Echeverría opina que la narrativa contemporánea muchas veces busca legitimarse en la realidad renegando su carácter literario y emulando otros discursos que son reputados como contenedores de “la verdad”. Conviene recordar la idea central de las tesis de González Echeverría acerca de cómo se genera una novela:

La novela destruye todos los aparatos previos para crearse de nuevo a imagen y semejanza de otro texto, un texto que, como señalo, está dotado de un poder específico para ser portador de la verdad en un momento específico de la historia, debido a un conjunto de circunstancias socioeconómicas²⁸²

Según esta teoría “las relaciones que la narrativa establece con formas de

²⁸² Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, pp. 69-70

discurso no literarias son mucho más productivas y determinantes que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia”²⁸³.

En el caso de “Nombre falso”, el texto imita (parodiándolos) algunos rasgos de los trabajos académicos especializados. El relato presenta un inicio a manera de “introducción”, con los antecedentes de la búsqueda del narrador; tres partes numeradas correspondientes a las tres partes tradicionales de una exposición dialéctica: tesis, antítesis y síntesis; una cuarta parte donde se exponen las conclusiones finales, en este caso la resolución del relato; y un “apéndice”. Incluso presenta un aparato crítico con notas a pie de página y referencias bibliográficas; si bien las notas hacen un uso creativo de su espacio y suelen combinar datos reales y verificables con datos ficticios o con comentarios que agregan sentido simbólico al texto que comentan.

El relato tiene las partes y la apariencia de un ensayo, común, pero sólo la apariencia, pues el discurso expositivo se deja paulatinamente de lado en beneficio de la narración de una intriga casi policiaca. Todas estas partes son interdependientes y ninguna tiene existencia autónoma justificada, aunque en alguna edición anterior “Homenaje a Roberto Arlt” y “Luba” fueron incluidos en el índice como textos autónomos. Las partes se refieren constantemente unas a otras y presentan una gran cantidad de ligas, algunas más evidentes que otras: recurrencias, versiones, referencias

²⁸³ *Ibid.*, p., 17.

extratextuales.

No se trata, en efecto, del viejo recurso narrativo del relato dentro del marco de otro relato, sino más bien de una relación especular múltiple: relatos que se copian entre sí y se generan mutuamente, a manera de las imágenes en un salón de espejos donde la figura original se pierde entre sus reflejos²⁸⁴.

Nosotros diríamos mejor que no se trata *sólo* del “viejo recurso”, pues aunque el marco es real e indiscutible, también es cierto que los dos relatos establecen numerosas relaciones temáticas. Lo que no se puede dudar es la interdependencia que tienen entre sí, ya que uno justifica la existencia del otro. Lo mismo opina Di Meglio:

Ante este panorama de múltiples escrituras y re-escrituras, podemos pensar en el papel de Piglia, creador de toda esta compleja trama, como personaje que elabora tal ficción para publicar un cuento bajo el nombre de Arlt que no había sido escrito por él. Así, el crítico (o “escritor fracasado” según la concepción arltiana), justifica su lugar, su función y su relación con la “ley” y la “verdad” en un proceso dual: sigue las huellas de su objeto al mismo tiempo que borra las suyas. De esta manera no se trata, entonces, del tradicional recurso narrativo del relato dentro del marco de otro relato, sino más bien de una relación múltiple de relatos que se entrelazan en algún punto. Son relatos que se copian entre sí y se generan mutuamente²⁸⁵.

El texto comienza con una introducción que nos expone el proyecto del protagonista, un crítico literario que posteriormente se identifica como “Ricardo Piglia”, de preparar un tomo en homenaje a Roberto Arlt a los treinta años de su muerte que contenga material inédito. Aparece una relación detallada de los textos que se van a incluir y que van desde el primer reportaje de Arlt, hasta “Luba”, el texto final.

Colocarse el autor a sí mismo como protagonista de una historia sobre críticos

²⁸⁴ José A. Rodríguez-Garrido, “Sobre la cuestión del homenaje: Arlt y Piglia”, en *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, p. 59.

²⁸⁵ Mariangel Di Meglio, *Op. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>.

literarios es coherente con la idea del autor de que los críticos suelen hablar de sí mismos cuando hablan de sus lecturas:

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. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El *sujeto* de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente. Y reconstruir su historia y su lugar *es* el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde *se* critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso²⁸⁶.

El tema es abordado por González Echeverría, quien a su vez lo ha tomado de Harold Bloom. La idea de la crítica como autobiografía es un tópico teórico.

Bloom agudizó un temor con el que seguramente lucha todo aquél que escribe: que cualquier método que elabore o siga no es más que una máscara de uno mismo, que quizá toda la crítica es una forma de autobiografía²⁸⁷.

En esta conciencia de no poder apartarse de sí mismo, ¿cómo puede discernir el crítico entre sus propios fantasmas y la verdad que busca? La objetividad que pretende la crítica quizá sea en el fondo una ilusión, de ahí que sea importantísimo definir el lugar de la verdad como concepto de la crítica:

La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. 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. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera [...] Y convencer a los demás de que es verdad lo que dice. La

²⁸⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 13.

²⁸⁷ Roberto González Echeverría, *Op. cit.* p.18.

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. Ésa me parece una buena pregunta para la crítica literaria²⁸⁸.

En “Nombre falso”, luego de la introducción, el apartado “1” que corresponde a la tesis en la estructura del “informe”, introduce la posibilidad, de la existencia de un cuento inédito de Arlt. Básicamente consiste en transcripciones del diario de Arlt que Martina (un ferroviario que le rentaba un galpón a Arlt para sus experimentos) le dio al investigador, así como en las anotaciones y comentarios de la lectura que este Piglia ficticio hace.

Las primeras treinta páginas son el esbozo del plan de una novela. Se trata de la historia de Lettif, “un Borgia menor”, y la manera en que es inducido al crimen por ese Mefistófeles porteño, Rinaldi. La novela trata de la seducción por el mal de un alma débil, una especie de *Crimen y castigo* argentino que resulta verosímil cuando se nos presenta como potencial obra de Arlt. La manera en que esta historia está contada, o más bien esbozada, es indirecta y fragmentaria: a través de las notas deshilvanadas y vacilantes del diario de su supuesto autor, asistimos a la representación del proceso creativo con sus dudas y hallazgos, con sus vacilaciones y correcciones.

Según Fonet, el tema de Lettif proviene de Borges, quien a su vez lo tomó de Hawthorne²⁸⁹, es la historia de un hombre fuerte que domina a uno débil y lo obliga ser su espejo, a hacer lo que él quiere, por ejemplo a matar por él.

²⁸⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 13.

²⁸⁹ Jorge Fonet. *El escritor y la tradición*, p. 50.

El diario contiene además algunas notas sobre sus experimentos para fabricar las medias irrompibles, con cuya patente Arlt pensaba hacerse rico y así dedicarse sólo a escribir; también hay allí notas sobre el anarquismo y contra la propiedad privada, como la defensa del plagio. Y como de pasada, la lista de los libros que había leído Arlt por esas fechas, entre los que se menciona *Las tinieblas* de Andreiev.

Pero lo más importante es la alusión a un relato sobre la huida de un anarquista y el primer párrafo de este relato, cuyas páginas han sido arrancadas. Es la evidencia que encuentra el crítico que narra de la existencia de “Luba”. El apartado “2”, que corresponde a la *antítesis* en el esquema académico, ofrece argumentos y evidencias acerca de la existencia del cuento y de quién lo tiene en su poder. La evidencia aparece en dos cartas que se encuentra en el cuaderno de Arlt y que mencionan el relato. Eso y una entrevista con Nacaratti amigo de Arlt, apuntan a que Kostia tiene en su poder el cuento inédito. El apartado “3”, la *síntesis*, refiere el modo como el investigador se hace finalmente con el cuento y de las extrañas circunstancias en que esto ocurre, que incluyen desconcertantes operaciones de compra y venta, y de cómo el texto es publicado finalmente con un nombre falso y una falsa atribución. En esta parte conocemos a Kostia, el personaje más complejo de la historia. En el apartado “4”, que corresponde a la *conclusión*, el investigador hace una recapitulación de los hechos y su condena a los actos de Kostia, así como su determinación de publicar el texto de “Luba”, a pesar de la cantidad de sospechas que rondan su autoría.

El texto en cuestión es presentado como un *apéndice*, para marcar su

subordinación a la historia precedente, pues lo más importante de todo no es el texto en sí, sino la historia del posible plagio y sus implicaciones.

Durante la investigación que hace el narrador recibe indicios importantes sobre la verdadera naturaleza del cuento. En las cartas que encuentra en el cuaderno, Arlt le manda el texto a Kostia para pedirle su opinión y este le contesta: “¿No podrías encontrarle una vuelta que sonara menos San Petersburgo? (la puta y el anarquista, oh Dios mío, ¿cuándo te vas a decidir a leer a Proust?)” (N. F., p. 128). Luego, cuando platica con Nacaratti sobre la relación de Kostia y Arlt, este le cuenta cómo solían pelear porque Kostia se burlaba de su afición a la literatura rusa: “Estaban hablando de la literatura y cada vez que Kostia nombraba a *Los siete locos* fingía equivocarse. ‘Che —le decía Kostia—. Por ejemplo en *Los siete ahorcados*.’ Lo jodía con Andreiev” (p.135).

La misma extraña actitud de Kostia era bastante elocuente, pero el narrador la interpreta como la forma de actuar de un estafador. No obstante ya era sospechoso por no haber querido publicar antes el cuento: “Yo de haber sido Max Brod hubiera publicado *El castillo* con mi nombre” (N. F., p. 142). En realidad, si no lo hizo, si no publicó “Luba” con su nombre, fue porque el texto era un plagio y él lo sabía. Pero la pista principal llega de las bien intencionadas manos de Martina, que rescata del derrumbe de un viejo galpón una caja con documentos de Arlt:

Era una caja de metal, una de esas cajas que se usan para guardar dinero. Adentro encontré la explicación, el motivo, que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre. En medio del polvo y pegoteados en una sustancia gomosa que parecía caucho líquido, había tres billetes de

un peso: varias muestras del tejido de las medias engomadas; un ejemplar de *Las tinieblas* de Andreiev;...un montón de hojas manuscritas, numeradas del 41 al 75 y abrochadas con un alfiler: eran las páginas que faltaban en el cuaderno. Escrito con tinta, borroso, estaba el original (inconcluso) de “Luba” (N.F., p.155).

Todos estos indicios no fueron suficientes para que el narrador comprendiera la verdad sobre “Luba”, ni siquiera el hecho de que apareciera el original junto al ejemplar de “Las tinieblas”, con el que nunca consideró compararlo y no podía hacerlo, pues significaba perder la ocasión de figurar como “quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte” (N. F., p. 97).

Ya hemos hablado de las dificultades que el texto significó para la crítica. Ha sido necesario un proceso complejo de lectura para llegar a lo que ahora sabemos sobre este cuento:

“Luba”, el relato inédito de Arlt, no es otra cosa que la “traducción” y reescritura del texto de Andreiev. ¿Quién no recuerda las travesías de reescritura de Pierre Mernard? Doble homenaje, las escrituras de Arlt y de Borges como dos espejos invertidos pero paradójicamente simétricos²⁹⁰.

Pero, la versión pigliana no es solamente la apropiación de un texto ajeno, se trata de una reelaboración y recontextualización que convierten el texto de Andreiev en otra cosa. Es la puesta en práctica de una aventura semejante a la de Pierre Mernard. Como dice Garrido: “La reescritura de una tradición no recibida pasivamente, sino elegida por el propio autor, aparece como modo de creación

²⁹⁰ Edgardo Berg. “El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)”, en Elisa Teresa Calabrese y otros. *Supersticiones del linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, p. 143.

textual”²⁹¹. Entre “Las tinieblas” de Andreiev y “Luba” hay, sin embargo, diferencias importantes. La más evidente es que el texto de Piglia es una mudanza al lunfardo de la traducción disponible de “Las tinieblas”. Una transformación lingüística que la acerca al contexto y al lenguaje propiamente arltiano.

La puesta en escena incluye los esfuerzos de Arlt (personaje-autor, máscara de Piglia) por cubrir la impostura. En algunas de las notas al pie de la página se comentan las supuestas dudas de Arlt, que tachaba frases en el manuscrito original en un claro intento de diferenciar su lenguaje del discurso del ruso. Por ejemplo en la nota 20, la frase tachada es una que aparece casi literalmente, excepto por el verbo lunfardo y el tiempo presente, en la traducción que conocemos del texto de Andreiev: "Se diría que está segura, de que es suyo, de que no se le escapará y de que, sin apresurarse, quiere gozar de su poder./Y Bien, ¿qué es lo que *decís*?" pregunta él otra vez (N. F., p. 166).

Hay dos escenas importantes en el texto de Andreiev que están elididas en “Luba”. En la primera escena donde se cuenta, en “Las tinieblas”, la situación del anarquista perseguido ha sido eliminada, lo cual es coherente con los procedimientos escriturales de Piglia, quizá la escena contiene demasiada información que no es relevante para quien gusta de lo oculto, o quizá lo que interesa a Piglia estaba solamente en la parte central del argumento.

La segunda es la escena de la traición y el arresto del anarquista; de hecho el texto de Piglia (o del supuesto Arlt) no termina con el arresto del muchacho, sino en la

²⁹¹ José A. Rodríguez-Garrido, *Op. cit.* p. 61.

huida de ambos y en una esperanza, aunque débil, de que prevalezca la verdad y la vida. Es decir, un final relativamente optimista, que sería extraño en una obra de Arlt. La oportunidad de la verdad y la esperanza se insinúa en el momento en que Luba se desenmascara y dice a Enrique: “Mi verdadero nombre es Beatriz Sánchez”. Fornet tiene una interpretación interesante al respecto:

Puede parecer extraño, por consiguiente, que Piglia desaproveche esa escena al reelaborar "Luba". La razón estriba, creo yo, en la función espacial (y su connotación ideológica). Si el primer capítulo de "Las tinieblas" se desarrolla en espacios abiertos, a partir del segundo la acción transcurrirá en el prostíbulo y, sobre todo, en una habitación. Se transita, por tanto, de espacios abiertos a cerrados. Por el contrario, en "Luba" la acción comienza en el prostíbulo y se abre, al final, hacia la calle. Piglia realiza una lectura optimista, diferente a la de Andreiev, o a la que hubiera hecho el verdadero Arlt²⁹².

En este contexto y con esos cambios, la historia de Andreiev deja de parecerse a sí misma y se convierte en otra cosa distinta. Una historia más optimista, con un lugar para la esperanza. Estamos ante la versión libre que hace Piglia del cuento de Andreiev, con ese velado apego a la esperanza que sirve para diferenciarlo del original de aquel autor ruso que, en opinión de Adsuar, sin duda influyó en la obra de Arlt con sus sociedades secretas y ambientes anarquistas.

La influencia de la narrativa rusa en Roberto Arlt es notabilísima. Está documentado que en la biblioteca de su barrio (ésta en la que robaba Silvio Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*), tuvo oportunidad siendo muy joven de leer a muchos de estos autores que luego marcarían y conformarían su propia literatura. Detengámonos un momento en su aguafuerte “La madre en la vida y en la novela”, en la que rememora el estreno de la película *La madre*, basada en la novela de Gorki (“Y como otras muchas cosas, esta exaltación de la madre, esta adoración de la madre, llegando casi a lo religioso, se la debemos a los escritores rusos”, afirmará Roberto Arlt), y

²⁹² Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*, p. 31.

acaba citando al también escritor ruso Leonid Andreiev ²⁹³.

Pero recordemos que en realidad la puesta en escena de Piglia, su caracterización estilística, su cometido de hacer una impostura con arte, tuvo éxito. Es decir, consiguió engañar a los críticos. Piglia logra un texto que según la crítica más entendida pudo haber sido escrito por Roberto Arlt, y en eso consiste su homenaje.

Hayes, que había publicado un libro sobre Arlt (*Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*) y que es, por tanto, un conocedor de su obra, logra sacarle partido al cuento, Analizándolo como auténtico, detecta relaciones que los demás críticos han pasado por alto, Hacía falta un acercamiento como el suyo para descubrir que "Luba" podía haber sido escrito por Arlt y para confirmar el triunfo de la ficción²⁹⁴.

Lo que los yerros de la crítica demuestran es sólo hasta que punto Piglia había llegado a entender profundamente la naturaleza de la obra de Arlt, y hasta qué punto su parodia del funcionamiento de cierta clase de crítica se correspondía con la realidad. Una de las trampas que inducen a creer que el informe es sincero, y que las cosas son como a primera vista parecen, es que el mismo crítico narrador, el Ricardo Piglia del relato, inicia un análisis de los rasgos "arltianos" que alcanza a ver en "Luba":

La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites. Lo releí varias veces con cuidado. Me acuerdo que empecé a anotar algunas ideas:

- (a) La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano.
- (b) La mujer como *döppelganger* y como espejo invertido.

²⁹³ María Dolores Adsuar Fernández "Roberto Arlt y el arte de ocupar la vidriera del café" en *Tonos*, revista electrónica de estudios filológicos, nº XIII, julio, 2007. <http://www.um.es/tonosdigital/znum13/index.htm>.

²⁹⁴ Jorge Fonet. *El escritor y la tradición*, p. 35.

(c) La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero).

(d) Ver el trabajo de Walter Benjamin: “Anarquismo y bohemia artística” (en *Discursos interrumpidos* 36 y ss.). El prostíbulo como espacio de la literatura. (N. F., p. 147)

Es este conocimiento profundo de la obra de Arlt y de las tradiciones literarias argentinas lo que capacita a Piglia para desarrollar este relato y construir una falsificación verosímil. Situada en el límite entre el crimen contra la propiedad y lo legal, esta nouvelle es una historia y es una demostración sobre el plagio y la simulación, y no podía tener un nombre más adecuado: “Nombre falso”.

Piglia asume conscientemente un estilo ajeno como un reto literario, escribir como Arlt copiando a Andreiev. Con ello busca remedar su imagen de un escritor como Joyce: “Para él, un escritor ha de ser capaz de registrar y adoptar cualquier estilo”²⁹⁵. Se erige así en un homenaje arltiano al abordar algunas de sus aportaciones a la tradición argentina más relevante.

La pregunta que parece estar en la base de este texto es cómo es posible escribir consecuentemente un homenaje a un escritor anarquista, cuya obra se coloca fuera del marco institucional, si tal forma de discurso, en tanto modo que canoniza a un autor, tiende a domesticar y neutralizar el discurso de éste. La naturaleza particular del “Homenaje a Roberto Arlt” ofrece una solución a esta paradoja, y lo hace llevando a la práctica los postulados arltianos en varios niveles²⁹⁶.

Arlt eleva a poética sus creencias sociales y Piglia desarrolla en esta nouvelle sus postulados básicos. Uno de estos, relacionado con el marxismo, es el de que las

²⁹⁵ Alberto Bruzos, Op. cit., pp. 108-119.

²⁹⁶ José A. Rodríguez-Garrido, Op. cit., p. 60.

motivaciones de la acción humana son siempre económicas y otro, proveniente de las ideas anarquistas, es el que postula el desprecio por la propiedad privada, con su corolario cultural que es el desprecio por la propiedad intelectual. En *¿Qué es la propiedad?*²⁹⁷, un texto indispensable para los anarquistas y seguramente caro a Roberto Arlt, Joseph Proudhon denunciaba por contradicción (“*la propiedad es un robo*”) que las justificaciones tradicionales de la propiedad privada eran falaces desde el punto de vista lógico. En el diario de Arlt queda anotada la intención de usar el famoso apotegma como título de un texto (N. F., p. 123).

La intención de llevar esta idea a sus últimas consecuencias impregna la *nouvelle*, no sólo en los temas que desarrolla, sino en toda su estructura, e incluso en su inserción contextual y de género y por lo tanto ha afectado profundamente su recepción inicial.

El “Homenaje a Roberto Arlt” es un texto que oscila, de modo reflexivo, entre el ensayo crítico-teórico y el género policial. Además, participa de ese otro género que popularizó Borges: la reseña de textos apócrifos²⁹⁸.

Se trata de un texto donde se eleva a nivel de arte la suplantación y el plagio, en el que el uso de la máscara es un recurso de la máxima importancia. De ahí que se nos presente como un informe académico; de ahí que rebose de ironías, citas veladas, referencias falsas o ficticias, fuentes mezcladas; que los personajes, los tiempos, los espacios aparezcan combinados; que se presenten hechos reales sin diferenciarlos de

²⁹⁷ Ver : *Qu'est-ce que la propriété? Ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement*, Éditions tops, H. Trinquier, Paris, 2003 9ª edición, disponible también en línea en <http://kropot.free.fr/Proudhon-propriete.00.htm>

²⁹⁸ Noël Luna, “Informe a la academia: Piglia y Arlt”, en *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, p. 53.

los imaginarios.

Como hemos dicho, en “Nombre falso” las notas hacen un uso creativo de su espacio y suelen combinar datos reales y verificables con datos ficticios o con comentarios que agregan sentido simbólico al texto que comentan.

La nota al calce – como para la rica tradición que va de Borges a Puig – no opera siempre como precisión o como lugar de la autorización erudita, sino como superficie de una trama propia que cuestiona, parodia, ironiza o critica algunos supuestos de la trama principal. En la nota al calce Piglia maneja distintos materiales, desde la referencia a ediciones apócrifas, como la supuesta edición de las cartas de Roberto Arlt, con selección, prólogo y notas de Emilio Renzi, hasta referencias a textos “reales” de cuyos contenidos y testimonios se nutre la trama²⁹⁹.

Se trata de un uso alevosamente ficcional de la cita, una toma de distancia, con respecto a la labor tradicional de críticos e investigadores literarios, para Arlt “escritores fracasados”. La primera nota, que incluye un supuesto autorretrato inédito de Arlt, es en realidad una composición, un collage formado con partes de dos de sus aguafuertes porteños: “Yo no tengo la culpa” y “La inutilidad de los libros”, mencionados por cierto en la lista de los supuestos “inéditos” que incluirá el narrador en su homenaje, y por una entrevista que concedió Arlt a la revista *Literatura argentina* en 1929³⁰⁰.

Piglia invade el texto con datos que ponen en crisis su pretendido carácter académico, al tiempo que lo refuerzan. Muchos de los datos, en mayor o menor medida, son ciertos. Es cierto, por ejemplo, que el capítulo “El poeta parroquial” apareció en la revista *Proa* en 1925, pero no en el número 6, sino en el 10. Es cierto también que aún no han sido recogidas en libros más de mil aguafuertes, pero “La terrible sinceridad” y “La inutilidad de los libros” habían sido antologadas más de una vez, antes de la aparición de

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 54.

³⁰⁰ Ver Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 48.

"Nombre falso". Si bien Arlt alquiló a un obrero un galpón para sus experimentos, es falso que el obrero fuera un ferroviario llamado Andrés Martina. Gran parte de la información que Piglia ofrece es tomada de la biografía que Raúl Larra hizo de Arlt³⁰¹.

Las notas incluso hacen comentarios irónicos más o menos sutiles al texto, como en la nota 6 (N.F., p. 110), que comenta un texto del supuesto diario de Arlt que dice: "Única duda: acumular riqueza 'científicamente'" y la nota dice: "El manuscrito es de lectura difícil. También podría leerse 'cínicamente'", un comentario mordaz y acertado que quizá expresa la opinión de Piglia sobre la acumulación de riqueza, en general ("acumular riqueza 'cínicamente'").

Por tomar otro ejemplo, en la cita que hace de un texto de Onetti, que realmente existe, en la nota 13, (N. F., p. 127), hay "errores" que no dejarían pasar los profesores de metodología: no se menciona el nombre del texto, la referencia es inexacta en el nombre de la colección (Nueva narrativa latinoamericana 2), y en el número de página (386). La anotación correcta debería de ser: Juan Carlos Onetti, "Semblanza de un genio rioplatense", *Nueva novela latinoamericana 2*, Editado por Jorge Lafforgue, Buenos Aires: Paidós, 1972. pp. 363-377. Al respecto, Noël Luna opina que se trata de un cuestionamiento velado de la autoridad que solemos dar a los textos expositivos y que "esas son algunas de las 'migajas filológicas' que desestabilizan la noción de autoridad en el uso de la nota al calce en el texto pigliano"³⁰². Las citas se constituyen, en claves importantes y partes sustanciales del texto mismo, participan del carácter

³⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰² Noël Luna, *Op. cit.*, p. 53.

fictivo del relato. Algunos críticos como Di Meglio lo señalan con claridad:

A lo largo de todo el relato correspondiente a las dos partes que organizan y dividen “Nombre Falso”, la cita a pie de página cobra un importante lugar y es un espacio de enunciación (no marginal ni desechable) donde se revelan verdades ocultas. La misma, estrechamente vinculada con los textos apócrifos borgeanos, no opera siempre como precisión o como lugar de la autorización erudita (por esto se entiende la recurrencia a la “cita de autoridad”), sino como superficie de una trama propia que cuestiona, parodia, ironiza o critica algunos supuestos de la trama principal en el texto en cuestión³⁰³.

Con este uso de las citas, Piglia ironiza contra los usos abusivos de los métodos expositivos convencionales y advierte de la necesidad de permanecer alerta y hacer cualquier lectura con espíritu paranoico. En los textos expositivos, las citas bien referenciadas, con notas a pie de página verificadas y claras, de acuerdo con criterios convencionales duros, son la principal fuente de autoridad y sustentan la veracidad de lo que se expone, una de sus funciones principales es justamente la de acreditar la propiedad intelectual de lo que se dice. Utilizar un aparato crítico construido sobre la parodia, la mentira, la burla sarcástica y la imaginación creativa libre es atentar contra una de las instituciones académicas mejor asentadas y contra la noción misma de la propiedad intelectual. Se trata de un relato alternativo y rebelde contra lo establecido y las versiones oficiales. “Nombre falso” es un alegato contra el pensamiento de apropiación, que es la base de la cultura burguesa, y el mejor homenaje posible a Roberto Arlt.

Otro modo de manipular la verosimilitud del relato y acercar la ficción a la

³⁰³ Mariangel Di Meglio, *Op. cit.*, s/p <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>.

realidad consiste en el uso complejo de la temporalidad de un relato que construye un entramado donde se desarrollan simultáneamente diversas líneas temporales. El manejo de la temporalidad del relato es complejo, Christian Estrade señala que en “Homenaje a Roberto Arlt”, principalmente en la segunda parte, donde leemos el diario de Arlt junto con el crítico-narrador, coexisten tres tiempos, tres espacios y tres “firmas”: los de Arlt; los del trabajo crítico de Piglia; los de las notas a pie de página.

Los tres textos y las tres firmas presentes en la disposición de "Homenaje a Roberto Arlt" construyen una máquina narrativa fundada sobre la coexistencia de varios enunciados en el espacio del discurso³⁰⁴.

Para Estrade esta coexistencia de tiempos y espacios permite a Piglia un diálogo dinámico con el proceso de creación de Arlt y su propio proceso, así como las implicaciones prácticas de estos en la vida del escritor:

Ese cuaderno es sin duda, el mejor ejemplo de los laboratorios de escritura que a Ricardo Piglia le gusta disecar en sus nouvelles. Este constituye un espacio múltiple que nos permite ver de una sola mirada la gestación de la escritura de Arlt, su funcionamiento y su dinámica, y leer allí también su vida. La multiplicidad es reforzada aquí por la presencia de tres enunciados, de tres escrituras, tres firmas, y, finalmente, tres temporalidades³⁰⁵.

En realidad en “Nombre falso” hay una cuarta dimensión espacio-temporal que, aunque corresponde a la voz de Arlt, representa un momento y espacio distinto de los otros tres que comparten este apartado del texto, según Estrade, y es la que

³⁰⁴ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 3 : « *Les trois textes et les trois signatures présents dans l'agencement de 'Homenaje a Roberto Arlt' assemblent une machine narrative fondée sur la coexistence de plusieurs énoncés dans l'espace du récit* », todas las traducciones son mías.

³⁰⁵ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 3 : « *Ce cahier est sans doute le meilleur exemple des laboratoires d'écriture que Ricardo Piglia aime à disséquer dans ses nouvelles. Il constitue un espace multiple qui nous permet de voir d'un seul regard la gestation de l'écriture d'Arlt, son fonctionnement et sa dynamique, d'y lire aussi sa vie. La multiplicité est renforcée ici par la présence de trois énoncés, de trois écritures, trois signatures et finalement de trois temporalités* ».

corresponde al universo de los personajes de la novela que Arlt está planeando: el espacio propio de Lettif y Rinaldi. Esto no hace sino reforzar la idea que la expresión narrativa multidimensional de Piglia puede llegar a ser extremadamente compleja.

En el apartado “1” las notas que corresponden al tiempo de la investigación, es decir, cuando el narrador transcribe el diario de Arlt aparecen en cursivas, mientras el texto de Arlt aparece en el cuerpo normal del texto y los comentarios que el narrador hace para enriquecer o esclarecer la edición posterior están en la notas a pie de página. Esto permite el manejo dinámico de tres temporalidades y por lo tanto de tres puntos de vista distintos en el relato.

Sin embargo, el tiempo dominante en esta nouvelle es el de la narración que hace Piglia en pasado y en primera persona de su experiencia como investigador-detective. Mientras que en “Luba” el relato está contado en un presente básico e inmediato, diríamos que claustrofóbico, pues parece constreñir todo al instante en el que ocurre, como si no hubiera pasado ni futuro que contara para esos dos desesperados.

La construcción de los personajes también está muy elaborada y determinada por su función dramática. Algunos de ellos están tematizados y aparecen en otras narraciones de Piglia o son préstamos reconstruidos de otros autores. El más relevante de todos es Kostia, el traficante de cuentos, poeta casi inédito, crítico y amigo de Arlt. La nota 13 relaciona este personaje con una referencia real:

Juan Carlos Onetti hace referencia a Kostia, en su retrato de Roberto Arlt que sirvió de prólogo a la traducción italiana de *Los siete locos*. Dice:

“Entonces supe que Kostia era viejo amigo de Arlt, que había crecido con él en Flores, un barrio bonaerense, que probablemente haya participado en las aventuras primeras de *El juguete rabioso*”. Antes había señalado: “Kostia es una de las personas que he conocido personalmente, hasta el límite de intimidad que él imponía, más inteligentes y sensibles en cuestiones literarias”. (El texto de Onetti fue incluido por Jorge Lafforgue en *Nueva narrativa latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 386.) (N. F., p. 127).

Sobre el personaje de Kostia, que no existió nunca sino en la ficción, es posible realmente encontrar referencias en la obra de Onetti, en un ensayo en el que de manera un tanto irónica desmiente sus filiaciones con Roberto Arlt. Kostia también aparece en una anécdota que nos refiere Paul Jordan:

El sorprendente desmentido de Onetti acerca de un posible vínculo entre sus escritos y los de Arlt fue hecho, aparentemente, en un contexto específico en el pasado (una anécdota contada en "Semblanza de un genio porteño") y, por consiguiente, se supone que correspondería a la misma época. Onetti recuerda que hizo su comentario "en aquel tiempo, allá por el 34" (*Réquiem*, p. 128) en Buenos Aires, a un personaje llamado Kostia, antes de que los dos fueran a visitar a Arlt a las oficinas de *El Mundo*, para solicitar su opinión sobre *Tiempo de abrazar*, la primera novela recién escrita de Onetti. Onetti describe la buena impresión que causó el manuscrito; no obstante, afirma que la novela "nunca llegó a publicarse, tal vez por mala, acaso, simplemente, porque la perdí en alguna mudanza" (*Réquiem*, p. 128). La probable inferencia de la expresión "no tiene nada que ver", que señala la modestia del novel escritor con respecto a su obra, se refuerza con la respuesta de su compañero: "Claro que no tiene nada que ver sonreía Kostia con dulzura, Arlt es un gran novelista" (N. F., p. 130). Si existieran otras posibles interpretaciones, en 1971, tres años antes de que se editara *Tiempo de abrazar*, no se podían explorar todavía³⁰⁶.

Este Kostia de Onetti, por supuesto, es un antecedente del Kostia de Piglia, pese a sus posibles diferencias:

Kostia es un solo personaje, según afirma el narrador de *Prisión perpetua*,

³⁰⁶ Paul R. Jordan, "Pero lo que yo escribo no tiene nada que ver con lo que hace Arlt": la ficción de Onetti But what I write has nothing to do with what Arlt does: *Onetti's fiction*, Estudios Filológicos, N° 32, 1997, pp. 93-103.

en su nota que aclara que su Kostia es el mismo que figura en "su (de Onetti) retrato de Roberto Arlt que sirvió de prólogo a la traducción de *Los siete locos*". [...]Piglia subraya que son creaciones "fictivas" y funcionales, y no personas. El punto de partida de este estudio era precisamente que "Semblanza" no se debe considerar como un prólogo a la obra de Arlt, sino como un escrito plurigenérico que se relaciona con ésta. El mismo Onetti anuncia que "Semblanza" no es un ensayo crítico; la afirmación, ingeniosamente camuflada pero obviamente falsa: "pero lo que yo escribo no tiene nada que ver con lo que hace Arlt", es una clave, una ficción construida con fines precisos³⁰⁷.

Lo importante de todo esto es la definición que se hace de Kostia como un personaje ficticio, que existe como personaje en una tradición anterior, es un personaje motivado por un texto asociado al mismo campo conceptual, curiosamente con un deslinde entre escritores. Esto lo convierte en un indicio que liga la nouvelle de Piglia con su contexto y otorga a este personaje una verosimilitud mayor pues está "documentado" en otro autor que presenta su texto como realidad. De este modo vemos operar la lógica de verificación del "archivo" en la parodia de un discurso que goza de gran reputación en los medios académicos. Los discursos expositivos tienen que ser documentados, este discurso también lo está.

Kostia se identifica claramente con otro personaje que aparece en el esbozo de novela de Arlt: Rinaldi. Coinciden al menos en sus descripciones físicas y en su calidad moral. Rinaldi aparece en otros cuentos de Piglia, En "La caja de vidrio" también es un mefistofélico instigador de la culpa criminal de Genz, otro pusilánime que es su sombra y su reflejo, como Lettif. El nombre de Rinaldi es el de un desagradable periodista que Renzi encuentra en la escena de los hechos en "La loca y

³⁰⁷ *Idem.*

el relato del crimen", su descripción física también coincide con la de Almada al comienzo y al final del cuento, "gordo, difuso, melancólico el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo", y esta relación no es casual.

Piglia dobla, o triplica, el juego del plagio al inventar un proyecto de Arlt (su supuesto diario) de donde él mismo habría tomado (robado) un personaje, Rinaldi, para otro cuento ("La caja de vidrio"), en otro libro, el cual aparece en el mismo libro, como inventado por "Arlt", y este Arlt es también un personaje inventado por Piglia. La relación entre Kostia-Rinaldi-Almada, y Lettif–Genz, es una relación fáustica, la relación entre el diablo, que incita al crimen, y el alma en vías de perdición. Por eso no sorprende que Kostia nos remita a Goethe (con una cita plagiada de Arlt, N. F., p. 137). En el caso de la relación de Almada con Luna, el jefe de Renzi, el delito al que el primero obliga al segundo es el silencio cómplice, la sumisión ante el poder y la impunidad. Pero Renzi no se conforma y su solución es escribir el cuento "La loca y el relato del crimen", es decir el cuento que estamos leyendo, que inicia del mismo modo que termina, con el mismo párrafo, un relato que se muerde la cola, un círculo de eterno retorno. Recordemos que en este cuento se expone el método de Renzi para encontrar el sentido oculto en un texto repetitivo. ¿Cuánto habrá oculto en las repeticiones de la obra Pigliana?

Pero sobre todo, como hemos adelantado anteriormente, Rinaldi es un doble diabólico –notamos que (Lettif) es llamado "un Fausto terrenal" en las anotaciones de Arlt–, tanto en "la caja de vidrio", como en "Nombre falso" donde es él quien dirige a Lettif al crimen esta vez explícitamente: "la deuda crece como un lazo de sangre. Rinaldi hace entrar en esa mente virgen la

idea del crimen"³⁰⁸.

El tema aparece mencionado entre los papeles de Arlt al principio del primer capítulo de "Homenaje a Roberto Arlt ": "En medio de la multitud, en la jungla de la ciudad, imaginar a un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuvieran en un desierto"(N. F., p. 104). Y es un tema que tiene un antecedente en un ensayo de Borges sobre Nathaniel Hawthorne³⁰⁹.

Genz (el protagonista de "La caja de cristal") reconoce no saber por qué no previno al niño del daño. Así, uno podría creer que Genz no lo previno, porque estaba atrapado con la visión de Rinaldi, que llegó en el momento preciso. Y, en este sentido, Rinaldi es, de cierta manera, el instigador del crimen, al igual que en el caso del crimen de Matilde/Lisette (remarcamos el doble nombre para un solo personaje al igual que el de Martínez/Martina del mismo cuento), cometido por Lettif³¹⁰.

Rinaldi convierte a las almas débiles en su reflejo y las obliga de algún modo a hacer el mal sin que él tenga que mancharse las manos. Como abogado debería defender la verdad y sin embargo jamás aceptará que fue él quien indujo a Lettif a convertirse en asesino.

"La caja de vidrio" es explícita sobre este sujeto, el narrador extradiegético, Genz, no es más que un doble de Rinaldi. Veremos que esta primera pareja se refleja en la segunda, la de "Nombre falso": Rinaldi/Lettif. Rinaldi aparece a través de sus dobles, como un personaje con múltiples rostros, un

³⁰⁸ Magali Sequera, *Op. cit.* : «*Mais surtout, comme nous l'avons avancé précédemment, Rinaldi est un double diabolique –notons qu'il est surnommé 'un Fausto terrenal' dans les brouillons d'Arlt-, tant dans 'La caja de vidrio' que dans 'Nombre falso', car là encore, c'est lui qui pousse Lettif au crime, cette fois explicitement : 'La deuda crece como un lazo de sangre. Rinaldi hace entrar en esa mente virgen la idea del crimen'.* »

³⁰⁹ Ver Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 50.

³¹⁰ Magali Sequera, *Op. cit.* : «*Genz reconnaît ne pas savoir pourquoi il n'a pas prévenu l'enfant du danger. Ainsi, on pourrait croire que Genz ne le prévient pas, parce qu'il est happé par la vision de Rinaldi qui arrive à ce moment précis. Et, en ce sens, Rinaldi est d'une certaine manière l'instigateur du crime, tout comme il l'est par rapport au crime de Matilde/Lisette (remarquons le double nom pour un seul personnage tout comme Martinez/Martina du même conte), commis par Lettif*».

ser múltiple, dibujando así la imagen de un cristal roto en mil pedazos³¹¹.

Lettif es un personaje atormentado y débil, descrito como “un joven puro”, en el cuaderno de Arlt, mezcla de otros débiles legendarios: el dudoso Hamlet, el Príncipe Mishkin de *El idiota* de Dostoievski, y un asesino de Buenos Aires, Luis Catruccio, que desde prisión escribió cinco mil cartas, dirigidas al presidente Carlos Pellegrini, asegurando su inocencia. Lettif es la figura flexible que Rinaldi-Mefistófeles convertirá en criminal, “un Fausto Terrenal” (N. F., p. 105). Catruccio nos recuerda a Aldo Reyes, el preso que en “El fluir de la vida” le escribe cartas a Eva Perón durante seis años. Lettif y Reyes constituyen otra recurrencia, personajes que se repiten en la narrativa de Piglia.

En cuanto a Kostia, la relación con Piglia es más complicada. La primera lectura de la nouvelle nos lleva a hacer hipótesis de tres interpretaciones sucesivas, como sucede en el modelo clásico de la novela policiaca racionalista, en la que el detective se plantea diferentes suposiciones sobre la respuesta del enigma, tres versiones de Kostia: la primera impresión que nos da este personaje es la de que se trata de un simple estafador que ha querido hacer negocio con los supuestos papeles de un poeta muerto; más adelante nos parece que el narrador tiene razón y que se trata de un envidioso plagiario, un criminal intelectual que es necesario desenmascarar; solo una lectura cuidadosa es capaz de revelarnos la verdad del gesto que salva a Kostia

³¹¹ Magali Sequera, *Op. cit.*: «*‘La caja de vidrio’ est explicite à ce sujet, le narrateur intradiégétique Genz n’est qu’un double de Rinaldi. Nous allons voir que ce premier couple se reflète dans le second, celui de ‘Nombre falso’ : Rinaldi/Lettif. Rinaldi apparaît à travers ses doubles, comme un personnage aux visages multiples, un être démultiplié, dessinant ainsi l’image d’un verre brisé en mille morceaux.*».

ante nuestros ojos.

En realidad Kostia sufre de una satanización por parte de este Piglia-narrador, de ahí su paralelismo con Rinaldi, pues no alcanza a comprender los motivos que lo llevan a publicar el texto de Arlt con su nombre. La verdadera razón no la sabremos hasta que nos damos cuenta del plagio que ha hecho Arlt, en el universo de la nouvelle, del cuento de Andreiev. Entonces vemos por fin las verdaderas intenciones de Kostia al publicar con su nombre el relato, que no son otras sino las de proteger la memoria de Arlt, asumiendo él los riesgos de ser acusado de la copia. En la realidad hay ejemplos de casos similares; sin ir más lejos, según Borré, Pascual Nacaratti (correspondiente real del Nacaratti con el que conversa Piglia en la ficción) conserva importantes cartas de Arlt pero ha considerado “que no favorecían a Roberto Arlt, su amigo. De manera que aún no se han dado a conocer”³¹².

Vistas así las cosas el narrador no es un personaje puro, distante y simplemente racional, de hecho está involucrado en actos éticamente discutibles. Fonet advierte que la nouvelle tiene un desplazamiento en cuanto a su filiación con los géneros policiales, pues empieza como un relato de enigma y termina como historia áspera en la que predominan los móviles económicos: “Pasa, por decirlo de algún modo, de una concepción borgiana de la literatura, a una arltiana”³¹³. Fonet encuentra los rasgos del policial negro en los apuntes de Arlt y en las vicisitudes del protagonista.

³¹² Omar Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*, Buenos Aires, América Libre, 1996. Esto también lo menciona Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 51.

³¹³ Jorge Fonet. *El escritor y la tradición*, p. 39.

En el marco de este endurecimiento del relato a medida que transcurre, el protagonista se va convirtiendo ante nuestra vista en un ser menos honesto, movido por intereses egoístas:

No hay que olvidar el desplazamiento mismo de la investigación; si al comienzo el narrador trabajaba por el deseo de hacer la edición de la obra de Arlt, al final termina comprando el texto más importante y estableciendo una relación turbia con Kostia, convertido en personaje del bajo mundo. Pero en el fondo, las cosas no funcionan de esa manera y las reglas del género policial están alteradas. Al principio, el narrador reconoce que, después de pasar largas jornadas en la Biblioteca Nacional y de establecer correspondencia o entrevistar a quienes pudieran darle alguna información, colocó varios avisos en periódicos “anunciando mi intención de comprar cualquier material inédito de Arlt”³¹⁴.

Si aceptamos esta interpretación, el que queda en mala posición ética es el narrador, Piglia, el personaje, pues ha ocultado, la verdad del plagio de Arlt. En esta lectura el narrador actúa sin miramientos con tal de no perder el crédito de haber descubierto un texto inédito de Arlt y siempre está dispuesto a convertir su investigación literaria en un acto mercantil. Ningún personaje es inocente. Lo mismo opina Fornet al hablar de las razones de Kostia:

La razón está en que Kostia sabe que "Luba" es un plagio de "Las tinieblas" y se apresura a publicarlo como suyo -ya lo mencioné antes- para proteger a Arlt. Pero eso no impide que Piglia lo publique como obra de éste³¹⁵.

Nuevamente vemos que la historia de “Nombre falso” se compone de imposturas y falsificaciones, donde el juego con las máscaras es el motor de la ficción.

El título con que Kostia publica el relato. "Nombre falso: Luba”, esconde ya el plagio. O sea, "Luba" es el nombre falso del cuento, dado que en realidad debería llamarse "Las tinieblas". A la vez, el título remite al del volumen de

³¹⁴ *Ídem*.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 63.

Piglia (o al definitivo de la nouvelle), que se llama precisamente *Nombre falso*³¹⁶.

Los personajes de “Luba” también son en un principio impostores. Hayes, quien en un principio se tomó en serio la autoría de Arlt sobre “Luba”, dice que una característica propia de la narrativa de Arlt que aparece en “Luba” es que ambos personajes fingen constantemente: él finge ser un simple cliente que busca sexo, ella le hace pensar que le cree aunque sabe muy bien que se trata de un anarquista perseguido. Como ambos fracasan en su representación de cliente-prostituta, se crean lazos de confidentes³¹⁷. En realidad son dos perdedores desesperados, muy cercanos a los personajes arltianos, que encuentran en ese difícil diálogo la única posibilidad de escapatoria en sus vidas. Por eso es tan importante el final del cuento, en el que Luba confiesa a Enrique su verdadero nombre, en el momento en que parece abrirse un camino hacia la esperanza y la verdad. Este final que no aparece en “Las tinieblas”, sino que es original de Piglia, cambia totalmente el sentido del cuento de Andreiev. Como si no hubiera ya suficientes complicaciones, una nota al pie de página nos advierte que “La versión manuscrita se interrumpe acá. Lo que sigue corresponde a la copia mecanografiada por Kostia”(N. F., p. 185, nota 26)

Es decir, no existe constancia de que lo que continúa estuviera en el original de Arlt, y queda abierta la posibilidad de que Kostia haya reescrito el final. En verdad, el apego al original de Andreiev continúa hasta dos páginas después, y sólo la última página y media es obra de Piglia. Pero todo se complica porque las sucesivas falsificaciones nos hacen perder el rumbo

³¹⁶ *Ibid.*, p. 63-64.

³¹⁷ Aden W Hayes, *Op. cit.*, p. 144.

continuamente³¹⁸.

1.2. Narrar la experiencia

Si bien los personajes establecen complicados lazos con otros personajes de esta narración, de otras narraciones de Piglia, así como de personajes y situaciones tomadas de la tradición literaria extratextual, existe un marco que estabiliza la narración a través del uso de una perspectiva dominante. A diferencia de las otras dos nouvelles de Piglia, que juegan con las perspectivas, con el foco y con la identidad del narrador, en esta la estructura de la enunciación es relativamente más estable.

Existe un narrador dominante, una primera persona que escribe desde la posición de testigo y protagonista, que frecuentemente asume un tono expositivo de autoridad académica, y que se mantiene como la voz autorizada durante toda la narración, esta posición le permite manejar “la verdad” a su conveniencia, pues, en su afán de persuadirnos, muestra todo el tiempo un solo punto de vista que suele callar justamente la explicación de los detalles que no le convienen. Este narrador, intradieгético, es un personaje ficticio que se llama Ricardo Piglia, que en muchas cosas se parece al autor de la nouvelle y en otras muchas se diferencia de él. Sin perder nunca su posición de intermediario entre el sentido y el lector, este narrador cede a veces la voz a otros personajes, al presentar documentos escritos por ellos, principalmente de Kostia y de Arlt, como ocurre en los apartados 1 y 2, donde

³¹⁸ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, pp. 63-64.

conviven, como ya vimos, varias voces simultáneas. Sin embargo, permanece como una presencia constante, vigilante, que no se permite perder el control de la enunciación principal, aunque sea desde el lugar del corifeo en las notas a pie de página.

Excepto “Luba”, todo el resto del discurso pertenece al crítico-Piglia-narrador y, como en los ensayos académicos, una buena parte del discurso está redactado con un tono doxal y expositivo. En “Luba”, el foco está centrado en el anarquista, y la perspectiva de la narración pertenece a una voz anónima que narra desde el discurso de un narrador omnisciente, el mismo que el contexto nos lleva a identificar con su supuesto autor, Roberto Arlt, otra máscara de Piglia,

Si bien esta preponderancia pretende erigirlo como voz autorizada, sus constantes falsificaciones, máscaras y “errores” en las citas constituyen una sutil descalificación de su autoridad.

Reformulando la línea borgeana del género policial, Piglia coloca al crítico literario en el centro de la escena policiaca y detectivesca. Dicho sujeto tradicionalmente aparece como el policía que puede descubrir “la verdad”. Sin embargo, el narrador / crítico / detective del “Homenaje a Roberto Arlt” posee una localización mucho más ambigua que la del detective del policial clásico debido a que su vinculación con la ley es dudosa y no transparente. El crítico se convierte así en un “criminal”³¹⁹.

Esta desautorización del narrador a través de su propio discurso, pretendidamente científico, es una toma de posición, que recuerda a la de Roberto Arlt

³¹⁹ Mariangel Di Meglio, *Op. cit.*, s/p <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>.

en su cuento “El escritor fracasado”³²⁰, que Kostia recomienda al narrador, no sin cierta sorna (N. F., p.140). Piglia suele advertir que los críticos literarios al hablar de literatura no hacen sino hablar de sí mismos y que la experiencia de lectura de cada crítico tiene más que ver con su particular forma de ver las cosas que con la obra en cuestión.

El narrador personaje de esta historia es en principio el crítico detective que representa la ley y la razón burguesa, como en los clásicos del género policial, es decir, el defensor de la propiedad y de las instituciones.

Sin embargo, el narrador/crítico/detective del “Homenaje a Roberto Arlt” posee una localización mucho más ambigua que la del detective del policial clásico. Su vinculación con ‘la ley’, [...] es dudosa, o en todo caso no es transparente³²¹.

En un principio, podemos pensar que se trata de una persona honesta y comprometida con la verdad. Confianza que estamos acostumbrados a depositar en los detectives por una estrategia estructural típica del género policial clásico, en el que el investigador representa necesariamente la ley y el orden, el desinterés de la racionalidad cartesiana.

Por su parte, el narrador (quien también se da su lugar en las notas a pie de página), en su relación con Kostia, establece una dicotomía nítida, de índole moral, entre su “trabajo” y la “irresponsabilidad de un borracho”: dicotomía entre “la verdad” y “la mentira”, “la propiedad” y “el robo”, “el bien” y “el mal”, tópicos clara y típicamente arltianos. De este modo, el crítico (experto en la obra de Arlt), se muestra totalmente distanciado (no contaminado) de

³²⁰ En Roberto Arlt, *El jorobadito*, Losada, Buenos Aires, 1958; o en *Cuentos completos*. Seix Barral, Buenos Aires, 1997, edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré.

³²¹ Noël Luna *Op. cit.*, p. 55.

su objeto de estudio³²².

Pero este narrador no conserva su calidad ética a lo largo del relato, en realidad su camino moral es descendente ante los ojos del lector. No sólo es dudosa la autoridad de este narrador como portador de la verdad y ejemplo de la ética, principalmente porque sus acciones y sus métodos para obtener la información y tienden a convertir los documentos en mercancías dudosas, que hay que conseguir como sea, incluso a través de oscuras transacciones en el mercado negro.

El narrador, por su parte, sigue el camino opuesto. Él llega [...] a conocer el plagio, y aun así no pone reparos en publicarlo como un inédito arltiano. En primer lugar "traiciona" a Arlt; en segundo, engaña al lector ocultándole el secreto que encerraba el cuento. Incluso se torna muy ambiguo. Si al final reconoce haber encontrado la razón "que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre"(N. F., p. 155), no dice cuál es. No se produce aquí, por consiguiente, ninguna relación de complicidad con el lector. El narrador-detective termina convertido en criminal³²³.

Fornet encuentra una relación entre este narrador llamado Ricardo Piglia y el protagonista de *Los papeles de Aspern* de Henry James, pues al final nuestro investigador está tan obsesionado que nos recuerda a aquel personaje que, rayando ya la locura, es capaz de hacer cualquier cosa por obtener los inéditos del poeta muerto³²⁴. Aunque la novela no se menciona por su título, en una conversación con Kostia, este le cuenta a Piglia como fue aquella semana con Arlt en 1942 y hace una velada referencia:

—Ya vamos —dijo él—. Vino a casa, sí se pasó una semana aprendiéndose de

³²² Mariangel Di Meglio *Op. cit.*, s/p <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>

³²³ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*, p. 40.

³²⁴ Ver *Ibíd.*, p. 41

memoria a Henry James. Quería escribir así, pero le salía otra cosa... (N. F., p.140)

“Nombre falso” es un relato sobre la vanidad del crítico –y por extensión, una crítica a ciertos usos de la cultura burguesa sujeto a la lógica del mercado–, que hará cualquier cosa por obtener un poco de prestigio, reconvención muy arltiana contra los usos y costumbres de la investigación crítica, con su sistema de jerarquías basadas en el prestigio, sus rituales y sus disciplinas. Eso sí, como todos los verdaderos criminales, este crítico nunca se declarará culpable.

Hay que señalar, por otro lado, que el pathos del crítico “fracasado” está cargado de un tono paródico irreprimible: lo que se pretendía como desinteresada búsqueda de ‘la verdad’ cede ante el marcado sesgo personal del interés del crítico. Hay ahí, como veremos, un ocultamiento. Una vez (des)cifrado el enigma, vuelve a afirmarse el lugar del crítico como lugar de ‘la verdad’³²⁵.

No se trata de una diatriba indiscriminada contra toda la crítica literaria, sino contra ciertas prácticas viciadas. Al final la nouvelle es también un discurso contra la lógica del mercado, y sus instituciones e iconos, como la propiedad privada, y contra la clase de cultura que es capaz de producir.

En NF [“Nombre falso”], el “experimento” y la pesquisa continúan su viaje hacia fuera del texto: el autor, ya ficcionalizado, se ve a sí mismo como parte de la cadena de narradores-ladrones-compradores que quieren pero no pueden considerarse dueños de los textos. La firma se vuelve también un objeto ficticio en lugar de algo tangible: la literatura como propiedad se analiza a través del nombre que la firma. NF trata, en este sentido, de aquellos que pudieron apropiarse de los textos de otros: el narrador Piglia se mueve indignado entre ladrones de textos y “sanguijuelas” que viven de otros³²⁶.

³²⁵ Noël Luna *Op. cit.*, 53.

³²⁶ Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p. 89

En la concepción de Arlt, el crítico es un escritor incapaz de producir que se ve obligado a vivir del trabajo de los otros. Podríamos decir que, en este contexto, es un vividor, un parásito. El monstruo que necesita la trama policial. Ya Noël Luna había percibido el olor de la culpa en el discurso de este investigador-crítico-narrador, incluso en las partes donde se refirma su carácter de autoridad del texto.

“En más de un sentido, el crítico es también un criminal” Ahí el narrador hace una confesión velada. No se trata de una mera reflexión abstracta, sino del nudo de una segunda trama, más o menos secreta. En este punto habría que preguntarse: ¿cuál es la relación verdadera” entre el crítico y el texto inédito de Arlt? ¿La narración es meramente la historia del desciframiento de un enigma, o es al mismo tiempo la historia de un ocultamiento?...Propongo, para ser breve, que el “Homenaje a Roberto Arlt” es precisamente la narración del ocultamiento de la falsificación que ejerce el crítico llamado Ricardo Piglia en el relato. Volvamos al inicio del “Homenaje...”, en la primera página, el narrador señala: “Luba es la pieza más importante en una colección de inéditos de Roberto Arlt que comencé a recopilar a principios de 1972”. Así queda establecida la importancia del texto, y por lo tanto la importancia de la labor del crítico, su “autoridad” como lugar de enunciación de ‘la verdad’. Sin embargo, durante toda la narración existe un punto ciego en ese relato de ‘la verdad’³²⁷.

En esta interpretación, el crítico es un criminal porque falta a su deber con la verdad y lo hace por una causa banal. Sin embargo, a fin de cometer su crimen sin ser descubierto, que es en el fondo el mayor problema de todo buen forajido, elabora un complejo contexto pretendidamente académico del que termina dando explicaciones en una nota a pie de página y comparándose con Max Brod, dice:

(Se dirá que me aparto del objetivo de este informe: no es del todo así: el hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicásete texto –como había sido

³²⁷ Noël luna, *Op. cit.* p. 56.

mi intención—independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio, demuestra —ya se verá—que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod) (N. F., p. 144, nota 16).

Una explicación no solicitada es casi el equivalente de una confesión, por eso

Nöel Luna comenta sobre esta nota:

Propongo que el crítico – el narrador llamado Ricardo Piglia, en el relato – sabía toda ‘la verdad’, es decir, descubrió que “Luba” no era de Arlt, sino de Andreiev. Una de las claves está en la larga nota 16, sobre Kafka y Max Brod...Pero el personaje Ricardo Piglia, a diferencia de Brod, cedió a la tentación, no de publicar el cuento bajo su nombre, sino de elaborar una complicada ficción para publicar un cuento bajo el nombre de Arlt que no había sido escrito por él³²⁸.

Esta versión tan cercana a los hechos se corresponde en cierto grado con la verdad, pues el autor Ricardo Piglia está jugando con la propiedad intelectual en el límite de la ley cuando presenta su versión del texto de Andreiev como presuntamente cometida por otro escritor, convertido en un personaje de ficción (su Arlt) en el contexto de una historia ficticia y lo presenta en la forma de un texto de investigación, desde una posición de autoridad académica. El juego es casi un desafío a la norma, una toma de posición frente a la privatización del lenguaje, un caminar por el borde de los abismos legales.

¿A quién atribuirle esta nota aclaratoria, esta explicación no solicitada? “de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod” (N. F., p. 144, nota 16) ¿A Piglia el personaje ficticio, narrador, testigo y protagonista de los hechos relatados en la ficción? ¿A Ricardo Piglia, el autor? El engaño está tan bien realizado

³²⁸ *Ibid.*, p. 57.

que no es difícil entender los tropiezos que la crítica tuvo al principio con esta obra, pues es imposible no preguntarse en una primera lectura, ¿y si todo esto fuera verdad?

Es evidente que el tema de la ficción y la realidad, en este caso, no sólo está vinculado, sino que incluso se sustenta en el de la falsificación y el plagio. Hay un ejemplo revelador: cuando Kostia aparece por primera vez en el cafetín, concluye uno de sus parlamentos del modo siguiente: "Hay una frase de Goethe, respecto a este estado, que vale un Perú. 'Tú me has metido en este dédalo, tú me sacarás de él'. Es lo que anteriormente le decía". La cita es una copia casi exacta de un fragmento del aguafuerte "La terrible sinceridad". Esto implica, además de una intromisión de la realidad en el discurso ficcional, el tema del plagio, dado que Kostia —probablemente— esté plagiando la frase de Arlt³²⁹.

El uso del recurso de la cita falsa en un ámbito ficticio no es exclusivo de Piglia, pero su manera particular de combinar los datos reales y los falsos abre vasos comunicantes entre la verdad y la fantasía. Las versiones y las lecturas se multiplican, esta es la versión de Jorge Fornet:

Entramos así en un juego de espejos que multiplica las imágenes: Arlt plagia a Andreiev, Kostia plagia a Arlt (para protegerlo) y Piglia plagia a Kostia (al publicar el cuento ocultando que se trata de una falsificación). Todo ello va enmarcado, además, dentro de la ficción creada por el verdadero Piglia, el autor real de toda esta historia³³⁰.

Las acusaciones de plagio dejan de tener sentido si se ataca de frente la noción de propiedad intelectual. El crimen sólo es posible dentro de una concepción de la literatura como mercancía, como objeto apropiable e intercambiable, que permite hacer de los textos un motivo de lucro y un motor de la avaricia, la vanidad y el egoísmo. Di Meglio encuentra que en esta nouvelle "la literatura, y más precisamente

³²⁹ Jorge Fornet. *El escritor y la tradición*, p. 49.

³³⁰ Jorge Fornet, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 1. Tomo XLII, pp. 141.

la letra, figura como moneda de cambio y de circulación”.³³¹ Por eso es posible el regateo entre Kostia y Piglia.

Admitió que tenía el cuento pero trató de convencerme de que no debíamos publicarlo: habló y argumentó, sencillamente porque quería conseguir que yo le diera más dinero. Eso lo comprendí enseguida: lo que no fui capaz de descubrir era que Kostia, antes que nada, es un ladrón, o mejor, un simple estafador (N. F., 146)

Pero no todos los personajes operan bajo la misma concepción utilitaria de la literatura, pues para algunos sigue siendo un problema establecer la adjudicación de los textos. Martina, por ejemplo, dona al investigador los papeles de Arlt sin pedir nada a cambio. Actitud muy distinta de la de los demás.

Sin embargo, incluso este nivel de transacción se quiebra en el relato por la negativa de Andrés Martina a aceptar dinero a cambio del cuaderno de apuntes de Arlt o en la devolución del dinero recibido por parte de Kostia. De este modo, aún la propiedad material de los papeles se complica. No sólo resulta ambiguo quién es el autor del relato póstumo, sino también quién es el dueño de la materialidad de los papeles³³².

La literatura y los productos de la investigación literaria vistos como un botín, esa parece ser la idea del arte que opera en la mente burguesa, contra esa forma de percepción se ha escrito este texto de la única forma en que un asunto como este puede ser escrito, desde la ironía de la parodia.

1.3. Lector cómplice

Ahora bien, el crimen de robar el secreto a Piglia desde una lectura cuidadosa,

³³¹ Mariangel Di Meglio *Op. cit.*, s/p <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>

³³² *Ídem*.

del mismo modo como él ha “robado” su saber a otros, resulta impune, pues lo que se puede robar durante la lectura no resulta nunca una pérdida sino una multiplicación de sentidos y de conocimiento, sólo a través de hacernos sus cómplices y ejercer la usurpación del saber “ajeno” podemos construir y narrarnos el secreto. Así que para leer “Nombre falso” y enriquecernos con la lectura debemos hacernos cómplices del autor. Ello implica la aceptación de que no existe un parámetro único para la verdad, y que, sin embargo, hay un sentido en todo lo que se dice. Implica aceptar la paradoja de una lectura compleja, pues al mismo tiempo que debemos tener disposición para suspender la incredulidad, debemos mantenernos alertas hasta la paranoia para poder percibir las señales que el autor nos manda desde su escritorio, para desmentir su propia ficción.

En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, consciente o inconscientemente. La gente que hasta experimenta dificultades para escribirle a la familia, cree que la mentalidad del escritor es superior a la de sus semejantes. Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo negro es blanco y viceversa. La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. Es el oficio, el “métier”. La gente cree que recibe la mercancía legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones (N. F., p. 100).

La lectura de esta nouvelle significa sumergirse de lleno en una investigación en la que nada es claro y en la que todas las perspectivas son engañosas. La única manera de encontrar un sentido a la obra es atendiendo minuciosamente a las señales que aparecen por todos lados.

El texto se revela a sí mismo, aunque nunca explícitamente, como plagio.

Ya se ha visto que ello ocurría mediante las pistas que iba dejando sobre Andreiev. Pero al mismo tiempo va dejando otras como la insistencia en el valor del "crimen, la estafa, la falsificación y el robo" en la escritura arltiana, la persistencia en el "robo" perpetrado por Kostia al publicar con su nombre el cuento de Arlt, y la perplejidad ante el secreto que encerraba el cuento; secreto que sólo se comprende una vez que conocemos el plagio³³³.

La idea, por supuesto, es que el lector se encargue de buscar las ligas con los precursores del texto e intente por sí mismo resolver el misterio. Se trata de una labor de reconstrucción, de concretar lo que no aparece, sin lo cual es muy difícil una representación coherente del relato. Piglia nos envuelve así en un juego preparado con toda conciencia, premeditado y ventajoso. Un juego que sólo es posible gracias a la minuciosa elaboración del programa de lectura, de las sutiles guías que nos ayudan a descubrir lo que se ha elidido conscientemente. Piglia se concibe a sí mismo como un autor que procede quitando, en lugar de añadiendo.

Narrar con elipsis, no darlo todo de manera explícita. Hemingway dice que es necesario haber contado lo que está implícito en la historia. Para ello no basta con dejar en blanco cualquier momento. Al contrario, es como si un fragmento de la historia hubiera sido escrito, y luego suprimido. No es ése exactamente el mecanismo, uno no escribe la historia entera y luego suprime, pero es así como funciona. El sentido de la supresión es que lo elidido también forma parte del relato³³⁴.

Piglia, sin embargo, no deja sólo al lector en este juego de reconstrucción, sino que constantemente ofrece señales que puedan servir de guía acerca de cómo quiere ser leído. En el caso de "Nombre falso" hay una insistencia importante en el papel del crítico como detective, y en los elementos y recursos de la novela policiaca.

Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la

³³³ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*, p. 62-63.

³³⁴ Alberto Bruzos, *Op. cit.*, p. 108.

investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación a objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo. En el caso del "Homenaje a Roberto Arlt", ese traslado supuso pensar la literatura ligada al robo y a la propiedad, ciertas cuestiones claves como la apropiación, el plagio, la estafa, la falsificación, la noción de delito, trabajados en el marco de algo que tenía que ver con el género policial y con la crítica literaria³³⁵.

Estudiosa de las relaciones entre la literatura de Piglia y la de Arlt, Rita Gnutzmann señala cómo Piglia utiliza en "Nombre falso" las incertidumbres que hay en la bibliografía arltiana con un uso alevoso y creativo, pues se refiere a las aguafuertes o a notas periodísticas muy difíciles de verificar y que evidentemente pocos han leído, datos sobre Roberto Arlt exclusivos de los iniciados y una novela largamente prometida que, según parece, nunca llegó a escribir³³⁶.

Este uso "tramposo" de las referencias aumenta por un lado la incertidumbre general de la narración y por otro acentúa el carácter nominal y simbólico de las citas al alejar la posibilidad de la verificación. No obstante la forma elegida para narrar la historia que pretende ser un ensayo o un artículo académico se ve reforzada por esta clase de recursos de representación. Hay que recordar que dentro de la máquina narrativa de Piglia los nombres y referencias tienen un valor simbólico, así que no deberían juzgarse del mismo modo que se juzgan en un contexto académico. Aquí la "verdad" es una construcción, un pacto entre el lector y la obra, como advierte Aracely Rodríguez:

³³⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 177.

³³⁶ Rita Gnutzmann, "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana* n°. 58, 159, abril-junio 1992, pp. 437-438.

Lo verdadero es aquello que se está comunicando, aquello que el lector puede experimentar: la experiencia artificial que se da en el texto literario de ficción y que es más verdadera que los hechos que lo rodean. Y lo verosímil también está cambiando porque surge de la reflexión implicada en la metarreferencia: la metaficción de Piglia cuestiona el sistema de realidad y de sentido que está formado por las “reglas” del verosímil ficcional³³⁷.

De este modo Piglia crea en el lector la expectativa de que esta nouvelle debería ser leída como un texto expositivo (como de verdad ha sido leída por algunos de sus primeros críticos) y no como una obra de ficción. Pero esta expectativa ambivalente es tomada por el lector apercibido como un acuerdo de lectura con una narración ficticia. Esa es la trampa en el fondo de esta nouvelle. La trampa fue diseñada con tal acierto que las primeras lecturas críticas no tuvieron fácil vía para descifrar el plagio, y menos aún el complicado entramado de las autorías ficticias. Noël Luna (1976) fue de los primeros que pudieron ver la clave de la trama:

“Luba” no es un texto escrito por Arlt, sino por Andreiev. ¿Qué me lleva a pensar esto? Primero, en los días que Arlt supuestamente escribió el cuento había leído o pensaba comprar *Las tinieblas* de Andreiev (159), como consta en una lista escrita en su cuaderno. Segundo, Kostia ridiculizaba a Arlt: según Nacaratti, “lo jodía con Andreiev”. Ello enfurecía a Arlt sobremanera (167). Tercero, en la caja de metal que aparece al final de la historia, en la que se encuentra el manuscrito incompleto de “Luba”, se encuentra también “un ejemplar de *Las tinieblas* de Andreiev”. Parece que fue el único texto de la lista que Arlt pudo comprar y que había leído en esos días en que supuestamente había escrito “Luba”. Mi hipótesis es que Arlt, siendo coherente con sus ideas anarquistas sobre la falsificación, plagió el cuento de Andreiev. Más bien, lo reescribió³³⁸.

Ahora sabemos que *Luba* es un *pastiche* de *Las Tinieblas* de Andreiev, lo cual ahora, conociendo los gustos de Roberto Arlt, puede parecernos muy adecuado, pero

³³⁷ Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p.109

³³⁸ Noël Luna, *Op. cit.*, p. 58.

no todos los críticos han opinado así. Andreiev era un autor cuyos textos circulaban entre los lectores porteños de principios del s. XX, y que de hecho influyó sobremanera en la literatura de Arlt, como lo hicieron Gorki, Chejov y Dostoievski, de ahí que la idea de usar como modelo el texto de Andreiev para componer un “cuento inédito de Arlt” resulte muy natural, y no, como supone Hellen McCracken en un crítica temprana de la obra, que se trata de una elección arbitraria destinada a confundir al lector, “al elegir un pre-texto inusual, Piglia subvierte las convenciones culturales”³³⁹. En realidad es evidente que Andreiev era un escritor conocido en el contexto literario de Roberto Arlt y que él mismo era un lector apasionado de la literatura rusa:

Su pasión por la narrativa rusa era tal, que en algunos círculos literarios era llamado “El pequeño Dostoievski”. Su pasión por este novelista ruso era harto conocida y perceptible, y podemos ver cómo *Crimen y castigo* y *Los demonios* trazan un interesantísimo paralelismo en su producción literaria. Sus personajes parecen sacados de las profundidades dostoievskianas, de esas *Memorias del subsuelo* que décadas más tarde tanto influirán en Ernesto Sábato en la redacción de *El túnel*. Roberto Arlt es el “jugador” dostoievskiano condenado a escribir crónicas periodísticas y aguafuertes para poder pagar sus deudas³⁴⁰.

A Piglia le interesa la crítica que se hace desde el punto de vista del escritor, la que se enfoca en las estrategias y recursos que funcionan en la obra que se está leyendo. Cuando Piglia se propone escribir como Arlt está poniendo en práctica sus lecturas de este autor, hacerlo requiere construir un personaje “autor” que será una

³³⁹ Ellen McCracken, “Metaplagiarism and the critic's role as detective: Ricardo Piglia's reinvention of Roberto Arlt”, en *PMLA*, n.º. 106, 1991, p. 1073.

³⁴⁰ María Dolores Adsuar Fernández, Op. cit. <http://www.um.es/tonosdigital/znum13/index.htm>.

máscara del autor real. Piglia no encuentra mejor manera de realizar un homenaje que haciendo escribir a este personaje suyo a su vez como si fuera otro autor que él mismo admira. La doble máscara ha quedado tan bien construida que es difícil percibirla en una primera lectura. Para ello hay que conocer algunos rasgos de la poética de Arlt.

En esta relación Arlt-Piglia podemos ver como éste último pone en juego en el texto en cuestión, ciertos postulados arltianos, jugando con ellos y requiriendo así, la participación de un lector “activo” conocedor de ambas poéticas³⁴¹.

La crítica temprana de “Nombre falso”, aún cuando dio sus necesarios palos de ciego, tuvo un punto de vista que no se volverá a repetir y sus esfuerzos dieron con puntos muy interesantes para apoyar la interpretación de la obra, como lo que concierne a la relación, señalada por Noé Jitrik, entre la pasión de Arlt y la razón de Borges:

Se produce aquí una síntesis de lo esencial de los dos modelos; es Arlt en los ambientes, en los personajes (estafadores, prostitutas sanas y anarquistas), en el lenguaje al mismo tiempo preciso y ambiguo, pero también es Borges en la construcción narrativa, en la concepción misma del relato [que] depende de un núcleo clásicamente borgiano, la obtención de un texto supuestamente perdido y, por lo tanto, de lo que ahí se desprende: búsqueda e investigación para llegar a él, exactamente como en "Examen de la obra de Herbert Quain" y los fragmentos iniciales de "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius"; mediante Borges, Piglia puede hacer algo con Arlt pero no porque persiga una asociación ingeniosa sino porque la asociación está autorizada por todo lo que puede haber en común entre Arlt y Borges, mucho más de lo que suele preocupar a la crítica, satisfecha con la existencia de todas las oposiciones aparentes³⁴².

La asociación entre Arlt y Borges puede parecer violenta, pero no es en ningún

³⁴¹ Mariangel Di Meglio, *Op. cit.*, s/p <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>

³⁴² Noé Jitrik, "En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso*, de Ricardo Piglia", *Op. cit.*, p. 87.

modo forzada. Incluso diríamos que era necesario y hasta natural establecerla. Se trata de una relación complementaria. En el mapa narrativo de Piglia, Arlt y Borges efectivamente ocupan puestos contrarios y complementarios, es una es una clase de relación que ya otros autores han manejado.

Dice Roberto Bolaño que “Arlt es un ruso, un personaje de Dostoievski, mientras que Borges es un inglés, un personaje de Chesterton o Shaw o Stevenson”. No es ningún descubrimiento. Si Borges hubiera nacido en el seno de una familia prusiana y hubiera sufrido el maltrato de un padre, alejado de su nodriza y sin el eterno referente de un antepasado que jamás luchó en Junín, la historia habría sido distinta. Las dos ciudades de Dickens se proyectan en las figuras de Borges y Arlt. Para Borges, era el mejor de los tiempos, la edad de la sabiduría, la época de las creencias, la era de la luz, la primavera de la esperanza. Todo lo poseía. Para Arlt, era el peor de los tiempos. La locura, la incredulidad, las tinieblas, la desesperación. Borges caminaba en derechura al cielo, y era Arlt el que se extraviaba por el camino opuesto³⁴³.

Los enlaces usados por Piglia también se refieren, de manera directa o velada a otras obras suyas. Hay una frase de Arlt en los papeles que Martina da a Piglia, que pertenece a una autobiografía de 1929 y que ya se había utilizado como epígrafe de *Jaulario* y de *La invasión*: "A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad"(N.F., p. 122).

Piglia hace decir a Kostia una cita de un ensayo suyo, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria": "Cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer"³⁴⁴.

Otro referente importante de esta historia, que se menciona apenas y como

³⁴³ María Dolores Adsuar Fernández, Op. cit. <http://www.um.es/tonosdigital/znum13/index.htm>.

³⁴⁴ Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", en *Los Libros*, n°. 29, 1973, p. 26.

descuidadamente, es Henry James, ya habíamos mencionado la similitud que encuentra Fornet entre el protagonista de *Los papeles de Aspern* y el crítico-narrador de esta historia, quien parece capaz de hacer cualquier cosa por obtener una primicia como investigador. La primera señal de esta disposición de carácter es cuando admite haber puesto un anuncio en el periódico ofreciendo dinero a cambio de papeles inéditos de Roberto Arlt.

En principio, se desvanece la función institucionalizada del crítico literario. El mismo actúa como una entidad económica que otorga un valor al texto para permitir su entrada al mercado. En la narración, la inserción de la obra literaria en el circuito comercial queda representada en la actitud del crítico que adquiere mediante el dinero los inéditos de Arlt³⁴⁵.

Por eso se vuelve un tema obsesivo para el narrador la cuestión del plagio, es decir, de los derechos de propiedad asociados al texto. Precisamente porque para convertirlo en un objeto con valor de cambio es necesario que no haya dudas sobre quién es el verdadero propietario, no precisamente autor, del texto, es decir, a quien corresponde explotar la propiedad intelectual. Por ello se justifica pagar dinero a cambio de los papeles inéditos. Los valores estéticos clásicos, principalmente la cuestión de la pureza y la gratuidad del arte, quedan aquí soslayados.

Pureza, perfección e inutilidad aparecen así como los rasgos con que la cultura burguesa define la obra de arte. El valor estético es, por tanto, también un valor económico: el acceso a la contemplación estética se da a través del mercado y supone un exceso económico que permite la adquisición de lo que por definición se propone como inútil. La naturaleza de los papeles póstumos de Arlt quiebra, sin embargo, este principio, como los campesinos que orinan en los jarrones de los Romanov (para horror de

³⁴⁵ Mariangel Di Meglio, *Op. cit.*

Gorki) profanan su “valor” estético burgués³⁴⁶.

La posición del crítico-narrador puede parecer cínica, pero él no hace sino cumplir su función dentro del entramado de circulación comercial de la literatura en la cultura burguesa. Una pieza de la maquinaria capitalista donde el valor de todas las cosas se resume en dinero. A esto se ha referido Jiménez Garrido:

El problema irresuelto de la autoría del texto [desde el punto de vista de Piglia-narrador-personaje] (¿plagio?, ¿falsificación de falsificaciones?) quiebra el principio de “autoridad” y “propiedad”. Administrar, regular la circulación y la venta son prácticas capitalistas que se basan en el principio de la propiedad. El crítico literario actúa por tanto como una entidad económica que otorga un valor al texto para permitir su entrada al mercado. Sin embargo, la naturaleza del “inédito” de Arlt impide su conversión en objeto económico: sin fijar el derecho de propiedad de un texto, éste no puede ingresar al mercado³⁴⁷.

Por la misma época que escribe “Nombre falso”, Piglia difunde en sus ensayos una preocupación por el papel de la economía en la circulación de la literatura y en las relaciones sociales. Lo cual parece una preocupación constante de Piglia quien en un artículo de 1974 sobre la literatura norteamericana, ha definido la influencia literaria “a partir de la aprobación, de la herencia, pero también del robo, del plagio, en última instancia, de la propiedad”³⁴⁸.

Esto es claro en sus ensayos sobre Roberto Arlt³⁴⁹. La crítica que hace sobre el autor aborda las relaciones entre la propiedad y la literatura, como en su introducción a

³⁴⁶ José A. Rodríguez-Garrido, “Sobre la cuestión del homenaje: Arlt y Piglia”, p. 61.

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 60.

³⁴⁸ Ricardo Piglia, “La autodestrucción de una escritura”, en *Crisis*, núm. 15, 1974, p. 61.

³⁴⁹ Ver por ejemplo: “Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 1-4-1973, pp. 10-11; y también: “Roberto Arlt, la ficción del dinero”, en *Revista Hispanoamericana*, Buenos Aires, 1974.

*El juguete rabioso*³⁵⁰, así como en otros ensayos que ha escrito sobre Arlt. Y es que para Arlt este era un tema que ocupaba su pluma con constancia. Pensemos en Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*, quien no tenía para comprar libros y debía alquilarlos y entra a la biblioteca para robarlos. En esa novela vemos como, muy a su pesar, Silvio Astier se ve forzado a trabajar en una sórdida y oscura librería, para él un verdadero infierno dónde sufrirá toda clase de humillaciones que marcarán su formación. La literatura deja de ser un placentero juego y se convierte en un negocio sucio y degradado. Jorge Fonet opina que “Piglia entiende el robo de libros en *El juguete rabioso* como una metáfora del acceso transgresor de Arlt a la literatura, por otra se cuestiona la noción de propiedad privada y reivindica el derecho al plagio y la falsificación”³⁵¹.

Arlt pensaba obsesivamente en estos temas sobre el dinero y la apropiación, muchas veces vinculados con la literatura. Muchos de sus aguafuertes tienen como tema justamente las relaciones del arte, y otros aspectos de la vida, con el dinero y la propiedad. Por ejemplo, en "La tragedia de un hombre honrado" podemos leer:

A veces voy a su café y me quedo una hora, dos, tres. Él cree que cuando le miro a la mujer estoy pensando en ella, y está equivocado. En quien pienso es en Lenin... en Stalin... en Trotzky [...] Pienso con una alegría profunda y endemoniada en la cara que este hombre pondría si mañana un régimen revolucionario le dijera: Todo tu dinero es papel *mojado*³⁵².

“Nombre falso” continúa fielmente la línea trazada por Arlt y se constituye en

³⁵⁰ Ver Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994 (edición de Ricardo Piglia).

³⁵¹ Ver Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 41-42.

³⁵² Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires. Losada, 1973.

una discusión sobre la propiedad privada, el dinero, la literatura y el plagio. Es en el fondo una condena contra la apropiación que convierte la literatura en un objeto con valor de cambio. Un discurso contra la propiedad privada que es la base del sistema económico capitalista. En esta diatriba su alineación del lado de los desposeídos es manifiesta:

Del mismo modo, se manejan elementos del discurso marxista que legitiman a quienes no son propietarios. Al final de "Luba" se suscita el siguiente diálogo entre los protagonistas: "¿Vos crees en mí? –ha dicho ella. // Sí, porque sólo se puede creer en los que no tienen nada que perder" ("Nombre falso", p.187). El diálogo, introducido por Piglia, recuerda uno similar entre Hipólita y el Astrólogo en *Los lanzallamas*. "¿Y usted creerá en mí? // En los únicos que creo es en los que no tienen nada que perder". Y ambos fragmentos nos remiten al final del *Manifiesto comunista*, donde se deposita toda la fe en los obreros porque son ellos los que "no tienen nada que perder, más que sus cadenas"³⁵³.

A estas alturas de la Historia es imposible escribir cualquier cosa sin que ronde el fantasma de otro escritor en nuestras palabras, esto es algo que Piglia conoce muy bien. Si la creación implica el uso de lo que ya hemos leído, no hay una escritura inocente, pero, por eso mismo, tampoco hay delito que perseguir.

Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así, el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Esa es para mí la cuestión central y quizás la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva³⁵⁴.

En "Nombre falso", en opinión de Fornet: "Luchar, en el sentido en que el texto

³⁵³ Ver Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*, p. 43.

³⁵⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 68.

lo hace, contra la propiedad intelectual, significa validar el derecho a la apropiación literaria como fundamento mismo de la creación”

Grosso modo, podría decir que Piglia teoriza sobre el valor de la apropiación literaria utilizando el recurso extremo -y penado del plagio. Es cierto que no hay aquí plagio en sentido estricto, pero sí la forma -entre las aceptadas tanto legal como éticamente- que más se le acerca. "Nombre falso", lejos de ver en el arte y la literatura sólo la función estética, pone en primer plano las nociones de valor de uso y valor de cambio³⁵⁵.

Y puesto que la literatura no se puede enajenar, y puesto que todo lo que se puede escribir ya está dicho antes de algún modo, la propiedad privada de los textos literarios no se sostiene. “Nombre falso” es en última instancia la defensa del plagio que prefigura Arlt en su diario. En palabras de Gnuztmann: “El verdadero tema de ‘Homenaje’, por lo tanto no es la ‘propiedad arltiana’ de ‘Luba’, sino la impropiedad de que un texto tenga un autor único”³⁵⁶.

Arlt, como Piglia, gustaba ponerse del lado del crimen, sus personajes suelen ser ladrones, prostitutas, asesinos, conspiradores; una raza de gente que vive al margen de la ley, o por mejor decir, con sus propias leyes. Su modo de abordar los crímenes y las investigaciones es siempre soslayado, sustentado en el desinterés de las autoridades competentes de perseguir ningún crimen, pues no han visto nada de lo que el lector ha sido testigo. Así es como opera el crimen en “Nombre Falso”, impune, bajo sospechas soslayadas, con una secreta admiración por la maestría del criminal.

³⁵⁵ Ver Jorge Fonet, *El escritor y la tradición...*, p. 46.

³⁵⁶ Rita Gnuztmann, *Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco*, p. 526.

2. Prisión perpetua

Se narra un viaje o se narra un crimen

¿qué otra cosa se puede narrar?

Ricardo Piglia, Crítica y ficción

“Prisión perpetua” se nos presenta con la apariencia de un relato autobiográfico sobre los recuerdos juveniles de Piglia, pero es también, entre otras muchas cosas (como, por ejemplo, una profunda reflexión sobre el quehacer literario), la historia de un crimen, aunque eso no lo sabemos hasta que hemos terminado una lectura atenta del texto. Por esa apariencia confesional, podría pasar solamente por el recuento de las memorias de un joven provinciano y su proceso de iniciación en la literatura. Pero hay otra historia, entreverada en los recuerdos reales y fingidos del autor así como en las pequeñas historias, no sabemos qué tan inventadas, que tejen la trama. Otra historia que atraviesa esta compleja estructura de la cual no podemos saber si es una confesión o una mentira, “de modo que esta será una historia de dudas, como todas las historias verdaderas” (P. P., p. 14).

Hay cambios importantes de estructuras, estilo y contenido con respecto a su obra anterior que revelan el modo en que Piglia ha ido transformando su máquina narrativa a través de la creación de mundos.

Entre "Nombre falso" y "Prisión perpetua", ya no es exactamente el mismo escritor quien vuelve a la forma de la nouvelle. Seguramente entre las dos escrituras, la Argentina ha visto el episodio más sombrío de su historia contemporánea y Ricardo Piglia ha publicado, en plena dictadura, una de

sus novelas más emblemáticas, *Respiración artificial*, una novela política, de resistencia y de denuncia, que renueva completamente las relaciones entre novela e historia³⁵⁷.

“Prisión perpetua” es una nouvelle, según la caracterización que hemos expuesto, por su estructura aparentemente fragmentada, compleja y su trabajo con la incertidumbre narrativa, porque no sigue una sola historia sino varias historias conectadas por un núcleo central. Piglia no deja lugar a dudas sobre ello en un guiño que hace al lector en boca de Ratliff, y que funciona como parte del programa de lectura del relato, sobre el que abundaremos más adelante. El guiño consiste en que Ratliff, el personaje alrededor del cual gira la obra, se ríe al afirmar que *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald “era la mejor nouvelle que se había escrito nunca”, esto quizá porque identifica el parentesco de su historia, con la turbulenta historia de amor entre Daisy Buchanan y Jay Gatsby (P. P., p. 17).

2.1. El mundo como prisión

“Prisión Perpetua” es la única de las tres nouvelles que desde su aparición en 1988 no ha cambiado de forma ni de título. La historia principal es la de un joven narrador de 17 años, muy identificado con Ricardo Piglia, y su iniciación en la literatura a cargo de un maestro *sui generis*: el culto y extravagante escritor

³⁵⁷ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 3 : «Entre ‘Nombre falso’ et ‘Prisión perpetua’, ce n’est pas tout à fait le même écrivain qui réinvestit la forme de la nouvelle. Bien sûr, entre les deux écritures, l’Argentine a vécu l’épisode le plus sombre de son histoire contemporaine et Ricardo Piglia a publié en pleine dictature l’un de ses romans les plus emblématiques, *Respiración artificial*, un roman politique, de résistance et de dénonciation, qui renouvelle complètement les relations entre roman et histoire».

norteamericano Steve Ratliff, alguna vez, según se lee en el texto, amigo de los más grandes de su generación y ganador del premio más importante de relato corto en los Estados Unidos, ahora refugiado en Mar del Plata, atrapado en el recuerdo de un viejo amor y de un terrible secreto. Es una historia donde se fusionan la realidad del discurso autobiográfico y la fantasía de la ficción sin que sea posible distinguir dónde empieza una y termina la otra, como en los recuerdos verdaderos.

Todos los libros surgen siempre de un pequeño elemento autobiográfico, que muchas veces incluso no es posible identificar, pero todos los libros son en realidad modos de contar de un modo (sic), muchas veces muy elusivo, experiencias propias³⁵⁸.

Como nouvelle que es, “Prisión perpetua” no es una sola historia, redonda y acabada, como sería la de un cuento, sino una narración más compleja. Está compuesta de dos partes, la primera es una narración marco de la segunda bajo el título de “En otro país”, que cuenta la relación del joven narrador protagonista, alter ego del mismo Ricardo Piglia (aunque no se menciona nunca su nombre), primero con su padre y luego con Steve Ratliff, el singular personaje que lo inicia en la literatura, lo que ha llevado a algunos a decir que se trata de un relato autobiográfico “muy elusivo”. La segunda es una narración escrita por el narrador de la historia-marco sobre el secreto de Steve Ratliff con el título de “El fluir de la vida”. Pero las complicaciones no terminan allí, pues bajo el título de “En otro país”, que hemos identificado como marco, se recogen tres partes, dos de las cuales son a su vez marco de sendas series de

³⁵⁸ Ricardo Piglia entrevista con Érica Montañó Garfias. “La inteligencia nunca es ajena a sentimientos y pasiones: Piglia” en *La Jornada*, México, D. F., 21 de enero de 2007, p. 16. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/21/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>.

microrrelatos, al menos veintiuno en la primera y trece en la segunda; la mayoría son las historias que Steve Ratliff contaba al joven narrador y que este anotaba fervorosamente en su diario. La tercera es la introducción a la segunda parte, donde el joven narrador ofrece su propia versión de la historia de Steve Ratliff.

El marco mayor –novela o nouvelle– en estas historias es constantemente atravesado por pequeños relatos que introducen en el argumento la pulsión viva de la experiencia que viene de la voz (como ejemplifica Steven Ratliff, en “*Prisión perpetua*”, o Tardewski, en *Respiración artificial*, e incluso Kostia en “*Nombre falso*”) o que surge de escrituras que pueden concebirse como menos mediatizadas por el lenguaje y nos acercan algo más a la verdad de lo vivido, como el diario (en el caso de Stephen Stevensen, en “*Encuentro en Saint-Nazaire*”) y con una presencia significativa también en “*Prisión perpetua*” y en el cuento “Un pez en el hielo”, incluido en la última edición de *La invasión*) o la epístola (básica en la primera parte de *Respiración artificial*)³⁵⁹.

Esta estructura de marcos y narraciones cortas permite libertades que de otro modo atentarían contra la unidad de la obra, hace por lo tanto más flexible el molde narrativo y permite el uso de registros múltiples que se manifiestan en géneros diversos entremezclados. Un uso más libre del lenguaje, en definitiva, más cercano a la experiencia compleja de la vida.

El primero de los tres apartados que componen “En otro país” empieza con la historia marco de la que el autor advierte que no es la historia que quiere contar, se trata de cómo un cambio de vida obligado por las condiciones políticas de su ciudad natal, Adrogué, lleva a su padre a mudarse a La Plata, después de un año de prisión. Para el joven este cambio es un desarraigo en todo sentido y lo vuelve más propenso a

³⁵⁹ Eduardo Becerra, “La voz y la letra”, p. 33.

dejarse envolver por una personalidad como la de Ratliff.

(En "Prisión perpetua") el espectro de aquel autor admirado regresa aquí, pero es necesario constatar que se trata de un desconocido y no del más importante novelista de la literatura argentina del siglo XX³⁶⁰.

Luego de contarnos cómo conoció a su iniciador en la literatura, nos ofrece la primera serie de microrrelatos, a manera de entradas directas de su diario personal, con títulos sugestivos. No sin antes hacernos una advertencia sobre la verosimilitud de los diarios:

Tengo la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos y la que está fija en mis recuerdos. Son figuras, escenas, fragmentos de diálogos, restos muertos que renacen cada vez. Nunca coinciden o coinciden en acontecimientos mínimos que se disuelven en la maraña de los días. (P. P., p. 16)

El segundo apartado usa como marco la revelación paulatina de la historia de Steve a cargo de un tercero: Morán, del que poco más sabemos en la historia salvo algunos datos imprecisos, como su profesión de abogado y su relación amistosa y dependiente de Steve. Este marco encierra una segunda serie de microrrelatos, esta vez sin títulos, pues se trata de los recuerdos de las cosas que contaba Ratliff, como partes de la novela que estaba escribiendo, pero en forma de relatos orales, contados en el bar. Dicho carácter de oralidad está remarcado formalmente por la fórmula "había un" o "había una" propia de las tradiciones orales, algunas de estas microhistorias no rebasan las dos líneas de extensión. La elección de un discurso cercano a la narración oral es muy importante, pues se trata de un discurso más cercano a la experiencia real,

³⁶⁰ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 4 : « Le spectre de cet auteur admiré revient ici, mais force est de constater qu'il s'agit là d'un inconnu et non pas du romancier le plus important de la littérature argentine du XXe siècle ».

y el problema de la conservación de la experiencia es uno de los temas básicos de esta narración. Ambas series de microrrelatos son como piezas de un rompecabezas que explica la génesis del relato final, pero que tienen valor por sí mismos, hay que leerlas como las partes de un cuadro mayor, o mejor aún, como trozos de un holograma a partir de los cuales se podría reconstruir, tal vez, el resto, como pretende el personaje del microrrelato que empieza “había un historiador” (P. P., p. 41). Como ya dijimos, estas narraciones forman una serie integrada, lo que se relaciona con la idea de Piglia de lo que debe ser la estructura de la nouvelle, cuyo centro es un secreto:

Recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces. La nouvelle, entonces, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro³⁶¹.

Así mismo, otro rasgo señalado por el autor para este género viene de que estos relatos estén enmarcados en otra unidad narrativa mayor:

La nouvelle mantiene el marco, lo que llamamos el marco en el sentido clásico de relato oral: alguien está en un bar, viene otra persona y le cuenta una historia. El marco es el momento en el que esa historia circula. En la nouvelle el marco existe pero se ha internalizado, está dentro de la historia, no es, digamos, aquello que está antes de que el relato propiamente dicho empiece, sino que está incorporado como un elemento interno a la historia³⁶².

En el caso que nos ocupa, los marcos están totalmente integrados a la historia central, no son meros adornos, ni tienen solamente la función de establecer la presentación de las historias, o de articularlas, ni es posible prescindir de ellos sin

³⁶¹ Ricardo Piglia, “Secreto y narración, tesis sobre la *nouvelle*”, p. 200.

³⁶² *Ibid.*, 201.

violentar el sentido. Asimismo, contrariamente a lo que suele suceder tradicionalmente con las historias contenidas en marcos, el marco principal no se cierra al final de la narración, no es lo último que leemos, sino que se cierra antes, al final de la parte tercera de “En otro país”. La razón es que el autor quiere presentarnos su versión de los hechos (“El fluir de la vida”) como si fuera un relato independiente.

La conclusión de la historia, en realidad, nos ha sido dada desde antes como una revelación que hace Morán a Piglia, pero para poder entenderla en todo su sentido es necesario conocer los lazos de El Pájaro Artigas con Lucía Nietzsche, que es el tema de “El fluir de la vida”, el final de la historia entonces no está donde acaba el texto, pero nosotros como lectores no podemos verlo sino hasta que el relato termina.

Retomando la diferencia entre el cuento y la nouvelle, digamos que esa diferencia tendría que ver con el lugar del final, en el caso de la nouvelle, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado³⁶³.

En este relato, al igual que en “Nombre falso”, la historia que se cuenta y su intriga están ordenadas de forma distinta, es decir, el final de la historia no está al final del texto, sino antes. Así, el cuento incluido al final aparece como si fuera independiente del marco, pero no es así en realidad.

"En otro país" deconstruye un texto a través de su lectura; " El fluir de la vida" es un texto que condensa una lectura. El primer relato desvela así al lector la fuente, el texto anterior, de la que el segundo relato se hace eco. El efecto de lectura es sorprendente, pues al leer el segundo cuento, el lector no sólo tiene la impresión de conocer todos los elementos del relato, sino también de tener todos los engranajes, invadido por el vértigo de lo ya

³⁶³ *Ibid.*, p. 204.

leído³⁶⁴.

Así como en los trozos de un holograma se puede deducir la figura completa, a lo largo de las diferentes partes que componen esta narración encontramos frases, temas, motivos que se repiten, quizá justificadamente desde la perspectiva del joven narrador, si pensamos que toda la historia anterior es la génesis de la historia que nos ofrece al final, compuesta ineludiblemente de sus recuerdos sobre Steve.

A Lucía Nietzsche, la enigmática novia de Artigas, le interesaban las recurrencias, que ella veía en textos que aparentemente no tenían nada que ver, y una de estas es la profecía de Nietzsche sobre la violencia que vendrá, que al asociarse con la de Aldo Reyes emparenta, por un sencillo procedimiento lógico formal, las sucesivas dictaduras militares argentinas con el imperio del Cuarto Reich. De este modo Piglia acaba por establecer, en el más puro estilo brechtiano de hacer los extrañamientos, una declaración ideológica velada y contundente.

El caso mismo del crimen que tiene a Aldo Reyes (P. P., p. 56) en la cárcel está prefigurado en uno de los microrrelatos que se presenta como una entrada del diario del joven escritor, bajo el título de "Un padre" (P. P., p. 22). El texto está lleno de esta clase de repeticiones que, como en un laberinto de espejos, nos envuelven en un ambiente de incertidumbre al dar al reflejo la condición de lo real, y que funcionan

³⁶⁴ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 5 : « *‘En otro país’ déconstruit un texte à travers sa lecture ; « El fluir de la vida » est un texte qui condense une lecture. Le premier récit dévoile ainsi au lecteur la source, l’avant-texte, dont le second récit se fait écho. L’effet de lecture est surprenant car en lisant le deuxième cuento, le lecteur n’a pas seulement l’impression de connaître tous les éléments du récit, mais également d’en saisir tous les rouages, envahi par le vertige du déjà-lu.* ».

también como ligas entre las partes aparentemente fragmentarias de la nouvelle y confiriendo al texto su especial consistencia de unidad abierta, pero a la vez sólidamente entramada.

Por otro lado, la escritura del texto no es especialmente rebuscada, Piglia utiliza los recursos que podrían utilizar los narradores y poetas que menciona en el texto a fin de prolongar el interés del lector. Pero este rasgo encuentra su justificación en el texto mismo, en una opinión sobre Ratliff, o mejor dicho, sobre el Pájaro Artigas, que puede aplicarse al mismo Piglia, en un interesante juego de reflejos:

El Pájaro es un narrador tradicional, por eso intercala reflexiones y máximas en medio de sus historias. En el fondo es una forma de retardar la acción. Pensar es un modo de crear suspenso, dice. Construir un espacio entre un acontecimiento y otro acontecimiento, eso es pensar (P. P., p. 52)

Piglia utiliza este artificio de forma deliberada durante la nouvelle, para retrasar las revelaciones, por ejemplo, en la tercera parte de “En otro país”, cuando estamos a punto de escuchar de Morán el secreto de la vida de Steve, el narrador parece disgregarse y nos cuenta la historia de la inútil, en opinión de Morán, Zanja de Alsina y su museo, lo cual, además de simbolizar el sinsentido mismo del azar y la violencia de la imposición, retrasa la revelación sobre el posible crimen de Ratliff, que finalmente no acabamos de conocer de ningún modo tajante. Es pues un uso consciente de una digresión suspensiva tradicional.

Por otro lado, la duda del narrador en la entrada es coherente con lo que ha dicho antes sobre cómo se debe narrar esta historia, que en el fondo es una historia contada por Ratliff, como si fuera sobre otras personas, pero en la que Piglia se declara

co-autor y nos advierte sobre la ficcionalidad de algunas de sus partes.

Varias veces traté de hablar de él y de usar su legado, pero recién hace tiempo pude escribir un relato sobre Steve. No está nombrado, pero se trata de él. He reproducido su tono y su modo de narrar. He contado lo que conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser. (P. P., p. 49)

Este “como debe ser”, según Bratosevich, significa “privilegiar, más allá de la verdad documental de las atribuciones y las referencias, la gimnasia de narrar, el placer de acumular historias, pedazos o remates o semillas de historias”³⁶⁵. Tenemos que hacer notar la intención explícita de Piglia al escribir “El fluir de la vida” de llevar a cabo este ejercicio narrativo consistente en asumir la personalidad de otro escritor, ficticio o no, no importa; *reproducir su tono y su modo de narrar*, para contar desde su voz la historia que Ratliff no alcanzó a escribir. Esto es crearse una *máscara* y asumirla como narrador.

La cárcel en este relato siempre tiene un valor simbólico, es una representación mínima del estado emocional de los personajes, todos presos de sus propios destinos. Hablar de la prisión es un modo de hacer sentir esa cárcel interior que son las obsesiones de cada uno. También es cierto que varios de los personajes han estado encerrados y sin embargo, la prisión en sí no aparece como un espacio real y presente, sino más como un símbolo, o por mejor decir cómo un sentimiento de estar encadenado por el azar y por un ambiente opresivo que no permite tomar decisiones libres.

³⁶⁵ Nicolás Bratosevich, Op. cit., p. 316.

La mención de la cárcel como espacio real de la acción solamente ocurre en el microrrelato que empieza “Había un exconvicto”, como una representación de la opresión en sí; no como un lugar determinado o como un espacio concreto donde ocurrirán las acciones, sino como el símbolo máximo de la falta de libertad, este texto es emblemático y se refiere a una forma de narrar que nace de esta sensación de estar constantemente vigilado. Es la evocación más bien abstracta de un valor anhelado, la libertad, a través de su contrario.

En el microrrelato titulado “El cráneo de cristal” la cárcel tiene más bien un valor arquetípico y un significado sumamente extensivo, que abarca la sociedad completa. La cárcel funciona también casi como un sinónimo de control social o persecución.

La literatura de Piglia es un altavoz que anuncia y denuncia el mal característico de nuestro tiempo: el haber pasado de las sociedades del encierro de Foucault a las sociedades de control anunciadas por Deleuze. Piglia es un teórico del encierro,... pero no es menos teórico del control³⁶⁶.

Toda la historia está situada en un pasado, desde el punto de vista de la enunciación del marco narrativo, que ocurre “en la actualidad”. Este presente se define en el contexto de unas conferencias que dictó Piglia en inglés para una revista neoyorkina (P. P., p.14, nota al pie), pero la narración tiene como fuente el diario del joven narrador que impone su propio tiempo de enunciación cerca de los hechos que narra, entre 1955 y 1960. Los hechos del diario suelen referirse al hoy cotidiano del que anota, pero a veces delegan la voz narrativa en algún otro personaje, como Steve

³⁶⁶ Vicente Luis Mora, “Dos invasiones”, en *Quimera*, nº. 208, p. 37.

Ratliff, y con ello también modifican el tiempo de la enunciación.

Esta delegación de la responsabilidad narrativa en personajes ocurre principalmente y de manera más tajante, obedeciendo a su carácter “epistolar”, en “El fluir de la vida”. Sin embargo, al principio el narrador ha dejado bien claro que estamos ante una ficción narrativa y por lo tanto los tiempos realmente significativos son el tiempo de la enunciación y el tiempo de la lectura. Eso permite el encabalgamiento de identidades y tiempos al final la narración, en el que el protagonista ve el reflejo de Lucía con su amante, momento en que la identidad del narrador cambia sin aviso y se establece una identidad total entre el narrador (Piglia) y su personaje (Ratliff). Debido a esta fusión de identidades no es posible aseverar a quién se refiere Piglia cuando dice, al anunciar el cuento, “uno de los dos tiene diecisiete años” (P. P., p. 49), porque sabemos que esa es la edad de Piglia cuando conoce a Ratliff, pero no sabemos la edad de Ratliff cuando conoce a Lucía, y el cambio de voz y de focalización en esta parte (Ver: P. P., p. 60) resulta desconcertante, precisamente por incierto.

Otra manera interesante de verlo es pensar en el joven Piglia, de diecisiete años, que en “El fluir de la vida” aparece como receptor de la historia de Artigas, e imaginar el modo en que el relato de Artigas se convierte en una experiencia para él, como toda lectura es una *experiencia real* para cualquier lector, al grado de identificarse totalmente con la situación, como si él mismo la hubiera vivido.

Isser plantea abandonar “las premisas cognoscitivas con las que la ficción es

determinada como lo no real”³⁶⁷, eliminando así el conflicto ontológico de la ficción y la realidad, pues la validez de la ficción reposa en que se trata de un acto comunicativo. Con ello pierde todo sentido la contraposición polar entre ficción y realidad: la ficción, para Isser, no es el opuesto de la realidad, sino que nos comunica algo sobre ella, con lo que desaparece también la dificultad de tener que encontrar una referencia que abarque los miembros de la oposición. La ficción se convierte así en mediadora entre el lector y lo real.

Por ejemplo, resulta muy difícil en la práctica esclarecer el límite de lo fictivo y lo biográfico en un personaje como Steve Ratliff. Ricardo Piglia ha presentado este texto como autobiográfico, y con las debidas advertencias, muchas veces afirma que se trata de la realidad de sus recuerdos. Es posible creer en la verdad de la existencia de una persona similar a Steve Ratliff que haya sido la inspiración para el personaje, es posible rastrear su influencia en la vida de Piglia, pero algunos de los datos que se nos ofrecen en la narración son más una especie de coordenadas culturales que nos ayudan a situar al personaje en el contexto de la literatura norteamericana y no hechos fidedignos. Algunos de ellos son, falsos y no es difícil comprobarlo. Claro que esto está relacionado con las nociones de verdad y ficción, que en Piglia no son antónimos absolutos. Por ejemplo, se menciona sobre Ratliff que ganó en 1954 el premio más prestigioso de cuento en inglés el premio O. Henry. Pero en 1954 el premio fue

³⁶⁷ Wolfgang Isser, *El acto de leer*, p. 92.

otorgado a Thomas Marbry por "The Indian Feather"³⁶⁸. El reconocimiento ficticio, aunque falso, es un modo de darle autoridad al personaje frente a los lectores, para conseguir de ese modo su credulidad en esa imagen de extraña sabiduría. Es la manera que tiene el autor de acreditar la verosimilitud de su juego creativo.

Las coordenadas culturales del relato, independientemente de que sean corroborables o no en la historia real, deben atenderse como señales del programa de lectura, es decir, funcionan como indicios sobre los personajes y también como indicaciones que nos ayudan a realizar una lectura "correcta", estas coordenadas colocan a Ratliff entre los más grandes del contexto literario norteamericano de izquierdas de mediados del siglo XX. Se le asocia con Conrad Aiken, ganador del *Nacional Book Award* en 1954, y del Pulitzer en 1930; se le asocia con Wystan Hugo Auden, (el grupo de Auden defendía los derechos civiles de todos los ciudadanos, Auden era profesor de poesía en Oxford); se le asocia con el crítico más destacado de esa época: Edmund Wilson. Todos poetas y narradores conocidos por su compromiso social y artístico, todos relacionados con los círculos académicos de elite y todos ganadores de premios importantes que vieron su gloria hacia mediados de los años 50, la época en la que pudieron conocer a Steve Ratliff, así como todos pudieron conocer alguna vez a Sir Stephen Spender, uno de los más grandes poetas británicos de la misma época y cuyo nombre nos recuerda al de Stephen Stevensen, personaje que

³⁶⁸ *The O. Henry Price Stories, Past winners list*, Anchor books, en Random House, <http://www.randomhouse.com/anchor/ohenry/winners/past.html>, consultada el 11 de abril de 2007.

veremos en otras narraciones de Piglia y que guarda semejanzas con Ratliff . O como dijo el mismo Ratliff:

Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad. (P. P., p. 23)

Es evidente que Steve Ratliff, atrapado en su obsesión en un bar de Mar del Plata, donde no es nadie, *es como un pez boqueando fuera del agua*. Los indicios apuntan a la habilitación del personaje como maestro literario, pero también indican la fuerza del destino que tiene atrapado a Steve en su cárcel particular y que no lo deja regresar a su medio natural de poetas y académicos comprometidos y premiados. Esto da pie a su necesidad de hacerse de un público que lo escuche y lo recuerde y de un discípulo que cuente su historia, que aprenda la manera correcta en que esta historia debe ser contada, así nos lo hace ver Virginia Rodríguez Cerdá:

La lección del maestro, (lo que Ratliff muestra al narrador pero también lo que Lucía Nietzsche, en “El fluir de la vida”, mostrará al Pájaro Artigas) es un modo específico de narrar, de apresar la verdad en un relato que está construido sobre la propia experiencia pero que no puede identificarse con la realidad. Puesto que la verdad es innombrable, ese modo de narrar consistirá en el silenciamiento del sentido: Ratliff escoge al joven Piglia como destinatario del relato interminable de su propia vida, pero le oculta el nudo que es la explicación última de todos sus actos y de sus pensamientos, su historia de amor con esa mujer loca que justifica su presencia en Mar del Plata. En cambio, sí hace partícipe de la historia secreta a Morán, y por eso, éste será abogado como lo fueron antes su padre y su abuelo, y no escritor³⁶⁹.

La razón de la permanencia de Ratliff en Mar del Plata se nos va haciendo evidente conforme avanzamos en la lectura, aunque en realidad nunca se diga

³⁶⁹ “Experiencia, escritura y narración en *Prisión Perpetua*”, *Op. cit.*, p. 25.

abiertamente: Ratliff “tiene” que pagar una deuda de amor y de lealtad, pues al parecer su antigua amante, Pauline O’Conor (Lucía Nietzsche en “El fluir de la vida”) lo encubrió de un crimen, inculpándose ella misma por la muerte de su marido, el ingeniero Tom Bruchnam, o quizá ella misma lo mató, algo que no sabremos nunca en un mundo de verdades brumosas. Pero ahora Ratliff se siente obligado a vivir cerca de la cárcel dónde ella está presa y visitarla de vez en cuando. Esa es su cárcel autoimpuesta y la novela que escribe y que no termina nunca es parte de su condena.

Un hombre prisionero de una historia, empeinado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar una experiencia. (P. P., p. 51)

Pero Steve no es el único personaje que se siente preso en esta historia, la cárcel es un tema omnipresente del relato y le da título. Cada personaje se ha construido su propia prisión: Morán no puede liberarse de su amistad con Ratliff, Ratliff no puede liberarse de su deuda de amor, el padre del joven narrador no puede liberarse de sus recuerdos y él mismo no puede liberarse de las historias de Steve, celosamente guardadas en su mente y en sus diarios:

La imagen de un hombre desterrado, prisionero de una historia siniestra, que se hunde de un modo maníaco en una novela interminable, encierra para mí un sentido que nunca pude terminar de descifrar. A veces imagino la historia de Steve como un signo oscuro de mí mismo. (P. P., p. 19)

El joven narrador, Piglia, se identifica con su mentor y con su causa literaria. Este joven Piglia es el lector de Steve, su receptor primario, su testigo. Es quien puede contar su historia para que no pase sin dejar rastro como si fuera un narrador oral. Piglia asume su apostolado con naturalidad, y el cumplimiento de esta misión depende

de su propia habilidad, la de Steve, de seducción narrativa, él lo sabe y pone especial cuidado en no ser olvidado del todo.

Nunca sé si recuerdo las escenas o si las he vivido. Tal es el grado de nitidez con el que están presentes en mi memoria. Y quizá eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida.

Un narrador debe ser capaz de crear un héroe cuya experiencia supere la de sus lectores, decía Steve. Ningún novelista que yo sepa, en este siglo o en algún otro ha asesinado a nadie en la vida real. Cuando lo dijo estaba demasiado borracho y yo no entendí el sentido de lo que estaba diciendo. (P. P., p. 42)

Porque narrar puede ser “incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida”, el joven asume sin preguntas su misión, se deja seducir por las narraciones de su mentor y como apóstol de la incertidumbre se dispone a relatar la pasión de su maestro, es su obligación como narrador y es un intento por ganarle al tiempo y al olvido, por eso escribe su testimonio, su escritura: “El fluir de la vida”.

Lo que Artigas llama “el arte de narrar”. Fijar, dice el Pájaro, el lento fluir de la vida, detener ese movimiento impreciso. (P. P., p. 52)

El discípulo maravillado por su descubrimiento del poder que significa narrar una historia, una ficción, nos cuenta cuál es la esencia de este relato, alrededor de lo cual gira todo lo demás: “No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar. Porque él fue para mí la pasión pura del relato” (P. P., p. 49).

Los personajes mejor determinados de la nouvelle, Ratliff-Artigas, Piglia joven, el padre de Piglia, Lucía Nietzsche, no se caracterizan por estar descritos con minucia, los conocemos más por lo que dicen que por cómo son, y no son personajes

que podamos ver realizar acciones concretas. Son personajes cuyos actos principales son actos de lenguaje, existen para contar las narraciones.

En cambio, los personajes de los microrrelatos, definidos de un plumazo y que muchas veces no tienen más representación que un sustantivo común, son seres que realizan acciones desesperadas. El caso extremo de estos personajes-sombra, que son meros arquetipos, es el de las mujeres que aparecen en los microrrelatos de la segunda parte de “En otro país”. Ninguna tiene nombre, ni profesión, ni ningún rasgo distintivo especial, pero todas realizan acciones extremas, desde hacer que el *I-ching* decida cada acto de su vida, hasta anotar su nombre y teléfono en los baños de hombres. Son personajes de acción, existen para ser narrados. La oposición entre ambos tipos de personajes tiene como fin la de hacer evidente la función del hecho de narrar: fijar la experiencia, darle sentido. La experiencia que se escapa del que la vive y que tiene que narrar otro para desvelar su sentido. Como señala Rodríguez Cerdá:

Cuentos contados, fábulas morales en la medida en que recogen en forma de esbozo las historias de los hombres y mujeres anónimos marcados por la atrofia de su capacidad de relacionar experiencia y sentido. Esa parece ser la obsesión del que cuenta estas historias concéntricas, su idea fija³⁷⁰.

Las perspectivas de estos microrrelatos no suelen ser, sin embargo, las de estos personajes arquetípicos, sino una alternancia que llega a la con-fusión entre la visión de Steve y la del joven Piglia. Esta fusión de voces está señalada por el mismo Piglia en la primera parte de “En otro país”, en la que constantemente se pregunta si es él quien dijo las cosas que se dicen.

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 25.

2.2. No importa quién habla

Los personajes hablan con su propia voz, cuando es necesario, sin los indicadores de diálogo comunes. En otras ocasiones el discurso del narrador se vuelve impersonal y se parece mucho al que se suele utilizar en las conferencias y los artículos académicos. Esta forma de discurso se justifica porque durante la obra se nos relata la iniciación de un joven lector en los secretos de la literatura, así que se impone el lenguaje expositivo. En esto se diferencian claramente la primera parte de “En otro país” y la segunda. Mientras que en la primera parte presenciamos el flujo de un monólogo de recuerdos de un personaje, en la segunda parte el narrador está fuera de la acción. Esto se debe a que la primera parte presenta las entradas del diario del joven, mientras que la segunda se enfoca específicamente a los recuerdos que éste tiene de Ratliff, y nos los presenta realizando sus actos de habla, en los que el narrador general no interviene. En la tercera parte la situación del narrador cambia radicalmente, pues se incluye y se compromete en la narración como parte activa, ahora participa de la acción y su perspectiva es personal, con focalización interna fija. Un narrador mucho más íntimo y que nos ofrece más sus sentimientos y opiniones sobre los secretos de Ratliff, que los secretos en sí. El narrador principal de “Prisión perpetua”, el joven Piglia, participa como personaje en la historia pero no es el protagonista, es un testigo, regularmente la focalización reside en otro personaje y así nos lo hace ver: “Invisible en el recuerdo soy el que mira la escena (P. P., p. 16)”.

Aunque en el marco de esta nouvelle el narrador es uno solo y por momentos parece que se trata de un discurso autobiográfico, en realidad el tema del relato es la vida de Steve Ratliff, o por mejor decir: para contarnos su vida Piglia se inventa una historia ficticia, que convierte su propia historia (la realidad) en materia secundaria del relato y de este modo llena de sentido el contenido de su diario. El narrador identificado con Piglia es en realidad, como ya dijimos, un testigo que no tiene en principio toda la información y por eso nos la ofrece así, de forma indirecta, incierta, oblicua.

En narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre lo relativo e incierto del acto mismo de la narración. En la narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información. Estas nuevas fuentes de información generalmente se presentan en la forma del discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo de la historia es mayor que el del propio narrador, creando así el fenómeno de narradores delegados³⁷¹.

En los microrrelatos el narrador suele ser heterodiegético y la focalización siempre es interna, sin embargo en algunas ocasiones la focalización llega ser tan fuerte que el narrador delega la responsabilidad de contar en alguno de sus personajes.

Como hace ver Estrade:

Las tres partes de "En otro país" se refieren a su mentor, según tres procedimientos distintos de escritura de la primera persona³⁷².

Los cambios de voz o de foco nos brindan mayor cantidad de matices para una

³⁷¹ Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 145.

³⁷² Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 4 : «Les trois parties de 'En otro país' se réfèrent à son mentor, selon trois procédés distincts d'écriture à la première personne».

expresión más precisa de una materia compleja que de otro modo tendría que ser expresada mediante un narrador omnisciente; pues no todos los personajes están en posibilidad de contar siempre lo que pasa. Sin embargo, las constantes variaciones del emisor difuminan la responsabilidad sobre la verdad de lo que se dice y propician la aparición de la incertidumbre. En la historia que nos ocupa el papel de informador capacitado es ocupado por Morán, que cuenta la historia de Steve al joven escritor. En la primera parte de “En otro país”, hay al menos dos ocasiones en que la responsabilidad narrativa es totalmente delegada en Steve, sin que medie aviso. Es la parte que va desde la entrada “Dos autos” hasta “El cráneo de cristal”, aunque en general el monopolio de la narración en toda la obra es muy relativo y reina una cierta incertidumbre sobre quién es el que habla.

Aracely Rodríguez declara sobre este aspecto:

¿Quién narra si no hay narración? Si la figura del narrador se ha desdibujado tanto como la del autor, si el texto ficcional no cuenta ya con ninguna figura de autoridad que tenga que ver con un significado específico, nos enfrentamos a la narración sin narrador. La voz de todos y la voz de nadie. La falta de textualidad³⁷³.

¿Acaso no hay texto porque no sepamos todo el tiempo quien habla? Por otro lado es más probable aquí, lo mismo que hemos visto en “Nombre falso” y que veremos en “Encuentro en Saint-Nazaire” y en otras obras de Piglia, que el narrador sea el mismo y que se enmascare, asumiendo otras voces para introducir una mayor indeterminación en el relato. Y finalmente, ¿hace falta una voz de autoridad para que

³⁷³ Aracely Rodríguez, *Op. cit.* p. 93.

el texto exista y cumpla su función de comunicar? Es posible que Aracely Rodríguez esté forzando un poco las categorías de su análisis a fin de hacer caber a Piglia en uno de los tópicos posmodernistas a partir de Foucault: *la muerte del autor*. El hecho de que la identidad del narrador sea difusa no significa que no exista.

Esta característica, la inclusión de la incertidumbre narrativa, no es inocente ni casual, se trata del meollo en la poética que está detrás de esta obra. Recordemos que la lección que Artigas-Ratliff dice haber obtenido de su relación con Lucía es la distinción entre la realidad y la verdad, y que es la clave de toda la narración y hasta de toda la narrativa de Piglia:

Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices (P. P., p. 60)

La diferencia para Piglia es sutil pero clara, la verdad se arma, se acuerda en el consenso y depende de lo que nos haya tocado vivir, la realidad en cambio se impone y se percibe sin más. “La verdad es para él una construcción social y aparece [...] ligada al concepto de experiencia”.³⁷⁴ Pero no se trata de ninguna clase de nihilismo, ni explícito ni implícito, la verdad es una construcción social, pero es posible:

Yo creo que sí, que (la verdad) es un instrumento, en el sentido de que es algo que debe ser construido, a lo cual uno debe llegar para poder intervenir en el juego de lo que en principio podríamos considerar la sociedad, pero también la literatura. Cierta convicción es necesaria para poder leer, no me parece que se pueda leer si uno no cree que haya una verdad a partir de la cual lee. En ese sentido soy totalmente contrario a las hipótesis actuales que postulan una especie de pluralismo de consenso que existiría como una especie de imposición “débil”, un dogmatismo de la incertidumbre. Me parece que uno lee porque cree en ciertas cosas, porque tiene ciertas

³⁷⁴ Eduardo Becerra, *Op. cit.*, p. 33.

hipótesis, parte de cierto tipo de verdad³⁷⁵.

Es este un principio epistemológico sutil y personal, la verdad no es lo mismo que lo perceptible, pero lo importante es la inserción misma del tema de la incertidumbre: “Existen relatos donde este principio de incertidumbre se eleva a propuesta ideológica de toda la narración”³⁷⁶. El principio de incertidumbre tiene aquí otras motivaciones y otra forma de actuar, pues la forma en que se nos presentan las informaciones y los razonamientos del joven escritor nos pueden hacer dudar de su apego a los hechos y de la verdad de estos, la claridad de su teorizar sobre la escritura es el motivo mismo que introduce un principio de incertidumbre, sus propias teorías son sus límites cognitivos. “Sólo los que mienten conocen la verdad ¿lo dijo Steve?”(P. P., p.48).

Es importante determinar desde un principio que la obra es una ficción y no una autobiografía, a pesar de que Piglia se incluya a sí mismo como personaje narrador. La apariencia autobiográfica, acreditada justamente por la mezcla de los datos históricos y los ficticios, es en realidad un molde que acerca la narración a la experiencia. Al incluirse el autor así dentro de la ficción se ficcionaliza la verdad; mezclar lo que proviene de su diario con elementos imaginados da como resultado algo que sólo puede ser identificado como ficción. Las referencias a la "realidad" no determinan una relación de dependencia con esta salvo para los fines de la lectura, no en su estatus

³⁷⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 210.

³⁷⁶ Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 145.

ontológico. Las alusiones, comentarios y análisis que se hacen del hecho de narrar y de la función del narrador ponen en evidencia su papel ficcional y es paradójicamente un intento de las diferentes voces de insertarse en el mundo, de adquirir un estatus de “verdaderos”, de hacerse verosímiles como narradores fidedignos.

El problema central será el de comunicar la experiencia, y es consciente de que para ello no le sirven las convenciones literarias habituales. “Si ficción no es realidad –dice Isser–, ello no es tanto porque le falten los predicados de realidad necesarios, sino porque más bien es capaz de organizar la realidad de manera que ésta sea comunicable”³⁷⁷. Por eso el narrador confunde sus recuerdos con la ficción, y ésta con las anotaciones en su diario: “Nunca sé si recuerdo las escenas o si las he vivido” (P. P., p. 42).

Situado en la distancia de los años, sabe la importancia que tiene, en el ahora de la enunciación, comunicar su papel de testigo de una experiencia que de otro modo se perdería, es por lo que escribe “El fluir de la vida”.

Se empeñó en borrar sus rastros; sin embargo nadie muere tan pobre como para no dejar por lo menos un legado de recuerdos. ¿Lo dijo Steve? Pudo haberlo dicho. No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo (P. P., p. 49)

Envuelto en la incertidumbre del mismo caso, lo vemos preguntarse si algunas frases las dijo él o las dijo Steve, dato que en el fondo no es relevante. Los límites cognitivos del narrador contagian todo el relato y por supuesto contagiarán su lectura: “Sólo los que mienten conocen la verdad” (P. P., p. 48). Es por ello importante seguir

³⁷⁷ Wolfgang Isser, *El acto de leer*, p. 92.

con atención los razonamientos teóricos del joven, que se confunden con los consejos de Steve.

“En otro país” el joven escritor, que inicia su diario, descubre la ficción que está implícita en sus palabras puestas sobre la hoja en blanco. En apariencia no se detiene extasiado ante su hallazgo, pero a partir de ese momento justifica y explica su vida entera. Con ese “descubrimiento” se ve arrojado de la “inocencia” en el actuar y se da plenamente a la reflexión. Su quehacer se convierte, desde ese “instante de lucidez”, en una observación constante y cíclica de su relación con la literatura. Se examina a sí mismo mientras produce palabras e historias del mismo modo que lo han hecho antes infinidad de hombres. Sobre todo, se lee a sí mismo casi de la misma manera en que ha leído a los otros. Y la escalada ya no se detiene porque empieza a verse viéndose escribir y viéndose leer. Empieza a teorizar así sobre su actuar y después se reconoce teorizando³⁷⁸.

Este modo de integrar la propia vida a su reflexión y su creación literaria se verá llevado al límite a la hora de contar “El fluir de la vida”, donde las aguas de su propia existencia se funden en la ficción con las de su poco común mentor. Dice el narrador: “He contado lo que no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser”, y con esta frase queda grabado el principio de incertidumbre como programa estético e ideológico. Trenzar lo imaginario con lo real para reforzarlos revela un compromiso con el puro acto de narrar. Esta imbricación demuestra su trascendencia en las vicisitudes de la lectura. Es como lo que el mismo Piglia dice sobre Borges:

Al mismo tiempo en Borges, el acto de leer articula lo imaginario y lo real. Mejor sería decir, la lectura construye un espacio entre lo imaginario y lo real, desarma la clásica oposición binaria entre ilusión y realidad. No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer³⁷⁹.

³⁷⁸ Aracely Rodríguez, *Op. cit.* p. V.

³⁷⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 30.

Ante este marco de incertidumbre el hombre tendrá siempre un conocimiento parcial y temporal de las cosas, de ahí el problema: ¿cómo fijar la experiencia si el conocimiento cambiará con cada lectura nueva que se hace de los hechos? La importancia de la escritura consiste justamente en fijar el flujo cambiante de la vida y registrarla para hacerla inteligible, y en su realización en distintas lecturas nos permitirá detectarla en su propio fluir. Ahora bien, los límites de esas lecturas deberían ser claros. Su objetivo es que pueda ser leída, representada y comprendida *cada vez* por un buen lector, y que sea capaz de transmitir una experiencia real. La escritura se convierte entonces en el medio de salvación para la memoria de un hombre que ha dejado todo y que no debe ser olvidado. El joven narrador entiende su misión y la asume y se sorprende a sí mismo cuando lee su diario y se encuentra como si fuera otro.

El hombre está interpretando y comprendiendo su actuar por medio de la lectura de sus propios textos. En la obra de Ricardo Piglia se encuentra recurrentemente este hombre que, fascinado, se contempla a sí mismo en el proceso de crear un mundo, su propio mundo; este hombre es el mismo que se da cuenta que otros, antes que él, han actuado de idéntica manera y que por lo tanto le queda poco por crear³⁸⁰.

Tratándose de una obra que trata sobre la iniciación de Piglia en la literatura norteamericana, las características deseables del lector incluirán un cierto conocimiento de obras y autores de habla inglesa que le permitan seguir el hilo de Ariadna en este laberinto particular.

Por ello no es casual ni meramente circunstancial la mención que se hace de

³⁸⁰ Araceli Rodríguez, Op. cit., p. VI.

que este texto ha sido leído originalmente en inglés (“¿qué será de ellos en esta lengua que no es la mía?”, P. P., p.17). La función de este comentario y de la nota de la página 14 es la de determinar un narratorio concreto para esta obra que no son sino los asistentes a dicha conferencia sobre literatura. Entonces no es coincidencia que sea en inglés y para una revista literaria de los Estados Unidos, pues en esta obra el narratorio prefigura y ofrece un ejemplo de cómo podría ser el lector ideal: alguien que conoce, pues lo vive, el contexto de la literatura norteamericana.

Sin este conocimiento puede resultar difícil establecer los vínculos que relacionen las partes aparentemente fragmentarias e independientes que componen el texto, lo cual es una de las tareas primordiales del lector de nouvelles: “En la nouvelle es el lector quien tiene que narrar”³⁸¹.

Otra implicación de esta circunstancia particular es el de la conciencia de estar leyendo un texto que se nos presenta como una traducción, o como la representación de un texto “en inglés”, una convención artística, con todo lo que esto implica, como ya lo observó Aracely Rodríguez:

La otra “deducción” que hacemos es más compleja pues a pesar de que en el relato se indique: “Por él [Ratliff] conocí la literatura norteamericana y por él me puse a aprender la lengua en la que estoy hablando con ustedes”. El lector se encuentra con un texto en español, lo está leyendo en este idioma. Aquí se abren varias expectativas que es necesario tomar en cuenta al momento de la lectura: a) Se trata de una traducción b) El “ustedes” al que se refiere, también se comunica en esa otra lengua, o c) Se trata de un discurso representado³⁸².

³⁸¹ Ricardo Piglia, “Secreto y narración, tesis sobre la *nouvelle*”, p. 202.

³⁸² Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p. 113.

2.3. *Lectura desde la incertidumbre*

El conocimiento literario que se solicita en el lector es amplio, pues incluye nombres que van desde Flaubert y Tolstoi, hasta Melville y Henry James. Desde Nietzsche, hasta el libro de las adivinaciones (*I-Ching*), desde los poetas norteamericanos de los años cincuenta del siglo XX hasta el utópico W.H. Hudson. Desde el pobre doctor Cuenca, hasta Hortense Calisher y Robert Lowell, en fin, un conocimiento amplio y una inagotable curiosidad, parecen ser los requisitos del lector ideal de esta nouvelle.

Para mí la literatura es una de las experiencias más intensas que conozco, sobre todo en esta época, en la que habría que ver qué debe entenderse por “la vida” –habría que matizar la definición de experiencia ¿no?–. Esa tensión entre literatura y vida ha sido clásicamente, desde Cervantes, desde Flaubert, el tipo de debate que ha desarrollado la novela (la novela es ese debate en realidad). Y por eso se puede encontrar esta cuestión en escritores que uno admira muchísimo, en Kafka, por supuesto, en Faulkner, en Proust, pero también en Hortense Calisher, en Sylvia Plath. Todo este asunto de qué quiere decir ser un escritor, qué quiere decir dedicar la vida a la literatura. ¿Qué es lo que uno se pierde?³⁸³

Sin embargo, los autores mencionados son finalmente una lista finita, y constituyen un paradigma estético muy determinado que podríamos caracterizar porque todos ellos escribieron sobre lo que significa ser escritor, y contribuyeron a forjar este concepto de la literatura como experiencia, *experiencia artificial*. Este grupo de escritores nos da pistas para comprender mejor la forma en que este texto está escrito y cuáles son sus preocupaciones esenciales. Constituyen una parte crucial

³⁸³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 172

del programa de lectura implícito.

Cuando refiero en mis clases que un escritor suele proporcionar, generalmente un poco a escondidas, en su propio relato las claves ajenas que lo han nutrido, estoy reconociendo en ellos mis propias artimañas. Esto obedece a una convicción personal de que cada vez me convence más el hecho de que todo está cruzándose con todo³⁸⁴.

Pero no es la única parte, además de la referencia a los autores mencionados hay que tomar en cuenta las indicaciones sobre la lectura y la escritura que aparecen a lo largo de la obra, especialmente hacia el final de la primera parte de “En otro país”, en la entrada titulada “La lección del maestro” (P. P., p. 27). Esta lección nos enseña cómo debe acercarse uno a un texto con una historia fragmentada.

En estas obras de Piglia, como en toda novela, se cuenta algo que le sucedió a alguien y sólo en este sentido podemos hablar de una historia. Conforme se avanza en la lectura de los fragmentos, se “descubre” que aquello que sucedió no sigue una secuencia: ni causal, ni cronológica, ni lógica. Y sin embargo se sigue contando algo que le sucedió a alguien. La diferencia viene al señalar que lo que le sucedió no es del todo claro. No es fácil delimitar ni explicar los hechos ocurridos: Ratliff bien pudo haber matado o no al esposo de su amada, o pudo haber sido ella quien lo mató, o puede que ni siquiera exista la mujer y todo sea un invento de Morán. Pero no, no puede ser un invento porque hubo un muerto: Tom Bruchman asesinado por Pauline O’Connor (ver, P. P., p.46). No obstante las “pruebas” existentes, persiste la duda ya que las fechas no coinciden³⁸⁵.

El mensaje principal para el lector parece ser que no debe conformarse con la aceptación pasiva de lo que aparentemente dice el texto literal, que lo que percibimos es sólo una parte de lo que hay que comprender y que el resto hay que reconstruirlo, que lo que se presume como verdad puede no tener que ver con la realidad objetiva:

Una lección ¿no era una lección refinadísima? Esa mujer me enseñó todo lo

³⁸⁴ Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, p. 330.

³⁸⁵ Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p. 94.

que sé. Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices, me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír, todo un verano. (P. P., p. 60)

Por ejemplo: las cartas que Lucía Nietzsche leía al Pájaro acerca de la hermana de Nietzsche, Elizabeth Förster, son desmentidas en la narración como invenciones de una loca, pero dichas cartas existieron en la realidad, aunque aquí aparecen modificadas, re combinadas, algunas frases del filósofo son reales y todo el caso del rencor de Nietzsche por su hermana es un hecho histórico, así como su residencia en Paraguay y el destino de los archivos de Nietzsche y sus profecías nihilistas sobre una inminente catástrofe. En una entrevista reciente Ricardo Piglia demuestra su interés por la historia del final de Nietzsche:

El complot de Nietzsche es un intento heroico de oponerse a la economía, vista bajo la forma de una maquinación anónima que disuelve a los sujetos en flujos abstractos. Cualquiera puede imaginar en ese punto el sentido de la intervención de su hermana, Elizabeth Förster-Nietzsche, que se ocupó de la edición tendenciosa de sus textos inéditos³⁸⁶.

Toda esa historia aparece aquí como si fuera mentira, invenciones de una mujer en el borde de la locura. Pero la distinción entre la verdad (construida por consenso en la negociación de sentido con el otro) y la realidad (percibida por imposición) descompone nuestro tradicional concepto positivo de verdad.

Hacer esta distinción nos permitirá ver el carácter abierto de la obra y su proyección a las lecturas del porvenir, nos guiará en la tarea principal del lector, la resolución del enigma. Aunque este enigma no sea tal enigma, sino sólo algo que en

³⁸⁶ Ricardo Piglia, "Novela y complot", en *Quimera*, n.º. 280, p. 52.

realidad no ha sido todavía contado.

El futuro es el único enigma. Y allí se encierran todos los secretos de la filosofía: lo que llamamos la verdad tiene la forma de ese enigma. Leo el futuro como quien ve signos en la arena (las patas de las gaviotas) porque soy el único que ha sido capaz de atravesar el desierto (Nietzsche, según la ficción de Lucía, según la ficción de Piglia; (P. P., p. 58).

Lucía Nietzsche, loca y filósofa, narradora y mitómana, es la representación pura de un pensamiento que funciona con una lógica distinta a la habitual. Un personaje simbólico que nos da una lección acerca de la incapacidad de acceder a una verdad indiscutible a través de la percepción, la única posibilidad es la negociación de sentido, porque la verdad es una construcción social. A través de Lucía vemos al mismo Frederick Nietzsche recordándonos que los valores son producto de la mente de los pueblos y sólo para ésta tienen significado, a pesar de las ideas imperantes. Es el mismo que, en contra la comodidad y la apatía reinantes, propone un nihilismo activo, empeñado en destruir todos los valores depravados e insanos propios de la cultura occidental para construir el mundo nuevo que será habitado por los fuertes, los poderosos, los superiores, los que viven la vida con la máxima intensidad y son audaces, temerarios, valientes.

La escritura y la lectura constituyen el espacio de la utopía posible, en ellas es posible salir de la cárcel de la soledad y de la imposibilidad de detener la experiencia, de captarla y compartirla “en ese instante fugaz, toda la verdad” (P. P., p. 60). Narrar los hechos equivale a ordenar la realidad, es una forma de fijar la experiencia a condición de que esta narración realmente sea capaz de hacernos compartir una

experiencia real. Para Piglia la escritura es un modo de actuar contra la opresión al proponer una verdad y un relato del mundo distintos de los que se reproducen desde el poder. En la obra de Piglia subyace una elaborada posición estética y ontológica que postula el poder de la literatura de crear experiencias más intensas, ordenadas e importantes que las de la realidad y que a través de la creación de estas utopías personales, es posible realmente registrar el fluir de la vida y darle sentido. En otro apartado de este trabajo abordaremos este tema con mayor profundidad. Por ahora basta decir que bajo estos principios, la realidad que se nos impone como un caos desordenado y fragmentario, puede dar lugar a la coherencia a través de la escritura y paradójicamente al convertirse en ficción se vuelve transferible.

La verdad entonces adquiere su verdadero valor como una negociación de sentido. Piglia parece proponer una vuelta a lo fundamental en la escritura. Si la vida no tiene sentido o si no sabemos cuál es, habrá que darle artificialmente uno, esto es, crear un mundo posible en el que las cosas tengan sentido, como una alternativa a las versiones de la realidad que se narran desde el poder, esto parece decir este libro y en eso se hermana con otros textos de Piglia.

3. Encuentro en Saint-Nazaire

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza

De polvo y tiempo y sueño y agonías?

Jorge Luís Borges, "Ajedrez".

En "Encuentro en Saint-Nazaire", Piglia recupera el tema clásico del doble, elaborando un claro homenaje a la obra de Robert Louis Stevenson sobre la tragedia del doctor Jekyll y su otro yo, así como al ejemplar cuento de Poe: "William Wilson". De ahí el nombre reiterativo de uno de los personajes: Stephen Stevensen. Y como para hacerle justicia al tema de nuestra multiplicidad interior, la técnica de la máquina narrativa en esta obra se inclina por un modelo, de múltiples voces, para múltiples historias. "Encuentro en Saint-Nazaire" aparenta ser una narración desintegrada, construida como una sucesión de fragmentos. Pero pronto se percibe que todas las partes están relacionadas, aunque no resulte evidente a primera vista. Cada parte establece rizados de sentido que rompen la linealidad de la narración. Aquí no es la sucesión temporal la que establece la unidad, sus estrategias (multiplicidad y ambigüedad de narradores, interpolación de tiempos en diferentes perspectivas, uso de narradores "enmascarados", juegos de espejos y repeticiones) hacen que no haya una estructura lineal. Su cohesión y coherencia deben buscarse en las relaciones de sentido, que son ventanas que dejan entrar vientos muy diferentes. Sus

transformaciones a lo largo de sus diferentes ediciones también son un indicio de su difícil estabilización y de su evolución dinámica. Originalmente este relato se publicó en francés como un cuento:

La primera versión de "Encuentro en Saint-Nazaire" fue publicado en 1989, enseguida de una residencia en la *Maison des écrivains et traducteurs de Saint-Nazaire*, y el título original, digamos más bien su primer título, es "Un encuentro en Saint-Nazaire". Podemos constatar en los diferentes estados textuales de este relato, la importancia de la dinámica genérica de los relatos de Ricardo Piglia. La edición francesa es un cuento, y como prueba, en el momento de su primera publicación en Argentina (en español), en 1995 fue incluido en una antología de Ricardo Piglia intitulada *Cuentos morales*. En 1998, el texto sufre una transformación espectacular con el agregado de una segunda parte o mejor dicho, de un segundo relato, "Diario de un loco", que lo desplaza a la forma de la nouvelle forjada por Ricardo Piglia. Compuesta de dos textos, de dos formas breves independientes, "Encuentro en Saint-Nazaire" se desliza de un estado genérico a otro: por la adición de otro cuento, deviene en nouvelle³⁸⁷.

Conviene, quizá, hacer algunas precisiones interesantes acerca de las diferencias más evidentes entre la primera versión de esta historia y la definitiva. Estrade señala al menos dos: una es que en la primera versión hay una discrepancia entre las fechas de elaboración del texto y las fechas de la acción, ya que el protagonista llega a Saint Nazaire en mayo, pero el texto que narra su viaje fue concluido en marzo, es decir, antes de que los hechos tuvieran lugar, la otra diferencia

³⁸⁷ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 5 : «La première version de 'Encuentro en Saint-Nazaire' a été publiée en 1989, suite à une résidence à la Maison des écrivains et traducteurs de Saint-Nazaire, et le titre original, disons plutôt son premier titre, est 'Un encuentro en Saint-Nazaire'. Nous pouvons constater dans les différents états textuels de ce récit l'importance de la dynamique générique des récits de Ricardo Piglia. L'édition française est un cuento, et pour preuve, lors de sa première publication en Argentine, en 1995, il est inclus dans une anthologie de Ricardo Piglia intitulée *Cuentos morales*. En 1998, le texte subit une transformation spectaculaire avec l'agrégation d'une deuxième partie ou mieux, d'un deuxième récit, 'Diario de un loco', qui le déplace vers la forme de la nouvelle forgée par Ricardo Piglia. Composé de deux textes, de deux formes brèves indépendantes, 'Encuentro en Saint-Nazaire' glisse d'un statut générique à un autre : par adjonction d'un autre cuento, il devient nouvelle».

importante es el anuncio de la muerte de Erika Turner, núcleo narrativo importantísimo que es eliminado en versiones posteriores para aprovechar un personaje que, como veremos, en la versión final adquiere una presencia fundamental. Estos cambios hacen que Estrade lo califique como “el texto ‘bisagra’ en la obra narrativa de Ricardo Piglia, puesto que es el relato que ha sufrido más transformaciones, reescrituras y recontextualizaciones”³⁸⁸.

3.1. *La historia del otro*

En esta nouvelle Piglia intenta realizar su idea de una obra infinita, abierta, con el final “en otro lado”, como dice su personaje escritor, Stephen Stevensen, en el “Diario de un loco”, bajo la entrada “Final”:

³⁸⁸ Christian Estrade, *Op. cit.*, p. 6: «Conviene agregar algunas precisiones sobre los estados textuales de "Encuentro en Saint-Nazaire". El tránsito genérico que convierte el cuento “Un encuentro en Saint Nazaire” en la nouvelle “Encuentro en Saint-Nazaire”, es en realidad más rico. Esta última se presenta como el texto "bisagra" en la obra narrativa de Ricardo Piglia, puesto que es el relato que ha sufrido más transformaciones, reescrituras y recontextualizaciones. La primera versión es un cuento dividido en tres partes, donde la última, más breve, anuncia la muerte de la hermana de Stephen Stevensen. El texto finaliza con la inclusión de las fechas de escritura: "20 de marzo- 6 de abril de 1988", siendo que en las primeras líneas se puede leer: « Je suis arrivé pour la première fois à Saint-Nazaire le mercredi 4 mai 1988 à 13 h 05, par un train qui poursuit son voyage vers Yonville » (llegué por primera vez a Saint-Nazaire el miércoles 4 de mayo de 1988 a las 23h 05m, por un tren que proseguía su viaje hacia Yonville). Esta incompatibilidad de fechas hace de esta primera versión un cuento fantástico que retoma el procedimiento de Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" publicado en 1941, con un post-scriptum fechado en 1947».

«Il convient d'ajouter quelques précisions sur les états textuels de 'Encuentro en Saint Nazaire'. Le passage générique, qui fait du cuento 'Un encuentro en Saint Nazaire' la nouvelle ' Encuentro en Saint Nazaire', est en réalité beaucoup plus riche. Cette dernière se présente même comme le texte charnière dans l'œuvre narrative de Ricardo Piglia, puisque c'est le récit qui a subi le plus de transformations, de réécritures et de recontextualisations. La première version est donc un cuento, 'Un encuentro en Saint-Nazaire', divisé en trois parties, dont la dernière, très brève, annonce la mort de la sœur de Stephen Stevensen. Le texte se termine par l'inclusion des dates d'écriture : '20 de marzo – 6 de abril, 1988', alors que dans les premières lignes on peut lire : 'Je suis arrivé pour la première fois à Saint-Nazaire le mercredi 4 mai 1988 à 13 h 05, par un train qui poursuit son voyage vers Yonville'. Cette incompatibilité de dates fait de cette première version un cuento fantastique qui reprend le procédé de Borges dans 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', publié en 1941, avec un post-scriptum daté de 1947».

Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos o una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a otra, en un orden que preserve, en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. (Una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, ni fin) (P. P., p. 137).

En cuanto al género y la estructura general esta obra, en su versión definitiva, es similar a “Prisión Perpetua” y a “Nombre falso”, pues está construida a partir de marcos que abarcan unos a otros y que a su vez encuadran series de microrrelatos.

En esta historia el enigma principal tiene que ver con la identidad del narrador, o más bien con la identidad del autor implícito. El autor implícito es una entidad narrativa que regularmente se identifica con el autor real y por lo tanto resulta prácticamente invisible, pero no es así en este caso, aquí debemos distinguirlo con sutileza del autor real y del narrador intradiegético de la nouvelle, como un agente interpuesto, o una máscara del autor real. La primera pista de esta extraña situación son las dudas del mismo narrador acerca de quién es el que decide en esta trama:

He vuelto a Saint-Nazaire para encontrar a Stephen Stevensen. Pero quizá no debo escribir “he vuelto” o “He decidido volver”. Quizá debo escribir que él ha decidido que yo vuelva a Saint-Nazaire para encontrarlo. ¿O para no encontrarlo? (Él es Stephen Stevensen) (P. P., p. 105).

Y la siguiente pista es la aclaración que aparece entre paréntesis en el primer párrafo, como muchas otras más adelante. La aclaración es una quisquillosa redundancia, un tanto innecesaria, propia del carácter del mismo Stephen Stevensen, y nos hace sospechar si no será *él*, y no Piglia, el autor implícito que usa la voz y el foco fingidos de Piglia como narrador intradiegético. Por otro lado, la constante aclaración

de que el pronombre “él” se refiere a Stevensen, así como el referirse a sí mismo en su diario en tercera persona, nos hace reafirmar nuestras sospechas sobre la identidad fragmentada del emisor. Si el autor implícito es Stevensen, dejará sus rastros más o menos sutiles por todo el texto.

Virginia Rodríguez Cerdá considera en su lectura que Stevensen es un doble difuso, fantasmagórico, siniestro y enfermo que se inventa Ricardo Piglia como un modo de contar su propia vida, y que acaba por invadir la narración: “Stevensen merodea por entre las obsesiones de Piglia, lo ronda, está cada vez más cerca y, por fin, su mirada ya es la mirada del otro”³⁸⁹.

Pero es posible que esta suplantación vaya más allá, y que la usurpación de las funciones del autor y el narrador esté presente durante todo el relato. Piglia, el real, *finje* que no escribe él (se enmascara), sino Stevensen, que usa al argentino, personaje, como el narrador del relato, pero el estilo y la obsesión por los detalles delatan al escritor británico (la máscara), o incluso quizá a otra persona, alguien con la capacidad de manejar sutilmente un ajedrez humano, alguien capaz de una visión global de las cosas. El enigma está servido. Es un complejo juego de espejos y “disfraces” construido para confundir al lector y hacerlo trabajar en un nuevo caso de sentidos ocultos, un programa de lectura sin fin, un juego de múltiples niveles de “realidad” sugeridos, una *mise en abîme* que acaba por incluir al que lee.

La nouvelle está compuesta básicamente de tres partes que son a su vez marcos

³⁸⁹ Virginia Rodríguez Cerdá, *Op. cit.*, p. 29.

narrativos de series de microrrelatos; las dos primeras marcadas con números romanos han sido escritas *a manera de* relatos autobiográficos de la estancia de Ricardo Piglia en la *Maison des Écrivains Étrangères et de Traducteurs* (MEET), que realmente ocurrió, y de su extraña relación con su predecesor (ficticio), el escritor Stephen Stevensen. La tercera parte se presenta como si hubiera sido tomada directamente de los diarios de Stevensen, redactados como si fueran un diccionario cuyas treinta entradas son microrrelatos interrelacionados que se agregan naturalmente a las series anteriores y completan la historia.

De modo que en esta nouvelle, como en la anterior, el final del texto no corresponde con el final de la historia que se narra, de hecho es muy difícil decidir dónde termina esta historia debido a las complicaciones en el manejo del tiempo, principalmente porque al determinar a Stevensen como el autor implícito estamos determinando un tiempo de la “escritura” que es *anterior* a los hechos narrados, profético, y *anterior* al tiempo del narrador explícito, aunque toda la historia esté escrita en pasado. Estas vías temporales son especialmente inciertas. Lejos de la linealidad, este relato establece complejas relaciones temporales entre sus partes, como una red donde los diferentes momentos se entreveran y enciman los unos en los otros. Es la actualización de la forma narrativa a la que aspira Stevensen y que ya citamos antes: “Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie” (P. P., p. 137).

En la parte marcada con un “I” se establece el marco general de la narración

con su introducción y algunos datos desconcertantes sobre el carácter de Stevensen. El tono es el de un parte policial con el inventario de los objetos (pistas) que el escritor dejó en la casa (el departamento que alberga año a año a un escritor, como un reconocimiento a su obra a costa de la MEET y que Piglia realmente ocupó en 1988). Este inventario es sumamente minucioso y detallista hasta la redundancia, lo cual nos habla del carácter de un investigador que quiere controlar todos los detalles de la realidad. El inventario está dividido en siete listas con numeración alfabética. Los contenidos son pistas sobre las cosas que ocurrirán después en la nouvelle, un desafío de Stevensen a Piglia, que tiene la intención de ejercer control sobre él. No podemos dejar de pensar en Scarlach, el Dandy, el asesino que en “La muerte y la brújula” de Borges guía los pasos de Eric Lonröt a través de oscuras pistas. Virginia Rodríguez Cerdá observa muy acertadamente que todos los objetos mencionados en esta lista aluden de algún modo al tema de la *repetición* y la *reproducción*³⁹⁰. En efecto, se trata de fotocopias, fotografías, la segunda página de una carta, un mapa, un periódico y la mención de la última novela de Stevensen, nada menos que *Jekil*.

La segunda parte trata del encuentro de Piglia con Stevensen y de las extrañas cosas que hablaron, así como de los tres ejemplos de las páginas de su diario que este último le entregó al nuevo huésped de la *Maison*. Los ejemplos del diario están numerados y son anticipaciones de los actos de Piglia en Saint-Nazaire, que para el momento de la lectura ya han sido, o serán en breve, confirmados, algo que Stevensen

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

no podía saber, a menos que adivinara el futuro. Luego de contar el estupor y las consecuentes reacciones de Piglia que destruyen el experimento de Stevensen, una nota lacónica y más bien informativa sirve de introducción a la tercera parte.

La tercera parte, “El diario de un loco”, está escrita, como ya dijimos, a la manera de un diccionario; sus treinta entradas constituyen las piezas que le faltan a este rompecabezas narrativo y son una serie de microrrelatos en apariencia fragmentaria, pero íntimamente interrelacionados. Los “artículos” de este “diccionario” están encabezados por sendas entradas que no definen directamente los términos del encabezado como en un diccionario real, sino que establecen relaciones más o menos indirectas del término con otras partes del relato u otras obras del contexto cultural de la nouvelle, que en este caso incluyen el pensamiento de muchos matemáticos y filósofos de primera línea.

Esta tercera parte está construida de la misma manera y bajo los mismos principios de otra obra crítica de Ricardo Piglia y un grupo de estudios de la Universidad de Buenos Aires: *El Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. En ambos textos la estructura alfabética es sólo un pretexto para introducir estos “artículos” que no necesariamente definen los términos lexicales de las entradas, sino que explican una relación cultural con los temas generales de la obra: en uno de los casos, sobre elementos de la obra de Macedonio Fernández y su particular estética; y en el otro, sobre temas que se enlazan al contexto del relato que nos ocupa y lo conforman. Esta estructura permite al autor establecer un orden que distribuya y

fragmente una materia demasiado compleja, como el pensamiento de Steven Stevensen, en porciones “digeribles” e interrelacionadas.

En una conversación, Stevensen le revela al narrador su idea del funcionamiento de la realidad como un sistema de repeticiones; en ese sistema la verdad y la mentira no son valores que decidan los seres humanos sino que la verdad es la percepción de la mentira, y la mentira es un fallo del sistema del azar, no tiene que ver con la moral (P. P., p.106). Si no hay una verdad que nos permita descubrir la mentira, entonces no sabremos de estos fallos. Pero la percepción de la verdad nos enseña la existencia del sistema en sí. “La lógica de la repetición, me dijo, el orden de la profecía. No entendí demasiado pero tampoco sospeché nada, ¿cómo podía sospechar?” (P. P., p. 114)

La intervención del azar es una fuente de incertidumbre, pero Maggie-Erika, la hermana de Stephen, que conocía la lógica de la incertidumbre de Heisenberg³⁹¹, parece a veces saber en qué consiste su materia inasible cuando dice en una misteriosa frase: “Llamamos azar, decía la hermana de Stevensen, a una función elíptica de la temporalidad”. (P. P., p. 116)

El azar como sistema, y por lo tanto como otra forma del destino, es un

³⁹¹ Se trata de un principio de la mecánica cuántica enunciado por Werner Heisenberg en 1927, se ha convertido en un tópico obligado de la cultura “posmoderna”, técnicamente es conocido como el "principio de indeterminación de Heisenberg" o "principio de incertidumbre de Heisenberg", y afirma que no se puede determinar simultáneamente y con precisión arbitraria, algunos pares de variables físicas, tales como la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. Esto es, cuanta mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimiento lineal. Suele interpretarse, en términos generales, como la imposibilidad de observar un fenómeno sin que la observación misma lo transforme y por lo tanto como un símbolo de los límites del conocimiento.

reverenciado tópico en la literatura argentina que ya hemos visto varias veces repetir a Borges: “Salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad”³⁹². Es de notar el parecido de ambas frases sobre el azar, la de Borges y la de Piglia, en los términos y hasta en la *azarosa* rima así como su aparente oposición en el sentido.

Si contáramos con un conocimiento del modo en que funciona este sistema podríamos predecir el futuro, Stevensen cree que ha encontrado esa clave en las reglas de repetición de lo banal, al analizar su diario atentamente, como si fuera la primera vez que lo veía. “En esos diarios había escrito algo que él nunca había leído; un enigma que tenía que descifrar y que le iba a permitir entender todo” (P. P., p. 117) y descubrir que “el diario debía ser leído como un oráculo” (P. P., p. 120). Entonces se anima a observar la vida de los otros y aplicarles procesos matemáticos difusos, que incluyen el azar y la incertidumbre como variantes manejables.

Admiraba mucho a su hermana [...] Una vez le había mostrado el diagrama de los vuelos futuros. Había manejado la lógica de la incertidumbre de Heisenberg para prever las variables inesperadas. (P. P., p.116).

De un modo sutil la hermana de Stevensen le da una forma de profetizar la realidad, y de influir en ella y en la vida de los demás y con ello le da también un sentido y una misión a la vida de Stevensen, que se había convertido en un desastre. Lo hace a través de un relato alegórico sobre las técnicas de ataque de Kasparov, el legendario campeón de ajedrez de los años ochentas: “No sólo prevé el desarrollo de

³⁹² Jorge Luís Borges. “La divina comedia” en *Siete Noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 11.

toda la partida sino que produce las jugadas de su rival, una tras otra, como si le construyera un oráculo” (P. P., p.116). Kasparov hace, en el ejemplo con su rival, lo mismo que Stevensen hará con Piglia en Saint-Nazaire, pero la clave del funcionamiento del sistema narrativo-predictivo de Stevensen está en la siguiente frase: “El futuro, dijo mi hermana, no depende de ninguna decisión moral, sino del grado de exactitud con el que se puedan prever las alternativas cifradas en el presente” (P. P., p.116.); es decir, se trata de una visión holística-hermenéutica de la causalidad, una visión compleja en la que cada pequeño detalle del presente señala con precisión a una forma del futuro, como las partes de un holograma, como los dichos y las historias que estudiaba Erika. Con el tiempo Stevensen (o su hermana) ha construido un modelo del funcionamiento cósmico y se siente capaz de predecir lo que va a ocurrir.

Stephen Stevensen (creo) ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo. Como si hubiera intentado estudiar la vida en una pecera seca: los peces boquean durante horas en el aire transparente (P. P., p. 106).

El modelo ha sido creado tomando conceptos de las teorías matemáticas modernas que abordan el azar como parte de los sistemas y que establecen problemas de incertidumbre y pensamiento relativo:

[El teorema de Fermat, según Gabor.] es una teoría del marco, ningún sistema cerrado puede dar cuenta de la verdad, es necesario que exista un espacio perdido en el que no se pueda escribir la respuesta, dice Gabor, un vacío que anule la demostración y que la deja pendiente (P. P., p. 136).

Fermat dejó una anotación en el margen de un libro que resultó ser el enigma matemático más difícil y hermoso, y que tuvo de cabeza a los más grandes

matemáticos hasta 1994. En la época en que fue escrito “Encuentro en Saint-Nazaire”, el teorema de Fermat era uno de los misterios más grandes de la ciencia y se consideraba imposible de comprobar³⁹³.

También el teorema de Gödel, mencionado varias veces en el texto, es un problema de marco. En 1931 Kurt Gödel demostró un teorema que dice que en cualquier sistema aritmético existe por lo menos una fórmula que, aun siendo verdadera, no podrá jamás ser demostrada. Para que pudiera demostrarse sería necesario un marco superior al sistema de referencia. Un segundo teorema reza que ningún sistema consistente se puede usar para demostrarse a sí mismo. De modo que para resolver algunas proposiciones sería necesario encontrar un sistema mayor donde enmarcarlas.

Desde el punto de vista intelectual el teorema de Gödel es muy sorprendente porque demuestra que la razón tiene límites, y lo hace de una forma muy paradójica creando un enunciado que dice de sí mismo que es falso; o que no es demostrable, para ser más preciso. Y esto fue muy sorprendente en el año 1931, cuando Gödel lo hizo por primera vez³⁹⁴.

Erika Turner es lingüista e historiadora, su campo de trabajo es la historia de los

³⁹³ El enunciado del último teorema de Fermat quedó anotado en un margen de su ejemplar de la *Aritmética* de Diofanto de Alejandría traducida al latín por Bachet publicado en 1621. La nota de Fermat fue descubierta póstumamente por su hijo Clemente Samuel, quien en 1670 publica este libro con las numerosas notas marginales de Fermat. Concretamente Fermat escribió en el margen de la edición de *La Aritmética* de Bachet lo siguiente:

"Es imposible descomponer un cubo en dos cubos, un bicuadrado en dos bicuadrados, y en general, una potencia cualquiera, aparte del cuadrado, en dos potencias del mismo exponente. He encontrado una demostración realmente admirable, pero el margen del libro es muy pequeña para ponerla". Muy recientemente, en 1994, es decir años *después* de la 1ª. edición de *Prisión Perpetua*, Andrew John Wiles demostró este teorema. Se ofrecieron cifras millonarias durante años para quien lograra esta demostración. Ver *Pierre Fermat, el problema más difícil del mundo* <http://www.portalplanetasedna.com.ar/fermat.htm>.

³⁹⁴ Gregory Chaitin, *Información y azar*, Boletín de la Asociación Matemática Venezolana, Vol. IX, N° 1 (2002), p. 55.

dichos y su materia es el lenguaje y la significación en el marco de la experiencia. Aunque las extrapolaciones son arriesgadas, no puedo menos que hacer notar que un problema de la lingüística, y particularmente de la semántica, es que trabajar sobre el significado implica la existencia de un sistema que intenta definirse a sí mismo dentro de los límites y a través de los recursos del mismo sistema: el lenguaje, “palabras definidas por palabras”. Es decir, el lenguaje no tiene marco, a menos que ese marco sea la experiencia que en el fondo es inefable, pues no se puede compartir en toda su complejidad. Las definiciones de palabras como “significado” o “sentido” son en sí mismas paradójicas y son los conceptos clave de esta disciplina. La semántica por lo tanto ha tenido que trabajar sobre entendidos sin definición. El único marco posible para el lenguaje quizá sea la experiencia real, pero esta no forma parte de los estudios semánticos y además es intransferible, pues nadie puede vivir la vida de otro.

Esta asociación de lenguaje, matemáticas e historia para predecir el futuro nos recuerda inevitablemente a la psicohistoria de Hari Seldon, propuesta por Isaac Asimov en su serie de novelas sobre la *Fundación*, en donde los matemáticos de la psicohistoria eran capaces de predecir los eventos generales de la humanidad, pero no los individuales. Asimismo, en algunas de las novelas sobre Sherlock Holmes, Conan Doyle también propone la posibilidad de predecir el futuro por medios matemáticos. En el caso de Stevensen, por el contrario, sus predicciones se centran en hechos mínimos e individuales.

En la vida real los teóricos de la inteligencia artificial han hecho intentos de

predecir el futuro utilizando las matemáticas, en sistemas que incluyen el azar como variable, todos estos intentos son posteriores a la publicación de “Prisión perpetua”³⁹⁵. Si Stephen Stevensen ha encontrado el modo de predecir el futuro, podría encontrar el modo de influir en el azar y reducir la incertidumbre. Entonces su obsesión consiste en probar sus teorías y experimentar el modo de influir en la realidad a través de la escritura y de la hermenéutica. Su primer intento es la novela utópica a la que se refiere el narrador en la introducción de la parte I, *El cristal de Ur*. Esta novela utópica de Stevensen prefigura un mundo en el que discurre el sexo virtual y los amores por carta de individuos solitarios que no tienen una vida real, en un mundo donde el contacto humano se ha hecho imposible, donde es posible la reproducción artificial y la amenaza de un virus del amor, parecido al SIDA. Stevensen realiza entonces un primer experimento escribiendo lo que cree que le sucederá al día siguiente y que, según escribe, verdaderamente le sucede. En la entrada del diario del 27 de marzo, que Stephen Stevensen cuenta a Piglia en la parte II, hay un informe de ese primer experimento de narración predictiva del cual sólo tenemos esta noticia. Pero su ejecución le permite decir: “Lo que escribo sucede, ¿se da cuenta?” (P. P., p. 122)

La capacidad predictiva de Stevensen y su brillante hermana es acreditada con varios ejemplos: Erika es capaz de predecir la trayectoria de los vuelos futuros, viajes

³⁹⁵ Esta es una opinión de Chaitin sobre uno de esos trabajos: “Solomonoff lo propuso (al teorema de Gödel) para Inteligencia Artificial, para predecir el futuro, para dar una forma precisa a la navaja de Occam, que dice que la teoría más simple es la mejor. Pero no lo logró del todo. Este trabajo de Solomonoff es hermoso, es muy estimulante, pero él no pudo encontrar, a mi juicio, la forma de llevarlo adelante. Además como él no era matemático, algunos detalles matemáticos están mal, pero a pesar de esto el trabajo es muy bueno”, *Ibid.*, p. 56.

que aún no han ocurrido; Stevensen puede escribir una novela que prefigura el porvenir; los diarios de Stevensen que deja en un sobre para el narrador anticipan hechos que no han pasado y que luego veremos ocurrir.

Piglia, el personaje, no deja de percibir que está siendo observado, como una cobaya, y que de algún modo está siendo utilizado; esta sensación paranoide reproduce la que experimenta el personaje de Poe, *William Wilson*, en su cuento sobre el doble. Y es que efectivamente Stevensen lo había elegido para sus pruebas.

Nadie puede decir nada sobre sí mismo, pero sobre otro, es posible, quizá, en ciertas condiciones “particulares”, prever (y adivinar) como quien descifra su propio destino, el nudo que ata el sentido. (P. P., p. 127)

Stevensen intentará un experimento de sus teorías con un sujeto real, “el argentino”, para escribir sus predicciones utilizará la voz de este mismo sujeto, en pasado, como si se tratara de una narración. Lo que tenemos ante nosotros son los testimonios de este experimento, mostrado por partes y a través de una pluralidad de voces narrativas, algunas enmascaradas, otras no. O tal vez, el texto profético de Stephen Stevensen.

Un número importante de recurrencias atraviesa la obra y va creando vínculos entre las diferentes partes, por lo que proponen una lectura que nos hace constantemente regresar a lo ya leído para darle un sentido nuevo. Es un modo de romper la linealidad del texto y llamar la atención sobre las cosas que interesan especialmente al autor.

Así, para ilustrar su observación de que los hechos nimios, los pequeños

detalles, tienden a repetirse y a crear un entramado significativo, algunas características de personajes triviales se repetirán después en personajes importantes: “Un joven con una mancha color borra vino de nacimiento en la mejilla, trataba de esconder ese lado de la cara”. (P. P., p. 117). Este mismo rasgo que define a un personaje incidental aparecerá como rasgo distintivo de un personaje mucho más importante, la militante del ERI que se refugia en la casa de Erika y por la que llega a sentir un aprecio especial, como si de algún modo esta aparición hubiera sido ya anunciada.

La muchacha tenía ojos claros y una mancha de nacimiento en el costado izquierdo de la cara [...]. Erika notó que al hablar, casi como un gesto natural, tendía a colocarse hacia la izquierda para ocultar su perfil manchado. (P. P., p. 138)

Las señales son un indicio de que la realidad, reflejada en las anotaciones del diario de Stevensen, debería ser leída, efectivamente, como un oráculo de interpretación difícil, pero posible. Es decir, son parte del estudio de las reglas del azar que hacían los hermanos Stevensen, algo que encaja dentro del marco de la historia y que ayuda a disminuir en la lectura esta fuente de indeterminación que encuentra Rodríguez Cerdá en su lectura de “Encuentro en Saint-Nazaire”, sin suspender por completo el sentido de difracción e incertidumbre:

Y el diario de nuevo, ahora explícitamente como difracción: una muchacha que antes fue un joven; una metralleta convertida en pistola Beretta; la hermana que busca, ¡en París!, al padre que sabemos que murió en Dublín; alguien que tiene una marca de nacimiento en la cara es a veces un hombre, otras una joven; Erika Turner, ¿es Lucía Nietzsche? Fallas, intentonas, repeticiones que no lo son del todo, y entonces me vienen a la cabeza

Stapledon, Fredric Brown: el demiurgo (autor del universo, de un Diario) trabaja³⁹⁶.

Es el azar el que tiende a repetirse buscando nuevas versiones de lo mismo. El azar como una máquina ciega, sin un sentido o propósito inteligente, obedece a reglas determinadas por su propia naturaleza, es una función elíptica de la realidad, una trayectoria predecible, una compleja maquinaria causal, algo que tiene más que ver con reglas mecánicas que con la voluntad arbitraria de *ningún* dios. Stevensen cuenta, al ahbalar sobre su padre:

Quando éramos chicos desarmaba los relojes y con los engranajes nos construía máquinas diminutas que no servían para nada pero que funcionaban toda la vida (P. P., p. 117).

Estas máquinas son la alegoría del universo y su funcionamiento: inútil, sin sentido, ciego, pero preciso y eterno. Por su importancia, la imagen se repite más adelante, igualmente hablando del padre de Stevensen, quien además fabricaba bombas caseras para el ERI:

Desarmaba relojes de bolsillo (redondos, con tapa) para construir con sus ínfimas rueditas dentadas máquinas microscópicas (aéreas) que funcionaban eternamente y no servían para nada (P. P., p. 143)

Un universo mecánico y sin propósito, pero perfectamente coherente y preciso que al repetirse sugiere a Stevensen la oportunidad de intervenir en el destino, de cambiar sus propias trágicas determinaciones criminales escritas en sus genes y en su cráneo (anuncio quizás de lo que en *La ciudad ausente* serán los “nudos blancos”: el código del destino en los huesos). Ese es su sueño, la obra que alienta su vida y le da

³⁹⁶ Virginia Rodríguez Cerdá, *Op. cit.*, p. 29

significado, si la realización de este sueño se interrumpe, su propia vida carecería de sentido y de interés pues no habría redención posible ante las determinaciones. Por eso es tan importante otro motivo-tema que se repite a lo largo de la obra, el del trabajo interrumpido de Coleridge sobre un poema soñado:

Para otros es un tal Somerset Porlock (un elegante hacendado que había estudiado en Oxford y que muere dos años más tarde en un duelo antes de cumplir los treinta años) el que llega esa mañana del 9 de octubre y con su intrusión hace olvidar al poeta la extraordinaria epifanía de la noche anterior. (P. P., p. 145)

El tema se repite varias veces, se recompone, se actualiza para encadenarlo al presente de la narración, y el papel del que llega a interrumpir, y a romper con el proyecto soñado, es asignado a Piglia a quien llama constantemente Porlock, incluso en sus delirantes historias-hipótesis-profecías.

Por ejemplo: el asesino invade la vida de un oscuro literato sudamericano, el angloargentino Somerset Porlock, y puede, si es él, matarlo y casarse con su hermana. (P. P., p. 129)

El lenguaje es como el medio que envuelve todo y del que todo depende, los seres incapacitados para vivir en un mundo de símbolos regido por el lenguaje son como peces boqueando fuera del agua. Se trata de una alegoría que se aplica a todo aquel que vive fuera de su contexto natural. Existen sin embargo personajes que dependen del lenguaje para ser, el agua que necesitan para vivir es el universo simbólico que los nutre.

Los jóvenes matemáticos, dijo Erika, como los poetas y los ajedrecistas y los músicos, hacen sus grandes obras y sus grandes descubrimientos antes de los veinte años, luego envejecen y son conservados en el museo o se destruyen como una llama que arde un instante y muere (P. P., p. 135).

Estos jóvenes genios son la excepción. Viven de un modo distinto que el resto. Lo que se quiere decir es que *la vida de los signos es más real para algunos que la experiencia directa del mundo*. Son seres que producen su propia experiencia artificial. Por eso, cuando estos jóvenes se vuelven viejos y se llenan de experiencia real, se vuelven estériles y se acercan a la muerte. Que es lo que le pasa a Stevensen durante las crisis en que se encierra en un cuarto de hotel y se aísla del mundo.

Los seres humanos no saben leer los signos que el azar deja por todos lados, por eso no pueden escapar a sus propias determinaciones, son incapaces de leer en el presente los signos de lo que vendrá. Al abstraerlos como objetos de estudio, Stevensen observa los intentos vanos de las personas para manejar su vida cuando son incapaces de conocer el futuro.

La repetición misma es un tema importantísimo de “Encuentro en Saint-Nazaire” y en toda la obra de Piglia, como la sustancia de un lenguaje en el que se expresa el orden de todas las cosas. La clave del enigma del funcionamiento del mundo y de las reglas de lo que llamamos azar.

La red crecía, todos los hechos parecían tener un rasgo común. De ese modo descubrí la repetición. Los hechos se repetían. Los mismos acontecimientos aparecían una y otra vez. Pero ¿en qué orden? ¿A partir de qué lógica? Empecé a buscar la explicación. Los cuadernos se convirtieron en un jeroglífico. Había un lenguaje secreto escondido entre las palabras. Pasaba horas frente a la pantalla del *ordenator* (P. P., p. 118).

Cada repetición es un punto en la curva que va trazando el futuro y nos permitiría, con las herramientas adecuadas, trazar la trayectoria que seguirá esa curva. Para el lector de la obra de Piglia las repeticiones suponen el fondo que le permitirá

contrastar los hechos del relato y darles un sentido coherente en medio de su aparente fragmentación.

Las descripciones más minuciosas son las de los objetos que constituyen las pistas de la reconstrucción que hace Piglia de los hechos. Entre ellos, un ejemplar de *Le Monde* con el titular de una noticia que realmente ocurrió liga la historia ficticia con una historia real verificable, del modo típico en que Piglia suele mezclar la realidad y la ficción³⁹⁷. La descripción de estos objetos que se encuentra Piglia en el piso de la *Maison* es sistemática, como la de una investigación policial.

El tiempo está constantemente acotado, aunque no del mismo modo en todos los casos, con indicaciones del narrador que rayan en lo obsesivo, como si él estuviera determinado a consignar los detalles nimios. Indicaciones exageradamente minuciosas sobre fechas y horarios son la constante, principalmente al inicio del relato, como en un informe científico-forense. Sin embargo, no todos los microrrelatos, sobre todo en “El Diario de un Loco”, cuentan con una mención explícita que permita situarlos en la secuencia de la historia con precisión, como si se hubiera elegido estratégicamente qué partes llevarían acotaciones temporales y cuáles no. El contraste promueve la

³⁹⁷ El ejemplar de la fecha señalada dice textualmente:

LE MONDE | 18 mars 1988 | *DHOMBRES DOMINIQUE* | 1067 mots/*La tension était vive jeudi matin à Belfast après l'attentat commis mercredi 16 mars lors des obsèques de trois militants de l'IRA et qui a fait trois morts et une soixantaine de blessés. Les appels au calme sont lancés de toutes parts. /IRLANDE DU NORD : l'attentat lors des obsèques des militants de l'IRA Grenades et coups de feu au cimetière de Belfast : trois morts, une soixantaine de blessés.*

Le monde | 18 de marzo de 1988 | Dhombres Dominique | 1067 palabras. La tensión se ha vivido el jueves en la mañana en Belfast después del atentado cometido el miércoles 16 de marzo durante las exequias de tres militares del IRA y que ha dejado tres muertos y unos sesenta heridos. Las llamadas a la calma son lanzadas de todas partes/ Irlanda del Norte: el atentado que han cometido unos militantes del IRA con granadas y bombas de fuego en el cementerio de Belfast: tres muertos y unos sesenta heridos...

impresión de que la trama tiene una región oscura donde la incertidumbre temporal es completa.

La entrada “Tejer” del “Diario de un loco”, por ejemplo (P. P., p. 152), cuenta la historia de un asesino que ha salido a matar en medio de la niebla después de leer un libro sobre la naturaleza humana y sus determinismos. Ahora huye en medio de la niebla. El episodio no tiene ninguna indicación que nos ayude a situarlo en la línea secuencial de la historia, salvo que ocurre una noche en Londres y tiene toda la apariencia de una acción iterativa, lo que supone que se nos está relatando algo que ha ocurrido otras veces. Con la descripción de la huida de un homicida del que tampoco se nos indica nada, la secuencia se convierte en el enigma más importante del relato. La incertidumbre que lo rodea convierte en sospechosos a todos los personajes, Stevensen, por supuesto, el principal.

Stevensen es algo extraño físicamente por su origen polinesio, su infancia irlandesa, su educación inglesa y su carácter fantasmal. Ha tenido una juventud jalonada por las vicisitudes políticas (una familia asociada con las actividades del Ejército Revolucionario Irlandés) y, si agregamos su talento para hablar otras lenguas, esto lo hace ser un poco extranjero en su propia tierra y en todas partes, un ser distinto, un sospechoso. Ayudan indicios como la opinión de Piglia sobre él, ya que afirma que se trata de un loco; su obsesión por ciertos temas y por los detalles; sus ataques de depresión, que lo encierran en su cuarto de hotel, pendiente del teléfono; y su carácter paranoico y dependiente de su hermana.

Stevensen aparece como un ser humano cercano a lo monstruoso, el sofisticado villano de una novela policíaca de detectives, el otro yo del doctor Jekyll. Pero es también un lector y un escritor prestigiado, es la imagen invertida del lector-detective.

El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje. Lee mal pero sólo en el sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra. Podríamos pensar en la crítica literaria como un ejercicio de este tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones³⁹⁸.

Stevensen es también, por lo tanto, el crítico que interpreta la experiencia de Piglia y lee furtivamente su diario para usarlo en su provecho. Lee y escribe contra su víctima. Trabaja en la organización de un intrincado complot. El único crimen que confiesa Piglia, narrador y personaje, y del cual no parece arrepentido, es el de haber apagado el *ordenator* de Stevensen, él es el objeto de observación, el participante involuntario y azaroso, el elegido para comprobar la capacidad predictiva de un modelo matemático. Sus acciones, escritas de antemano por una mente brillante, son la prueba de que es posible manipular el futuro. Aparentemente todo estaba previsto, excepto, quizá, que interrumpiera el experimento. Erika en cambio aparece como el cerebro detrás de toda esta compleja trama; mujer de talentos extraordinarios, es la que teje las acciones del resto y posiblemente sea el fantasma de la máquina en la cabeza de Stephen Stevensen, su hermano, su brazo ejecutor.

La acción de estos personajes forma una figura con una carga moral evidente,

³⁹⁸ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 35.

innegable, del mismo modo que en la novela de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, esta figura parece advertirnos contra el afán de controlar la naturaleza y el azar que es una vanidad humana, demasiado humana.

3.2. Las máscaras del narrador

La identidad del narrador es de nuevo uno de los enigmas claves de este caso. Aunque en apariencia el narrador del marco inicial es el mismo y uno solo durante toda la primera mitad e incluso es el que presenta ante nosotros “El diario de un loco”, en realidad hay muchos indicios que nos hacen sospechar que el verdadero “autor” no es Piglia (el personaje), sino otro, que toma su voz para hablar en su nombre.

En este caso no sólo se han separado el autor y el narrador, sino que, así como suele haber diferencia entre el narratario, el lector ideal o implícito y el lector real, hay una diferencia entre el autor real, Ricardo Piglia, y el autor implícito en el texto, que *podría ser* Stephen Stevensen, u otro personaje.

El indicio más evidente nos los da el que durante las tres partes de la obra este autor muestra un rasgo de estilo persistente y obsesivo, que consiste en constantes aclaraciones entre paréntesis que contienen información redundante o exageradamente precisa, que muchas veces no agrega gran cosa para el desarrollo de la trama. Este rasgo, propio de un carácter minucioso y pertinaz hasta la obsesión, no corresponde al carácter del narrador del marco primario; es decir, uno puede percibir que esas aclaraciones no las hace Piglia, sino otro que ha estado observándolo y necesita

consignar hasta los mínimos detalles y que está muy preocupado por evitar cualquier confusión.

...O incluso antes, desde que subí al tren en París y tal vez desde el momento mismo en que tomé el avión en Buenos Aires (Air France, vuelo 087). (P. P., p. 106)

Otro ejemplo:

Debo decir que he sido escritor. Llegué por primera vez a Saint-Nazaire el miércoles 4 de mayo de 1988 a las 13:05, en un tren que seguía viaje a Yonville. (P. P., p.105)

En la página 113, Piglia, narrador de turno, afirma tajantemente algo que no hay forma de que hubiera podido saber en ese momento: “En realidad se trataba de una cita pactada desde hacía semanas sin mi consentimiento y prevista por Stevensen en sus mínimos detalles”.

En la página 117, cuando Stevensen le cuenta a Piglia su descubrimiento, la focalización y la perspectiva cambian y el narrador deja de ser Piglia a favor del verdadero protagonista. El cambio consiste en un paso del discurso directo regido al discurso directo libre y de ahí al discurso del *nuevo* narrador, sin las consabidas comillas en los párrafos consecuentes ni ningún otro signo que lo indique.

En esos diarios había algo escrito que él nunca había leído; un enigma que tenía que descifrar y que le iba a permitir entender todo. También yo todas las noches me acostaba temprano, me dijo, también a mi me despedía mi madre con un beso. Pero no quería empezar tan atrás (P. P., p. 117).

La última indicación, la que realiza el cambio de turno narrativo es un simple y lacónico “me dijo” en una aposición simple, no se puede sostener que se trate de discurso directo regido con una sola indicación de régimen en ocho páginas, así que

estamos ante el discurso de un nuevo narrador. Es algo que también ha notado Rodríguez Cerdá en su lectura, aunque lo ha interpretado de manera distinta:

A todo esto el narrador ha ido perdiendo posiciones y ahora, en esta segunda parte, su figura aparece definitivamente hueca: es el hilo conductor a través del que prolifera el discurso de Stevensen; paulatinamente se ha desplazado del lugar del sujeto al del objeto, objeto del experimento del otro. La usurpación, en un determinado momento se vuelve total: Stevensen se entusiasma con el relato del éxito de su experimento y a lo largo de ocho páginas desaparecen las marcas de referencialidad³⁹⁹.

Y el cambio de voz dura hasta la página 122, donde Piglia recupera, nuevamente sin mayor aviso que el contexto y el sentido, la voz narrativa: “Stevensen levantó la cara y me sonrió”. Estos cambios bruscos de narrador, serán frecuentes en la obra. De hecho obligan al lector a permanecer alerta. Ocurren de forma tan natural que nos hacen dudar de la identidad del verdadero narrador de la obra, como si el texto “pidiera” ser narrado por Stevensen y no por Piglia, o como si la voz de Piglia fuera una máscara difícil de sostener. Las preguntas constantes son: ¿quién dice esto?, ¿cuándo lo dice?

El nivel de autorreferencia en la estructura espacio-temporal del relato es tan intrincada que vuelve constantemente sobre sí misma, como si anduviéramos en un laberinto que constantemente hace rizados. El tiempo asume diferentes formas dependiendo del punto de vista que adoptemos y del autor o narrador que reconozcamos cada vez en el relato; es otro problema del marco.

Si asumiéramos que el verdadero narrador del texto es Piglia, el relato se

³⁹⁹ Virginia Rodríguez Cerdá, *Op. Cit*, p. 27.

ordenaría dentro de una estructura de narración testimonial, un monólogo hecho de recuerdos, contado desde un yo testigo y partícipe de los hechos, como en un testimonio judicial. Pero esta historia mantendría elementos difíciles de justificar en el contexto de una confesión, como las que relatan las experiencias de Erika en Princeton, o las constantes puntualizaciones aparentemente injustificadas que se hacen entre paréntesis durante todo el relato, así como los cambios bruscos de narrador. La única forma de justificar todo eso es aduciendo la locura de Stephen, que es la trampa que intenta ponernos el narrador, algo demasiado simple como para creerlo.

Pero si reconocemos a Stevensen como el autor virtual, el concepto del tiempo sufre un vuelco importante, pues tendríamos que asumir a un escritor que se enmascara bajo el carácter de un Piglia joven para contar una historia que *no ha ocurrido aún* en el momento en que se escribe. Lo que compone Stevensen son profecías, conjeturas sobre el futuro. Aunque contadas en pasado y en primera o tercera persona, en realidad se trata del relato de *su futuro* y de su objeto de estudio.

Al menos en la parte en la que Piglia lee los fragmentos del diario que han dejado para él en su piso de la Maison, se reconoce abiertamente la capacidad de Stevensen para escribir sobre hechos que son *posteriores* al momento de la escritura. La introducción de este concepto de autor enmascarado ya sería bastante complicación para una obra tan corta como esta nouvelle, pero el caso es que las dudas sobre la identidad del narrador y el autor implícito se complican hacia el final, debido a la actuación de un nuevo sujeto narrativo: Erika, la hermana de Stephen.

Erika Turner, como lingüista, trabaja la tesis de que a partir de una parte pequeña de un texto perdido, una sola frase o un dicho, se puede reconstruir todo el resto del discurso. También maneja bien las matemáticas modernas y ha conseguido elaborar un modelo que predice los vuelos futuros. Erika es una pitonisa científica, capaz de ver lo que para otros es invisible. Ella rescata a su hermano y le da una misión, la de llevar a cabo el experimento de controlar el destino de otra persona. Maneja a su hermano, sabe lo que pasa e interviene cuando es oportuno.

Erika es la narradora de la última entrada del “Diario de un loco”, sabemos o más bien deducimos que es ella, porque nos habla de su experiencia en Princeton, dónde Erika era investigadora (P. P., p. 139) y porque la situación narrada es otra muy distinta de la que sabemos de Stephen, encerrado en un hotel sin ser capaz de moverse de ahí, casi muerto en vida. Asume esta última narración de forma natural, sin indicaciones de régimen y sin aclaraciones. Incorpora en su discurso todos los motivos anteriores que hemos visto aparecer y les da la forma de una reflexión alegórica sosegada.

Supongamos por un momento que el último narrador, cuando pensamos que ya no queda nada que decir, el que cierra el relato, es Erika Turner, quien acababa de aceptar un trabajo en Princeton. Lo curioso es que en todo el resto de la nouvelle jamás se ha usado su punto de vista. ¿Y si el autor implícito no fuera Stevensen, ni Piglia, sino Erika Turner, jugando un complicado baile de máscaras? Eso explicaría muchas de las cosas que se dicen en este texto y que de otro modo quedarían como misterios.

También explicaría por qué, en esta versión definitiva, Piglia decidió eliminar las referencias a la muerte de Erika.

Por ejemplo, en la entrada llamada “Quiasmo”, se propone una equivalencia lógica que de otro modo quedaría incompleta:

QUIASMO...Marca siempre lo que falta. Fermat es a Erika lo que X es a Porlock. (No hay quiasmo porque falta una mujer). (P. P., p. 146)

La proporción se basa en la igualdad de funciones de los personajes; Erika y Fermat son los que conciben la gran obra, el enigma, y tienen que realizarlo (como Coleridge y como Robert Louis Stevenson, cuando sueña con Jekyll); por otro lado, Porlock es el que llega a interrumpir la realización de la gran obra de Coleridge, Piglia es llamado Porlock en muchas ocasiones en “El diario de un loco” y se le atribuye de hecho la destrucción del proyecto:

El argentino irrumpió en Saint-Nazaire e impidió que mi (*psychological and logical and unheilimin*) experimento concluyera. Primero irrumpió en la *Maison*, luego irrumpió en mi laboratorio del hotel de la Republique y por fin irrumpió en la vida de mi hermana. (P. P., p. 145)

Esta interrupción, el hecho de apagar el *ordenator* de Stevensen, destruye su gran obra, y lo condena a una vida sin sentido. La acción es equivalente a la cuchillada que le propina William Wilson a su doble en el cuento de Poe. La obsesión de Stephen Stevensen es la de dominar su propio destino y eludir la incertidumbre, que es para él como una muerte en vida, en el momento de ser apagado, el *ordenator* estaba trabajando en las predicciones de la vida de Stevensen. Esto es lo que interrumpe Piglia, su verdadero gran proyecto de salvarse a sí mismo. Y es lo que trata de

explicarse en la entrada llamada “repetición”

REPETICIÓN: [...] El destino es la conciencia de sí pero como enemigo [...] El porvenir estaba escrito, pero Porlock lo ha borrado [...] La parte que ha sobrevivido (los cuarenta y cinco versos) es conocida como una sentencia (en el sentido que mi hermana da a este término). Es decir, un dicho que encierra una convicción y una condena a muerte [...] // [...] Es una golondrina, [...] sólo vuela movida por el azar, tiene una ruta secreta escrita en el alma, y que ya no conoce [...] //Lo que se repite no es lo que se recuerda [...] no puedo hacer nada [...] (P. P., p. 146)

La gran obra que Stevensen soñó al leer con atención su antiguo diario, queda incompleta por la intervención de Piglia. La conexión con Coleridge y Stevenson es evidente y no requiere mayor explicación

Nadie ha podido desde entonces leer o interpretar el *unfinished poem* sin sentir que eso que faltaba (y que había estado antes) era todo... (P. P., p. 145)

Desde el punto de vista de Stevensen, Piglia-Porlock es capaz de cometer el acto de apagar el *ordenator* porque no alcanza a leer la sentencia contenida en lo que le es permitido ver de este proyecto (equivalente aquí a los cuarenta y cinco versos de Coleridge), le hace falta aplicar la lectura holográfica que propone Erika Turner. Su error, el que promueve la tragedia y la muerte en vida, y tal vez la muerte real de Stevensen, es su lectura irresponsable y trivial: “Por lo tanto Porlock es el lector trivial, es el Yago de la literatura” (P. P., p. 145).

En consecuencia, la incógnita natural de la ecuación del quiasmo, el nombre que falta, corresponde a Piglia. Pero para que sea auténtica esta proporción, quien concibe el proyecto debería ser Erika, y no Stevensen, por eso dice que Piglia no caza en el quiasmo, porque no es mujer. Entonces, el quiasmo sería falso. La proporción

vuelve a ser posible si no es verdad que Stevensen sea el soñador que concibió el modo de vencer la incertidumbre, si el equivalente de Coleridge es Erika Turner, entonces se restablece la simetría. Ella es la autora intelectual del proyecto, según apuntan nuestras evidencias, que por desgracia no son verdaderas pruebas sino sólo hechos circunstanciales.

Entre las cosas que Piglia encuentra en la *Maison*, hay un álbum con las fotos arrancadas para las que se han escrito algunos pies. En ellos se refieren a Stevensen, como siempre que en el diario se habla de él, en tercera persona, detalle ya de por sí peculiar, y en una de esas anotaciones se lee: “‘Acá, yo creo, él no se da cuenta de que alguien lo mira; que no se dé cuenta, no lo transforma’. (Él, naturalmente, es Stephen Stevensen)” (P. P., p.108). Lo más natural es pensar que otra persona hizo estas anotaciones, pues es evidente que alguien más observaba a Stevensen. Por lo dicho hasta aquí, la mejor conclusión es que su hermana Erika lo observaba para poder conducirlo según su voluntad.

¿Por qué razón el criminal debería ser un hombre? ¿Acaso Erika Turner ha asumido en la escritura la personalidad de su hermano para cometer el crimen de ver el futuro, y decidir sobre las vidas ajenas, y luego ha vuelto a asumir su personalidad para continuar con su vida y, por ejemplo, buscar a Piglia?

Por ejemplo: el asesino invade la vida de un oscuro literato sudamericano, el angloargentino Somerset Porlock, y puede, si es él, matarlo y casarse con su hermana. (P. P., p. 129)

¿El jugador que realmente mueve esta partida de ajedrez, el autor intelectual, el

que mueve la mano de Stevensen, es Erika Turner? Eso explicaría otras cosas, como el hecho de que el narrador esté enterado de los sentimientos de Erika para con la muchacha militante del IRA que tiene que proteger en su casa. Erika es sospechosa de ser el autor implícito, pero, a pesar de la evidencia, no podemos asegurarlo por falta de pruebas. Rodríguez Cerdá prefiere la hipótesis no menos compleja de un narrador (Stephen Stevensen) que busca ser el doble de otro hasta que lo consigue completamente, según esta premissa, el narrador de la primera parte es Piglia y el de la segunda sufre un corrimiento de Piglia a Stevensen y de allí a Stevensen transformado en Piglia⁴⁰⁰.

Cualquier posición que adoptemos frente a la verdadera identidad del narrador y autor en este relato cambiará definitivamente la interpretación que hagamos de la obra. Si la intención de Piglia, el autor real, era dibujar esta complicada figura narrativa no lo sabemos. Pero suponerlo da lugar a una nueva perspectiva para la interpretación de la nouvelle, sobre todo en lo que concierne al tema del doble y de la suplantación. Y, además, por supuesto, esta hipótesis da la vuelta al sistema deíctico del relato, sobre todo a su temporalidad. Determinar el autor “verdadero” de esta trama es dar con el culpable de todos los hechos relatados, la mano que mueve al jugador que mueve la pieza del ajedrez.

⁴⁰⁰ Ver Virginia Rodríguez Cerdá, *Op. cit.*

3.3. Claves de un laberinto

Erika Turner trabajaba con dichos. Tenía la creencia de que se podía reconstruir la narración a la que el dicho pertenecía, como en un trozo de holograma se puede mirar la imagen completa. Esta visión “holográfica” del lenguaje la lleva a decir: “Un estudioso del lenguaje sólo debe creer en lo que a simple vista no se ve” (P. P., p. 132). Todo está conectado y este tema, por ejemplo, es una repetición de algo que ya vimos en “Prisión Perpetua”, en uno de los microrrelatos de Ratliff sobre un historiador. Ya hemos hablado de la importancia de la repetición para la tematización y el establecimiento de un lenguaje de base sobre las reglas del mundo narrado, así como para mantener la unidad y la coherencia temática de una obra que de otro modo podría aparecer como pulverizada. Pero para los Stevensen, la repetición proporciona las claves del funcionamiento del azar y un método para comprenderlo.

Stephen Stevensen agrega una condición más al modo de resolver los enigmas cuando dice: “Para descifrar un enigma hay dos alternativas: la acumulación infinita de datos diferentes o la utilización infinita de un mismo dato (P. P., p. 118)”. Aunque hablar de infinitos parece siempre una entelequia, el sentido último se basa en establecer un patrón con un cierto grado de redundancia. Pero, cuando en la introducción hablábamos del “método Renzi”, decíamos que dentro de las repeticiones lo importante es buscar el punto en el que se rompe el patrón. Pues es el punto que seguramente contiene la clave más importante del enigma: “Hay que pensar en el resto

(los restos), en lo que se filtra por los intersticios de la repetición y sucede *una sola vez*". (P. P., p.109)

En este sentido, el microrrelato que aparece en la entrada "Tejer" (P. P., p. 152), de "El diario de un loco", merece un comentario aparte, precisamente porque el tema del asesinato sólo se toca abiertamente en este apartado, aunque se menciona de modo hipotético en el apartado "Caso" (P. P., p. 129), significativamente asociado con el tema del doble y la suplantación: "Por ejemplo: el asesino invade la vida de un oscuro literato" (P. P., p. 129).

Lo que vemos en "Tejer" es un relato desde el punto focal de un asesino que acaba de cometer un crimen, y el relato de un sueño que tuvo sobre un libro clásico de la teoría de la conciencia⁴⁰¹.

TEJER. Había soñado anoche con "El fantasma de la máquina" del doctor Ryle [...] "Todos (decía Ryle) vivimos dos vidas [...]. Podemos imaginar una máquina lógica que nos ayude a fijar; en una tela invisible, esa experiencia privada" [...]. Un tejido que permitía rehacer; con los hilos perdidos de la memoria, un lenguaje olvidado (P. P., p. 152).

Este apartado podría llegar a parecer caprichoso, pues aparentemente no se le ha preparado al lector de ninguna forma para asumir la comisión de un crimen en esta obra, pero en el contexto de la narrativa de Piglia corresponde perfectamente con la lógica del ocultamiento. Es precisamente su carácter único lo que hace de esta mención del tema algo que no debe ignorarse en ninguna lectura que se haga del texto:

⁴⁰¹ Se trata de *El fantasma de la Máquina* de Gilbert Ryle (1900-1976), que postula la idea de que la dualidad mente y cuerpo que diferencia sustancialmente la materia y el espíritu es un error cartesiano, la mente para Ryle es el conjunto de disposiciones y capacidades conductuales del organismo.

Sería entonces posible pensar el diccionario de una lengua privada en el que brillara (como un sol muerto) el aire de un crimen. Un hecho único que revelara, con toda intensidad, la clave de esa lengua íntima (P. P., p. 153).

Ahora, lo difícil es darle un sentido dentro de la trama y establecer una versión de los hechos que resulte verosímil y armónica con el resto. El texto sugiere varias veces que Stephen Stevensen sufría una propensión genética, escrita “en los huesos del cráneo” (prefiguración de los “nudos blancos” de *La ciudad ausente*), a la violencia que lo impulsaba a matar de vez en cuando alguna mujer solitaria, aprovechando la neblina londinense, muy a lo *míster Hyde*.

La mención del texto de Ryle se debe a su concepto de *mente* como las disposiciones que subyacen, de algún modo escritas, en el cuerpo, “el lenguaje oculto”. El microrrelato, además, está fuertemente relacionado con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. Desde la huida del asesino en el ambiente de un Londres brumoso donde las figuras parecen disolverse en el ambiente hasta la estructura misma de la narración nos recuerdan la de esta obra inmortal.

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde vio la luz en Londres en enero de 1886. Fue compuesto en Bournemouth, en una etapa de la vida del autor especialmente fecunda [...], hay una circunstancia extraña en su gestación. Stevenson nos dice que, en parte, soñó la obra. (No es el único caso, recordemos a Coleridge)⁴⁰².

A fin de poder llegar al fondo del caso es necesario, observar con cuidado la relación que la nouvelle guarda con los textos de otros autores, marcada de manera más o menos explícita, como una indicación del complejo programa de lectura.

⁴⁰² Manuel Márquez de la Plata, “Introducción” a Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid, EDAF, 2005, p. 13.

Por eso me interesa trabajar con ficciones de otros en mis ficciones, también con la ficción montada desde el Poder, porque ese ardid multiplica la red de los posibles, de la imaginación que pulula en el conglomerado social persiguiendo alianzas y provocando también desencuentros⁴⁰³.

Las referencias tienen por lo tanto valor como funciones del discurso fictivo y no como anclajes “realistas”, son símbolos y como todo símbolo su significación tiende a ampliarse.

La obra de Piglia plantea una problemática interesante: sus referentes problematizan su “ubicación” entre lo real y lo imaginario, entre lo falso y lo verdadero, entre el sentido y el sinsentido. Un cuestionamiento sobre la escisión realidad-ficción; pero advertimos que, además, la referencia cumple una función interna en la conformación de los posibles sentidos del texto y que para ello depende del juego referencial que se da entre el mundo real y el ficcional⁴⁰⁴.

La novela de Stevenson también tiene una estructura semejante, cuenta con un soporte de marco y con dos relatos al final que supuestamente no fueron escritos por el mismo narrador del que cuenta la historia del marco, sino por otros. Las dos historias del final complementan y enriquecen el texto y proporcionan puntos de vista privilegiados.

Resulta natural que la última novela de Stephen Stevensen se llame *Jekil* (así, con esa ortografía), pues dice mucho del carácter de sus obsesiones personales. La sugerencia implícita nos hace sospechar que Stevensen sufría de doble personalidad y era en realidad un asesino. Si este es el caso, su afán de saber el futuro proviene de su necesidad de tener el control sobre su destino y vencer al monstruo que lleva dentro,

⁴⁰³ Ricardo Piglia, “Homenaje” en Nicolás Bratosevich, p. 331.

⁴⁰⁴ Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p 39.

que es la personificación de su miedo a la incertidumbre.

La enfermedad, su personal Mr. Hyde, podría ser un problema genético que conlleva un destino que debe vencer. Si lo deja al azar, el determinismo de los genes lo vencería y seguiría haciendo daño: “Tengo en los huesos del cráneo escrita una frase que me conduce por la vida como a un pájaro el viento cálido al volar” (P. P., p. 153).

Cuando Piglia (Porlock) apaga el *ordenator* y cancela la investigación, sume su vida en la incertidumbre, lo que supone casi matarlo. Lo más extraordinario es que él ya lo había previsto. Por eso su obligación era descifrar ese lenguaje secreto, ese es el propósito que destruye el argentino: entender las reglas del azar y dominar su propio destino.

Los científicos construyen en sus laboratorios situaciones artificiales. Lo que llaman “el caso falso”, un hecho producido y estudiado, bajo condiciones perfectas controladas (P. P., p. 128).

Jekill también prueba en él mismo sus experimentos a pesar de los riesgos. Stevensen comete la osadía de probar su experimento en su propia vida, como hizo Ben Juslin y como también hizo el bueno del doctor Jekill:

Mientras su hermana trabaja con largas series de hechos fijos en la memoria colectiva (proverbios), él ensaya la dimensión microscópica, funda una ciencia de lo individual. Se toma como campo de prácticas o de maniobras militares y recuerda al investigador africano Ben Juslin, que se aplicó a sí mismo las primeras vacunas experimentales contra el cólera (y así lograron descubrir, analizando su cuerpo, el antídoto), ¿El antídoto de qué (en este caso)? (P. P., p. 129).

Si nuestras suposiciones son correctas, lo que buscaba Stevensen era un remedio contra sus violentas propensiones y un antídoto contra la incertidumbre. Al igual que en la novela de Stevenson, las conclusiones morales son automáticas: “La

lógica pura del acontecimiento construido (experimento) trasladada directamente a la vida produce resultados terribles” (P. P., p. 128).

El tema del doble es caro a la literatura moderna y durante el siglo XIX se hicieron varios intentos de explotar esa veta. Un ejemplo paradigmático y que además es mencionado por Piglia en *La ciudad ausente*, asociada precisamente a Stephen Stevensen, es *William Wilson*, de Edgar Allan Poe. Pero la veta no se agota allí. El tema se extiende por tiempos y autores, desde *El doble*, de Dostoievski, hasta *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde.

El siglo XX se puede decir que amplía el tema. Si Stevenson y Wilde habían retratado al ser humano como una realidad dual, el nuestro explora lo que Machado llamó “la esencial heterogeneidad del ser”. Ya no es que seamos dos, nos dicen este autor y Pessoa, sino muchos⁴⁰⁵.

El sueño del hombre ha sido tener control sobre su destino, ser capaz de elegir en auténtica libertad y ejercicio de sus poderes. Esa es la motivación última de la ciencia, liberar al hombre de la tiranía del azar y dominar la naturaleza. Nuestras limitaciones y nuestra ignorancia sobre la compleja maquinaria de la causalidad, nos sumen en la oscuridad y la incertidumbre, nos vuelven ciegos ante nuestro futuro, como una golondrina que ha olvidado su ruta, como un pato que ha olvidado emigrar a tiempo. Este es el sentido que encuentro en la imagen final del relato, sobre los patos de Princeton. Que al igual que aquellos quienes son incapaces de interpretar y respirar el aire abstracto de los símbolos, en el que viven los jóvenes genios a los que se refiere la entrada “Experiencia” (P. P., p. 135), están condenados a la muerte en vida. Por eso

⁴⁰⁵ Manuel Márquez de la Plata, *Op. cit.*, p. 19.

los patos, que no pueden respirar el aire frío del invierno, “caen congelados sobre la nieve, boqueando como peces...” (P. P., p. 155). Karl Unger encuentra un sentido a dar de comer a estos patos, no los puede abandonar, porque le recuerdan su propio destino:

Todas las mañanas Karl sale al aire helado de la laguna y observa cómo mueren los patos salvajes. Los mira como quien mira, en un sueño, los recuerdos de su propia vida (P. P., p. 155).

Karl Unger ve la muerte de los patos como el recuerdo de su vida, o por mejor decir el recuerdo privado de su propia muerte. Lo mismo que Stevensen en sus textos. Los ve como en un sueño, igual que Stevenson compone su novela, igual que Coleridge concibe su poema, igual que Stevensen descubre sus claves. Los observa del mismo modo que Stevensen observaba a Piglia, como Erika los observaba a ambos. Estos patos también han perdido el control de su destino, son juguetes del azar, del viento y de la incertidumbre. Mueren como morimos todos sin control de nuestro destino, como peces boqueando fuera del agua.

4. Respiración artificial

La primera edición de *Respiración artificial* fue publicada por Pomaire en 1980. Una versión temprana y parcial apareció en 1978⁴⁰⁶, bajo el título de *La prolijidad de lo real*. En este texto Renzi es un escritor que acaba de publicar una novela titulada *Respiración artificial*, en la versión definitiva la novela de Renzi se llama: *La prolijidad de lo real*, es decir del proyecto original a la versión definitiva ambos títulos fueron intercambiados. El nombre de la novela de Renzi en la última versión ha sido tomado del poema de Borges “La noche que en el sur lo velaron”: “y la noche que de la mayor congoja nos libra:/ la prolijidad de lo real”. Los versos aparecen en aquella primera versión en medio de un juego de falsas referencias, como los que encontramos también en “Nombre falso”, en una carta de Maggi. Es así como sabemos que Piglia dudó acerca del título que debía llevar su novela entre estas dos opciones. La duda se explica si consideramos que la novela aborda el problema de pensar la realidad, prolija, desmedida y vaga, desde la ficción. Un solo problema: “¿cómo narrar los hechos reales?” se convierte en la trama misma de la novela.

He querido, he intentado poner ambos campos en relación. Contar una historia y crear un mundo intelectual. Una historia sencilla: y profunda, donde no se vea todo el trabajo que hay detrás⁴⁰⁷.

Como no se trataba de un procedimiento habitual algunos críticos, influidos por

⁴⁰⁶ Según informa Jorge Fornet en su libro *El escritor y la tradición*, p. 65.

⁴⁰⁷ Marco Antonio Campos, “Epílogo: Entrevista con Ricardo Piglia” en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999, p. 180.

el inicio: “¿Hay una historia?”, señalaron que no contaba una historia, incluso quisieron ver en esto un rasgo posmodernista, pero Piglia lo ve diferente:

Contaba más de una y las mezclaba. Y narraba algunas cosas que, según se dice, no deben entrar en una novela. Pero justamente soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del río Paraná por la caballería desbandada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir⁴⁰⁸.

En esta novela no se trata *sólo* de contar unos hechos en sí; el dar cuenta de la minuciosa interpretación que hacen de ellos los personajes que nos los narran tiene un propósito añadido: sugerir sutilmente aquella otra historia implícita que no se puede contar y por eso se elide.

La clave de esa lectura la ofrece el propio Tardewski al dar otra vuelta de tuerca a la idea de Valéry de que *El discurso del método* es la primera novela moderna, "un monólogo donde en lugar de narrarse la historia de una pasión se narra la historia de una idea". Y en su diálogo con Renzi, Tardewski afirmaba que Descartes escribió una novela policial: "¿Cómo puede el investigador, sin moverse del asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al cogito. Porque el cogito es el asesino, sobre eso no tengo la menor duda [...]"⁴⁰⁹.

Eso justifica la cita de T. S. Elliot que le sirve de epígrafe: "*Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido, una aproximación al sentido restaura la experiencia*"⁴¹⁰". Porque tras las palabras hay algo más, lo no dicho, lo callado, que se

⁴⁰⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 98.

⁴⁰⁹ Jorge Fomet, *El escritor y la tradición*, p. 84.

⁴¹⁰ "We had the experience but missed the meaning; an approach to the meaning restores the experience" versos del tercero de los *Four quartets*, «The Dry Salvages».

revela en la búsqueda misma; y es la búsqueda la que nos lleva a consolidar la memoria por acumulación de estratos de sentido y de este modo restaurar la experiencia, la verdadera historia. Dicho de otro modo, las discusiones intelectuales entre los personajes de este libro no son ociosas, son un esfuerzo por recuperar la vida de los hechos que las originaron y contienen el germen de la experiencia, que debe ser revivida con esa *Respiración artificial* de la investigación por el sentido.

4.1. ¿Hay una historia?

Para Osvaldo de la Torre, Piglia propone un modo de ver las cosas, de pensar, de leer y de escribir en el que el conocimiento del pasado cimiente el presente y el presente redefine y le dé valor al pasado “resucitándolo de sus cenizas”⁴¹¹. Para él, el moribundo que hay que revivir es la tradición cultural argentina, su historia y su literatura:

Menos por “accidente” que por estrategias conscientes, estos “cuerpos” han caído en la parálisis simbólica, han dejado de significar, de expresar. Las “maniobras” resucitadoras, que rescatan a la literatura y a la historia marginal del significado unívoco, son aquellos actos de re-aproximación y re-lectura que tanto la novela como sus protagonistas emplean. *Respiración artificial* encarna, así, una hermenéutica textual y una crítica de la historia. Representa a un mismo tiempo el relato metaficticio y comprometido, el discurso conscientemente literario y a la vez social⁴¹².

La novela, intenta explicarnos el oscuro presente y las posibilidades del futuro, a partir de la restauración de la “visión histórica” de la vida.

⁴¹¹ Osvaldo de la Torre “¿Hitler precursor de Kafka? <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.

⁴¹² *Ídem*.

Capta en *Respiración artificial* las luchas discursivas entre aquellos que ocupan el poder con los marginales del sistema, a través de una velada referencia a los hechos ocurridos en la Argentina bajo el régimen militar. La novela reflexiona y cuestiona la existencia de una historia inequívoca por medio de explicaciones que siempre son versiones incompletas de la historia. Desarrolla una narración sobre la identidad nacional, a través de una reflexión sobre la fundación de la literatura argentina, sobre la traducción y la cita, y la organización del pasado literario, que permita captar las líneas del presente⁴¹³.

En esta entrevista, Elvio Gandolfo nos cuenta cómo se produjo en 1977 la génesis de la primera novela de Piglia, tras haber publicado ya dos libros de cuentos. Señala que en principio se trataba del rescate de un hombre del siglo XIX, le agregó el epistolario entre el historiador y su sobrino y finalmente incorporó la larga conversación con Tardewski: "En una primera versión no hablaban más de quince páginas. Después empezó a crecer. Si lees con cuidado, te das cuenta de que ni Tardewski ni yo sabíamos todavía cómo iba a ser el cruce entre Kafka y Hitler"⁴¹⁴. No se trataba de hacer en ningún modo la reconstrucción cabal de un hecho histórico, sino la interpretación de sus implicaciones desde el presente para construir alrededor de este proceso la ficción. Se trataba de evitar hacer una novela histórica como "un intento inútil, a mi modo de ver, de reproducir un tipo de experiencia sin tener en cuenta la experiencia del presente"⁴¹⁵.

La historia argentina, que para él es "atroz, muy atroz", se imponía como tema a Piglia por un compromiso moral, una especie de deuda consigo mismo. Es sabido que

⁴¹³ Elvio Gandolfo, "Ricardo Piglia", *Página\12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

⁴¹⁴ *Ídem*.

⁴¹⁵ Ricardo Piglia y Juan Villoro, "Escribir es conversar. Diálogo: Ricardo Piglia y Juan Villoro", en *Letras Libres*, México, enero de 2008, p. 32.

Piglia estudió la carrera de Historia en La Plata, pues no consideró conveniente que un escritor estudiara la carrera de Letras: “Mi relación con la historia ha sido fluida y desde que terminé la universidad mantuve siempre una relación apasionada”⁴¹⁶.

Reconoce que existe una fuerte liga entre el trabajo del escritor y el del historiador.

Un historiador, por otra parte es lo más parecido a un novelista que conozco. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos ⁴¹⁷.

Él mismo declara cómo fue el camino que lo llevó a concebir la novela, siguiendo los pasos de su maestro Enrique Barba, una figura señera en la Universidad de La Plata:

Él había estudiado el modo en que Rosas había llegado al poder y se pasó la vida estudiando eso; sabía eso de una manera absolutamente extraordinaria. [...] Era un personaje realmente fantástico, un maestro, un sabio, y era, en un sentido literal, el dueño del archivo histórico de la Argentina, por lo menos es uno de los grandes archivos que hay en la Argentina. Digo esto, porque tenía las llaves del archivo. [...] Ahí tuve la experiencia de lo que es el trabajo del historiador, [...] los historiadores reconstruyen la situación histórica que están buscando a partir de elementos que han sido completamente secundarios, marginales en el sentido amplio de lo que sería la experiencia histórica: cartas, testimonios en juicios, listas de las provisiones que se reciben en las pulperías de tal sitio, etc. Todos esos elementos que parecen no formar parte de la historia en el sentido amplio. Ahí entendí el sentido narrativo que tenía la investigación para un historiador. Era una especie de extraño detective que no sabía cuál era el enigma, o tenía una idea no muy definida, y tenía que ir a buscar unas pruebas, unos datos, unos documentos y a partir de ahí construir. Me parece que esa experiencia quedó para mí muy fija ⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 178.

⁴¹⁷ Marithelma Costa, “Entrevista: Ricardo Piglia”, *Hispanamérica*, Gaithersburg, MD (Hispan). 1986 Agosto, 15:44, pp. 39–54.

⁴¹⁸ Ricardo Piglia y Juan Villoro, *Op. cit.*, p.32.

Esta experiencia lo marcó y decidió poner en una novela la idea de un hombre que tiene un archivo e interpreta a partir de allí unos hechos desde el presente. Una ficción desde el punto de vista de un historiador. Idea que tiene una gran tradición en la literatura hispanoamericana:

No tanto lo que se ha puesto muy de moda al decir que “toda historia es ficción”, yo no creo eso. Yo creo que la historia se puede verificar y que por lo tanto tiene un tipo de referente que se puede aclarar. Más bien me interesó esta idea de avanzar a ciegas para tratar de construir, a partir de ciertos rastros, un determinado tipo de universo. Y creo que también es un cierto sentido de la novela: hay siempre un archivo imaginario en el que uno entra tratando de construir una historia, que todavía no sabe muy bien cuál es, y espera poder encontrar ahí algunos elementos que le permitan luego avanzar en esa línea. Eso ha sido lo que ha resonado para mí⁴¹⁹.

Siendo esta novela un trabajo sobre la “atroz” historia argentina, era inevitable que la cuestión se impregnara de contenidos políticos. Porque la política es a fin de cuentas la materia de la Historia. Esto lo llevó a una reflexión profunda sobre las relaciones de la política y la literatura, que nunca han sido fáciles.

La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional. Eso es lo que uno encuentra en Sarmiento, en Hernández, en Macedonio, en Lugones, en Roberto Arlt, en Manuel Puig. Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más interesante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos⁴²⁰.

Hacer la Historia significa llevar a cabo una pesquisa en las razones y los

⁴¹⁹ *Ídem*.

⁴²⁰ Ricardo Piglia, “Sobre Borges”, en *Cuadernos de Recienvenido*, núm. 10, Universidad de Sao Paulo www.flch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido10.pdf.

sentidos ocultos en los actos visibles de los hombres. Y es evidente que los documentos de circulación oficial no serán los que ofrezcan la única versión de la realidad. Hacer la Historia como quiere Piglia es oponer un discurso en los límites de lo posible a las versiones de lo que se narra desde el poder.

A lo largo de la producción literaria de Ricardo Piglia, la historia nacional argentina consiste no sólo en los conocimientos establecidos, sino también la información clandestina, los dossiers ocultos, las leyendas, todo lo que sólo se sabe por vía no oficial. Así es tanto en la historia social como en la historia literaria. De allí se explica en parte la fascinación con ciertos autores que, más que simplemente productores de su obra, han pasado a ser verdaderos mitos de la vida literaria argentina, sobre todo las figuras legendarias de las décadas de los veinte y treinta⁴²¹.

Piglia nos cuenta cómo fue el proceso de escritura de la novela a partir de la figura de Ossorio y su archivo personal. Un traidor, con pretensiones literarias, con sueños utópicos, que no es sino la representación de la gran infamia colectiva que es la historia de Latinoamérica⁴²².

Lo primero que quise hacer fue una novela que tuviera la forma de un archivo, Me gustan mucho los archivos históricos por su diversidad de registros. Necesitaba un tema y en este caso el tema resultó un personaje del siglo XIX, que en la ficción se llama Enrique Ossorio. Y empecé a escribir sobre él y empezaron a sucederle cosas que a mí me interesaban como, por ejemplo, que se había ido a California a buscar oro. Quería también que se diera el juego político que existía en torno a Juan Manuel de Rosas. Bueno, si había un archivo era necesario que hubiese un historiador; nació, así Marcelo Maggi, eje del libro que surgió casi como un efecto de que alguien debía de poseer ese archivo. De allí derivaba otra situación: ese hombre quiere preservar el archivo del riesgo político y entregárselo a su sobrino Emilio Renzi. La novela, entonces, debía darse como el encuentro del

⁴²¹ Naomi Lindstrom, “La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” University of Texas, www1.lanic.utexas.edu/projest/lasa95/lindstrom.html (Consultada el 22 de noviembre de 2004)

⁴²² Sobre el tema de la infamia ver “La infamia del traidor en *Respiración artificial*” de María Luisa Martínez, http://www2.udec.cl/~docliter/doctorado/alumnos/La_infamia_del_traidor_maluisa.pdf, del que ya hablamos en la introducción de este trabajo.

historiador y del sobrino. Y ese fue el punto a partir del cual se desarrolló. Y en ese sentido lo que hace Maggi es iniciar a Renzi: lo manda a ver a una serie de amigos para que, al tener en sus manos el archivo, esté preparado para comprender la historia. Escribí todo el libro y me di cuenta que el archivo era exactamente lo que no debía estar en el libro. Empecé con él y terminé desapareciéndolo. La novela ya era eso. [...] Creo que escribí lo que es el segundo capítulo y llegué al momento en que Renzi debía de ir a Concordia. Entonces me dije: "Vamos a ver qué pasa cuando Renzi llegue a Concordia". Y me surgió entonces el personaje de Tardewski, un filósofo polaco exiliado, que empezó a crecer entre las páginas⁴²³.

La lectura de la novela nos deja la impresión de que no nos cuenta hechos concretos, sino que narra la búsqueda del sentido de acontecimientos históricos que influyen en el presente. Es el relato de las investigaciones que llevan a cabo una serie de intelectuales marginados.

En *Respiración artificial*, me parece que lo que unifica ese libro es que todos están investigando algo. Yo me di cuenta de eso después que terminé de escribirlo. Pero evidentemente todos los personajes tienen un objeto de investigación que los alucina⁴²⁴.

Es también el relato de un viaje en busca de un mito familiar original. Parodia por lo tanto de las novelas policiales y de aventuras, porque como dice Piglia: "en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje"⁴²⁵. Sólo que aquí muchas de las aventuras que se narran son puramente intelectuales, aunque en el fondo se escondan acciones trascendentes.

Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto⁴²⁶.

⁴²³ Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 182-184.

⁴²⁴ Ricardo Piglia, *Critica y ficción*, p. 177.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 16.

La novela está dividida en dos partes; si bien la primera no es propiamente un marco de la segunda, es verdad que en ella se describe el archivo que será el motivo de la búsqueda de Renzi en la segunda parte, y por tal razón ambas son interdependientes, aunque muy distintas tanto en la forma de narrar como en los contenidos y estrategias narrativas. La primera parte se titula “Si yo fuera el invierno sombrío” y la segunda “Descartes”. El título de la primera parte, según leemos en la novela, está tomado de un cuadro de Frans Hals (muerto en Haarlem en 1666), pero el título “Si yo fuera el invierno sombrío”, no aparece en el catálogo de Hals, es posible, en cambio, que se trate de un grabado de Jean Louis Hammon (1921-1874), mencionado por Van Gogh en una carta, o sea que se trata de una atribución falsa. Fornet propone una interpretación que relaciona a Frans Hals, el maestro flamenco especialista en retratos de grupos, con el carácter colectivo de los textos de esta primera parte, mientras que la segunda parte de la novela es llamada, “Descartes”, al predominar la individualidad racional y cartesiana de individuos marginales y “descartados”⁴²⁷.

La primera parte se compone de un collage de cartas y pequeños relatos que se refieren directa o indirectamente a tres asuntos principales: las cartas que cruzan Renzi y su tío Maggi, el archivo de Enrique Ossorio, y la lectura de las cartas ajenas que hace el espía Arocena, de quien no sabemos exactamente en qué nivel de la diégesis funciona. Puede ser un espía que persigue a Maggi, un personaje de la novela de Ossorio sobre *el futuro*, o fruto de la imaginación senil y paranoica del senador.

⁴²⁷ Ver Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*. p. 71.

En la segunda parte Renzi va a visitar a su tío Maggi para recibir el archivo de Ossorio. “Descartes” consiste principalmente en las conversaciones que establece Renzi con algunas personas que conocieron a su tío, mientras espera junto con el extraño amigo de Maggi, Tardewski, la llegada del profesor, y termina en el momento en que ambos admiten, más bien tácitamente, que no va a llegar nunca, que algo le ha ocurrido.

En esta novela hay diferencias en el orden de los acontecimientos entre la intriga (el orden en el que nos son presentados con fines estéticos) y la fábula (el orden cronológico natural de los acontecimientos de la historia). Vemos el anuncio de algunos hechos relevantes, como por ejemplo la visita de Renzi a don Luciano, después de que ya han ocurrido. Algunos hechos de la fábula están elididos y no son explícitos en la intriga sino que es necesario deducirlos, como la suerte de Ángela, discípula de Maggi y también desaparecida, y del mismo Maggi. Sin embargo Piglia ha asegurado que el orden en que aparece todo en la novela es el mismo de la escritura. Es decir que no hubo reelaboración de la intriga.

El único libro que empecé por el principio es *Respiración artificial*, que lo primero que escribí es lo primero que se lee, pero no me pasó eso en los otros libros, digamos, donde no necesariamente lo que está leído como comienzo es lo que yo escribí primero, obviamente. Pero cuando uno dice cómo comienza un libro, para un escritor quiere decir cómo define el tono de la historia y como establece, implícitamente, el marco, es decir, el protocolo de lectura⁴²⁸.

Piglia está reforzando con esta declaración la importancia que siempre tuvo

⁴²⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 195.

para él el modo en que escribió el famoso inicio de la novela en el que Renzi se pregunta: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta”. (R. A., 13). Tres elementos espolean el interés del lector en este inicio: en primer lugar la duda sobre la posibilidad de contar; en segundo lugar, la mención de la novela de Renzi que empieza creando una tensión que habrá de resolverse; y finalmente, la mención de la carta de su tío que supone el verdadero disparador del relato.

Preguntarse si hay una historia va más allá de una preocupación por el pasado: está implicada la participación del hombre como dador de sentido, como aquel que estructura y completa los hechos. Está en duda la historia como relato y también el hombre como narrador... Debemos distinguir en el cuestionamiento hacia la posibilidad o imposibilidad de contar una historia dos aspectos: el primero se refiere a la existencia “real” de los hechos a narrar que se puede percibir desde las preguntas iniciales de este apartado; y el segundo a la consistencia de la narración como soporte de tales hechos⁴²⁹.

4.2. Personajes hermeneutas

Hace falta una visión histórica, para tener conciencia de las cosas; ese será el aprendizaje de Renzi. Es por eso que en esta obra todo el mundo está descifrando algo.

Los elementos de la literatura policial desempeñan un papel decisivo. Casi todos los personajes importantes se transforman en detectives, rastreando las huellas de crímenes que tal vez no ocurrieron; lo importante, de hecho, no es el crimen mismo sino el rastreo de estas pistas. Renzi, Maggi, Tardewski y Arocena son, cada uno a su modo, detectives de "crímenes" desconocidos. En el fondo no se trata tanto de enfrentar delitos concretos como de descifrar el "mensaje secreto de la historia", "leer" en las vidas de los otros las claves de un enigma histórico. De ahí que nunca quede claro, por

⁴²⁹ Aracely Rodríguez, *Op. cit.* pp. 75-76.

ejemplo, si Ossorio fue un traidor o Maggi un ladrón, y que el mismo Maggi insista en que no le interesa escribir la biografía de Ossorio sino el movimiento histórico encerrado en esa figura excéntrica⁴³⁰.

Los personajes de *Respiración artificial* podrían definirse como intelectuales provincianos, o como desarraigados cultos. Son gente que ha sido de algún modo extraída de su contexto normal y que mantienen su interés por la filosofía, el arte, la historia y la literatura⁴³¹. Los tres principales personajes de esta novela, Renzi, Maggi y Enrique Ossorio, son escritores⁴³². Tardewski, también intenta publicar un trabajo con su nombre. También Marconi es escritor en el mundillo local. Según López San Miguel, otra característica común de los tres personajes principales es la edad a la que su vida sufre el más importante revés, alrededor de los treinta años⁴³³.

Lo que realmente une a todos los personajes de la novela es su marginalidad, su calidad de extranjeros o desarraigados, su ámbito de desempeño fuera de los canales institucionalizados de la cultura, lo que los capacita para ver desde otro ángulo las cosas y aplicar la *respiración artificial* al cuerpo exangüe de la cultura. Dice Osvaldo de la Torre que la marginalidad se debe a que la literatura no avanza en “línea recta”,

⁴³⁰ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*. p. 96.

⁴³¹ “Porque el héroe de la novela es siempre un intelectual, o alguien que, sin ser un intelectual, actúa como tal (se llama Ahab o Erdosain o Herzog) y persigue una obsesión y trata de darle un sentido a la experiencia”. Ivana Costa. *Entrevista a Ricardo Piglia, La ilusión de la escritura perpetua*, sábado 18 nov. 2006, Clarín.com, http://www.clarin.com/diario/2006/11/18/index_ei.html.

⁴³² “Enrique [Ossorio] sueña con publicar una novela, pero su prematura muerte se lo impide; Maggi desea hacer pública la vida de Enrique [Ossorio], pero su desaparición frustra el intento; y Renzi, por fin, escribe la novela que tenemos entre manos, en la que aúna los intentos de sus dos antepasados y propone una nueva versión de la vida de Maggi”: Anna López San Miguel. “La historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.” *Hispanic Journal* 15.2, Indiana, 1994, pp. 321-33, p. 324.

⁴³³ “Los tres sujetos principales adolecen de una trayectoria vital paralela, en la que su deseo de comunicación sufre un importante revés cuando rondan la edad de los treinta. De este modo, Enrique Ossorio escapa de su país en 1842 a los 32 años, Maggi huye con la prostituta Coca y es apresado y encarcelado en 1943 a los 33 años, y Renzi escribe su primera obra fracasada a los 33”: Anna López San Miguel. *Op. cit.*, p. 326.

con una trayectoria fija, sino que es imprevisible

El imaginar a la tradición literaria de este modo permite reajustar el canon, re-interpretar a autores consagrados desde perspectivas originales, abrir los márgenes de la definición de la literatura para que ésta incorpore realidades y procesos contemporáneos antes ignorados, como lo es el proceso de la historia, que se confunde aquí con la ficción hasta el punto en que ambas borran sus fronteras y cuajan una materia híbrida⁴³⁴.

Aunque el verdadero protagonista de la historia, Marcelo Maggi está ausente de ella, el primer testigo y el personaje que sufre una transformación debido a la acción de Maggi es sin duda Emilio Renzi, a quien ya conocemos de otras obras de Piglia.

El joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia. *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación. Ése sería el punto en que el personaje se construye. Después es un tono, sin efecto de estilo⁴³⁵.

Su tío Maggi en cambio es el hombre histórico, que supo vivir a la altura de sus deseos. El que se esforzó por ver las cosas de frente y entender su origen. Una sensibilidad opuesta en muchas cosas a la de Renzi.

En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi, que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así⁴³⁶.

Tardewski tiene la firme impresión de que Maggi lo utilizó como puente para entregar la estafeta de la historia a su sobrino, en la forma de los papeles de Ossorio. Por eso propició que se encontraran y por eso le encarga que se ocupe de entregar la

⁴³⁴ Osvaldo de la Torre *Op. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.

⁴³⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 110.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 93.

caja con el archivo de Ossorio a Renzi. Pero es posible que eligiera precisamente a Tardewski porque ha sufrido la historia en carne propia y se ha convertido por ello en un genio marginal. La historia de este filósofo *sui generis* es una lección contra la vanidad del conocimiento, no por nada discípulo de Wittgenstein. El punto culminante de su historia es el momento en que se ve así mismo sin ninguna otra posesión que un ejemplar de prensa que contiene una traducción de un trabajo suyo, que no puede leer y en el que aparece su nombre con errores, luego de que le han robado de la casa todos sus materiales y apuntes.

Por medio de este episodio, en mi opinión muy bien logrado, se plantean al menos dos problemas. En primer lugar, se entabla un diálogo con el postulado post-estructuralista según el cual todo texto, desde el momento de su publicación, deja de pertenecer al autor y se convierte en un texto robado, arrebatado por lectores y críticos a través de cuyas lecturas se construyen significados latentes. La desposesión de Tardewski está simbolizada en la novela por la errata cometida en su nombre. En vez de Tardewski se ha impreso Tardowski. En segundo lugar se apunta el problema del código: cómo producir y leer bajo condiciones de resistencia a un régimen militar. En la resistencia se agudiza el problema de buscar formas literarias no identificadas con la cultura opresora. Al mismo tiempo, la comunicación entre el lector y los textos se atomiza⁴³⁷.

Tardewski era un estudiante destacado en la clase de Wittgenstein, con un futuro académico prometedor, termina expatriado, sin futuro, encerrado en un pueblo pequeño, dedicado a la regularización particular de los malos alumnos de filosofía. Fascinado por la figura de Kafka, de un modo o de otro decide tomar su vida como modelo y emular su imagen más difundida, la misma que subyuga a Benjamin:

Para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y en su belleza

⁴³⁷ Marzena Grzegorzcyk, "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero", *Hispanamérica*, Gaithersburg, MD, abril de 1996, 25:73, pp. 15-33.

peculiares, no se debe perder de vista lo siguiente: que fue un fracasado [...] Nada merece mayor consideración que el celo con que Kafka subrayó su fracaso⁴³⁸.

Tardewski, al proponerse el fracaso como meta, se decide a vivir la vida de Kafka, quizá inconscientemente, casi como Pierre Mernard cuando se decide a escribir *El Quijote*, es decir, no imita la vida de Kafka, sino que se acerca de tal modo a su historia, a su significado, que termina siendo su reflejo, el reflejo de un “fracasado”. Un fracasado, eso sí, con una justificación filosófica para su fracaso, la misma que Maggi se encargará de contradecir, haciéndole ver que con su fracaso no ha conseguido ser un filósofo mejor: “Esa lucidez que usted busca en la soledad, en el fracaso, en el corte con cualquier lazo social, es una falsa versión privada de la utopía de Robinson Crusoe” (R. A., p. 188). En una entrevista de 1999, Piglia advierte:

El riesgo más grande de un escritor es creer que todo lo tiene claro. Voy a poner de ejemplo algo que sucede conmigo. Cuando escribo ¿qué busco? En el caso del fracaso creo que los escritores, aún los mayores, tienen una experiencia continua de él. Mucha gente deja de escribir (Rulfo es un caso) porque no soporta la incapacidad que acompaña a la escritura durante meses. Momentos de vacío y de impotencia. Por eso el fracaso es un tema que de pronto se vuelve anecdota. Uno cuenta historias de gente que fracasa porque conoce esa experiencia, aunque socialmente se tenga la imagen del éxito. Eso no significa que uno necesariamente sea un fracaso como escritor para profundizar y escribir sobre la cuestión. El otro punto sería que quien fracasa tiene una cuenta pendiente con la sociedad⁴³⁹.

La primera persona que Renzi deberá ver en su camino en la ruta del aprendizaje para cumplir la misión que le deja su tío es el senador, Don Luciano Ossorio, nieto de Enrique Ossorio, quien envejece sólo y senil, encerrado

⁴³⁸ Walter Benjamín, “Una carta sobre Kafka (escrita a Gerhard Scholem en París, junio de 1938), en *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1993, p. 208.

⁴³⁹ Marco Antonio Campos *Op. cit.*, p. 188.

voluntariamente en su mansión, bajo un sistema de vigilancia que él mismo ha diseñado para alejar a sus herederos. Su principal comunicación con el exterior son cartas de gente desconocida que él se empeña en contestar: “No necesariamente me están dirigidas. Llegan hasta mí ¿las sueño? Nunca he podido distinguir el sueño de la vigilia” (R. A., p. 47).

La figura del viejo terrateniente ofrece otra imagen surgida de sus manos transformadas por la artritis, lo que le asemeja a un viejo buitre; de ahí que se sueñe como un pájaro volando sobre la playa de la historia:

Porque debo decirle que ya no puedo escribir. Mis manos ¿ve? Son garras; yo soy el albatros [...] pero en la altura mis dedos se han transformado en las garras de ese pájaro que sólo puede posarse sobre el agua, sobre la roca que sobresale en medio del océano (R. A., p. 63).

Esta metamorfosis evoca un sueño de Borges, un cuento caro a Piglia⁴⁴⁰, que aparece en una de sus *Siete noches*:

Me encontraba con un amigo, un amigo que ignoro: lo veía y estaba muy cambiado. Muy cambiado y muy triste. Su rostro estaba cruzado por la pesadumbre, por la enfermedad, quizás por la culpa. Tenía la mano derecha dentro del saco. No podía verle la mano que ocultaba el lado del corazón. Entonces lo abracé, sentí que necesitaba que lo ayudara: “Pero mi pobre amigo”, le dije, “¿Qué te ha pasado? ¡Qué cambiado estás!”. Me respondió: “Sí, estoy muy cambiado”. Lentamente fue sacando la mano. Pude ver que era la garra de un pájaro.

Además, la frágil figura del senador nos recuerda inevitablemente a la figura del vampiro que vive su vida eterna aislado en su castillo. El arquetipo del inmortal, ligado con la muerte: “Yo soy la muerte; soy su testigo, su memoria, soy su mejor

⁴⁴⁰ Piglia lo incluye en su ensayo *Borges, el arte de narrar*. Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, 1999.

encarnación” (R. A., p. 49), le dice a Renzi. En el silencio, en su fría mansión, “la soledad es inmensa” (R. A., p. 53), vive encerrado y a oscuras, protegido por secretos mecanismos, como un vampiro. Al igual que Drácula lo hace con Jonathan Harker, en la novela de Bram Stoker, le pide a Renzi que sea su secretario y que se quede a acompañarlo: “Mi secretario deberá enclaustrarse conmigo. No salir jamás. Vivir en medio de estas alturas nevadas” (R. A., p. 63), que viva con él esa muerte lenta que nunca llega, “conmigo, que envejezco sin fin, que envejezco aún, que soy viejo, que siempre he sido viejo” (R. A., p. 58).

En medio de sus delirios el senador advierte a Renzi que lo amenazan y lo vigilan, y no sabemos si esta vigilancia es real o imaginaria, lo mismo sucede con las cartas que recibe. En su relato, Renzi nunca aclara si puede ver o no las cartas que le señala el senador:

No estaba seguro, ahora, de recibirlas o de imaginarlas. “¿Las imagino, las sueño? ¿Esas cartas? No me están dirigidas. No estoy seguro, a veces, de no ser yo mismo quien las dicta. Sin embargo”, dijo, “están ahí, sobre ese mueble ¿las ve? Ese manojito de cartas”, ¿las veía yo? sobre ese mueble. “No las toque”, me dijo. “Hay alguien que intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico”, dijo, “un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. Lee cartas igual que yo. Lee cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata”, dijo, “como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia”. (R. A., p. 46).

Arocena aparece en el tercer capítulo de la primera parte y es el personaje más siniestro de esta trama, un narratario incidental e indeseado que espía a los personajes de la novela desde la oficina de un oscuro ministerio. Es un censor, una especie de policía de la lectura, paranoico y burócrata. Arocena pretende encontrar el sentido de

la historia y la clave oculta en las cartas de Ossorio y Maggi, y en otras cartas que recibe sin saber muy bien por qué ni cómo llegan hasta él. Arocena podría ser una imaginación de don Luciano, pero también puede ser el protagonista de la novela que planeaba Enrique Ossorio, o ambos, pues el senador había leído los apuntes de su abuelo: “El protagonista recibe cartas del porvenir, que no le están dirigidas” (R. A., p. 84).

Esta condición ambivalente del personaje lo coloca en una temporalidad especial, una coexistencia de espacios y de tiempos, pues es capaz de leer las cartas de Enrique Ossorio, escritas en 1850, como si se tratara de cartas actuales, y las relaciona con las cartas de Renzi y otros personajes de 1979. “Cartas que parecen haberse extraviado en el tiempo” (R. A., p. 93). Realiza así lo que Ossorio imaginó para su novela utópica. Elevación hiperbólica de dos rasgos de la comunicación epistolar, su carácter diferido y su necesidad de la ausencia: “La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo” (R. A., p. 85).

Dice Piglia que siempre que se representa la lectura en la ficción, se trata de lectores especiales, no de cualquier lector.

Se trata siempre del relato de una excepción, de un caso límite. En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría); aparece más bien como un lector extremo, siempre apasionado y compulsivo⁴⁴¹.

Pero el caso de Arocena es un caso especialmente distinto. La suya es un lectura

⁴⁴¹ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 21.

enferma, mal intencionada. Arocena es un lector enfebrecido, al menos corrupto por su función al servicio del poder.

El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje. Lee mal pero sólo en sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra. Podríamos pensar a la crítica literaria como un ejercicio de ese tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones⁴⁴².

Es tentador pensar en Arocena como en una especie de crítico de los textos que lee, pero su intención es otra, es lo contrario de un detective, en sus elaborados códigos no busca el orden, sino construir la culpa. Una ética desviada que produce una estética enfermiza y por lo tanto una lógica incapaz. Arocena no solo lee mal en el sentido moral, su afán enfermizo no le permite entender lo obvio, por más que se esfuerza no alcanza a ver el verdadero sentido de las cartas que tiene enfrente y comete varios errores, como desechar la carta de la loca Echevarne, que se ofrece a ser la cantora (delatora) oficial. Si siguiera el ejemplo de Renzi en “La loca y el relato del crimen”, encontraría pistas importantes en esa carta, sobre la que nosotros volveremos después. Ossorio ya preveía los esfuerzos de su personaje por descifrar el código de las cartas, ¿pero es Arocena su personaje?, si esto es así la situación temporal de la novela adquiere aspectos por demás interesantes.

El código podía estar en las letras que seguían al final de cada corte. Reconstruyó la carta a partir de esas separaciones y volvió a organizarla, pero la clave no era esa. Había algo que no concordaba. ¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 35.

clave: encierra mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene. ¿De qué modo entender allí lo que viene y se anuncia? El Protagonista sospecha, insiste, se mueve a ciegas. Quedaban otras dos cartas. Una dirigida a una extraña dirección en Buenos Aires: escrita a mano, en una hoja con membrete de un hotel de Bogotá... (R. A., p. 95)

En este fragmento, la yuxtaposición de las perspectivas, sin transición visible, parece referirse a Arocena como si fuera el personaje de la novela de Ossorio, lo cual es posible en el universo de *Respiración artificial*, pero afectaría, por supuesto, el punto de vista general de la lectura, quizás Arocena es “real”, un empleado del régimen, quizás es imaginario, ¿pero quién lo imagina?, quizá el senador en sus delirios. Sin embargo, Arocena es perfectamente probable, en el contexto del Proceso de Reorganización Nacional. La temporalidad está completamente afectada por los puntos de vista que confluyen en la narración, aquí el presente se define como el punto donde convergen distintos periodos de la historia. Quizá lo que estamos leyendo, *Respiración artificial*, sea con otro título, la novela de Ossorio, 1979, pensada y escrita en 1850, como una profecía. En ese caso Ossorio sería el autor implícito de *Respiración artificial*, otra máscara de Piglia.

También cabe que no, pues el contexto nos señala que las anacronías resultantes son parte de la estética del texto, un recurso que incluso se menciona explícitamente, aunque mediante la ironía: “Ha sido Groussac en realidad quien, para decirlo con las palabras que le corresponden, dijo Renzi, enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (R. A., p. 128).

El recurso se hace más patente en la carta de Roque sobre la Revolución de Mayo, en la que cita a Bertold Brecht, casi ochenta años antes de su nacimiento (R. A., p. 77). Es interesante pensar la novela como la profecía de un patriota exiliado, un triunfo de la ficción. Después de todo Ossorio tenía una amante capaz de leer el futuro en el vuelo de los pájaros nocturnos: “Pondré, le digo, quizás, en mi relato, a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mirar lo que nadie puede ver” (R. A., p.80).

Tampoco es la primera vez que en Piglia vemos un texto que anticipa el futuro, pues la construcción de ficciones utópicas es un tema fundamental en su narrativa. De hecho, la última carta de la primera parte narra un cuento en el que el protagonista descubre que sus lecturas son una prefiguración de las cosas que pasarán. Este relato constituye un indicio muy claro del programa de lectura de la novela por la relación que establece entre lo ficticio y lo real, y recuerda otros textos como el diario de Stephen Stevensen en “Encuentro en Saint-Nazaire” o algunos de los cuentos de la máquina en *La ciudad ausente*. Relatos proféticos que anuncian el porvenir.

El personaje alrededor del cual gira la obra —y en una de las hipótesis el “autor” implícito de la obra misma, o de su espejo ficticio: 1979—, es Enrique Ossorio.

Necesitaba una fuente histórica que me sirviera de base para el archivo y entonces empecé a armar un personaje, que es Ossorio. La idea era trabajar con un personaje que fuera la inversa de Sarmiento. O sea el que perdió, no el que llegó primero. Alguien que fue compañero de Sarmiento, que hace el exilio y además, pero que en lugar de volver después de caído Rosas, de ser presidente, se mata. Este personaje es el que en *Respiración...* arrastraría la problemática de la historia argentina⁴⁴³.

⁴⁴³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 112.

Ossorio es un personaje muy propio del siglo XIX, exiliado, fracasado, aventurero e intelectual. Con un concepto desviado de la vida y de sí mismo: “En cuanto a mí, Enrique Ossorio, he sido un traidor y un espía y un amigo desleal y seré juzgado tal por la historia, como soy ahora juzgado así por mis contemporáneos” (R. A., p. 75). Enrique Ossorio participa en una conspiración contra Rosas; la traición es descubierta y él, aunque no corre peligro, decide huir. Su autoexilio lo lleva por diferentes lugares, incluso a buscar y a encontrar oro en California, oro que llevará para siempre sujeto por una faja a la cintura. Se instala en Nueva York en una pieza del East River y se pone a escribir: cartas, una autobiografía y una novela utópica. Finalmente, pensando que no podrá volver a su país y amargado por su sentimiento de culpa, decide quitarse la vida, días antes de que Rosas sea derrotado por Urquiza en Caseros.

La calidad de la infamia de Enrique Ossorio es bastante corriente. En realidad, ésta consiste en la suposición de que ha sido un espía encubierto o un agente doble, en haber escapado de los anales gloriosos de la historia, en seducir a su prima (a la que deja embarazada), en su oscuro peregrinar en busca de oro. La familia debe lidiar con el lastre de un antepasado del que poco o nada se sabe, salvo esos ignominiosos, escuetos y turbios hechos⁴⁴⁴.

Para Ossorio, la fascinación por el fracaso y el envilecimiento es una necesidad histórica, un paso necesario en la construcción de la utopía futura que sueña en su novela.

¿Qué lecciones he sacado de esa otra experiencia vivida por mí en el mundo alucinante de la utopía? Que en su persecución todos los crímenes son

⁴⁴⁴ María Luisa Martínez, “La infamia del traidor en *Respiración artificial*”, Universidad de Concepción: http://www2.udec.cl/~docliter/doctorado/alumnos/La_infamia_del_traidor_maluisa.pdf

posibles. Y que sólo podrán alcanzar el reino suave y feliz de la pura utopía aquéllos que (como yo) han sabido arrastrarse por la mayor degradación. Sólo en la mente de los traidores y los viles, de los hombres como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías (R. A., p. 79).

En esta novela la actuación de las mujeres no se representa directamente ante el lector, sino que es mencionada de manera indirecta o inferida, y no por eso es menos importante y decisiva, aunque lo haga desde una zona silenciada y es que, como dice Piglia, en esta novela “la nostalgia o la construcción del pasado por el recuerdo tienen más peso que el presente y lo real”⁴⁴⁵.

Las mujeres realizan sus importantes funciones dramáticas desde el silencio, desde lo no dicho, y aunque es cierto que nunca las vemos, también es verdad que nunca vemos “actuar” a Maggi, por ejemplo:

Hay algunas voces femeninas muy importantes en *Respiración artificial*. La política y la literatura, por ejemplo, están realmente en manos de las mujeres en ese libro. Para mí lo más importante de un relato es lo que está oculto. En este sentido las mujeres son decisivas en la trama de la novela: empezando por la Coca, que desencadena (en sentido literal) la vida de Maggi, y terminando con Ángela, que al caer cierra la historia. Pero lo que no está narrado (según enseñan las novelas de Faulkner), lo que sostiene secretamente la intriga sólo debe ser revelado parcialmente (y nunca por el propio novelista)⁴⁴⁶.

Sobre Ángela y sobre la Coca, personajes vitales para la trama, sólo tenemos algunas menciones sutiles escritas como de pasada. Aunque de la Coca, la mujer por la que Maggi deja todo y huye a Concordia, sabemos la historia con algún detalle, que es la historia que cuenta Renzi en su novela, no la “vemos” aparecer nunca, salvo en una

⁴⁴⁵ Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 189.

⁴⁴⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 128-129

fotografía que descubre Renzi en el cajón de Maggi.

La historia de Ángela la tenemos que reconstruir a partir de las pequeñas pistas que encontramos a lo largo de la novela. Se la menciona por primera vez en una carta de Renzi a Maggi:

Querido Marcelo: Recibí la visita de la joven Ángela, tu bella enviada y/o discípula (palabra extrañamente erótica, discípula, como si se declinara ahí, al mismo tiempo, la disciplina pedagógica y la prostitución) y seguiré tus misteriosas (y apasionantes) indicaciones (*R. A.*, p. 90).

La segunda vez aparece en la carta que una muchacha liberal porteña, envía a su hermano en Oxford y le comenta de paso que le han venido a dar un recado:

Dice que Ángela está enferma, que la internaron de urgencia y que no le escribás; vino a eso (me lo repitió dos docenas de veces; él sí que está convencido de que soy retardada: que la internaron el 14 y que no le escribas, etc.) (*R. A.*, p. 95).

En la misma carta, menciona también que Buenos Aires parece Catamarca, el mismo lugar donde la loca Echevarne (la “cantora oficial”), sitúa los hornos crematorios de Hitler: “Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al Norte, bien al Norte, en Belén, provincia de Catamarca” (*R. A.*, p. 81), con lo cual establece una ominosa relación. Luego de trabajar con esta carta Arocena anota en una ficha: “Angela ‘internada’ el 14. Concordia. Renzi, llega día 27” (*R. A.*, p. 101). Todo adquiere claridad cuando recordamos que “internado” era el eufemismo oficial para referirse a los desaparecidos y detenidos políticos en la época de Videla. En el contexto de las desapariciones que ocurrieron durante la dictadura de Videla, cuando alguien enfermaba de urgencia y se pedía al mismo tiempo que no se le visitara ni se le

escribiera, era señal segura de que lo habían detenido.

La siguiente mención relaciona la desaparición de Ángela con la desaparición de Maggi, cuando al llegar a la habitación vacía del historiador, Renzi encuentra una nota: “Llamar a Ángela (Lunes) y después algo escrito a lápiz y tachado con el marcador rojo. Sólo se distingue con claridad la palabra seminario y después otra, casi ilegible, que puede ser *proyecto* o *proceso* o quizás *prócer*” (R. A., p. 152). La palabra *proceso* bien podía referirse a la novela de Kafka, en relación a las desapariciones políticas, o bien al *Proceso* de Reorganización Nacional. Como sea, Tardewski hace desaparecer la nota en cuanto puede con mucha discreción, quizá para no alarmar a Renzi, o porque hay cosas que es mejor no saber. La detención y desaparición de Ángela y la posterior de Maggi es la gran historia ausente de esta novela, es aquello de lo que no se habla. Una muestra de las formas que usa Piglia para narrar sin decir directamente lo que está contando. De esta forma sutil Piglia sugiere el sentimiento de opresión que abarca la cotidianidad de los personajes.

Yo no creo en la literatura política temáticamente, pese a existir muy buenas novelas políticas que la tematizan. Me gustan más esos climas que están presentes en la vida cotidiana que sugieren los hechos políticos⁴⁴⁷.

Para lograr el clima omnipresente de opresión y silencio, Piglia utiliza el recurso de la elisión: lo que no se dice adquiere proporciones hiperbólicas, justo porque no se dice, porque es tan grave que mejor se calla y se habla de otra cosa, por ejemplo, de literatura. El recurso afecta por supuesto a todo el texto y es parte del

⁴⁴⁷ Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 198.

estilo de la narración. El autor produce una cortina de palabras que cubren el hecho ignominioso de las desapariciones y de la represión. Formalmente este recurso promueve la digresión y la fragmentación del discurso, así como una descripción detallada de los actos de habla mismos.

Piglia no abandona completamente la estructura de marcos y narraciones enmarcadas de la nouvelle. La estructura de marco es propia de muchas novelas epistolares, de hecho algunos de los relatos muestran una cierta autonomía. Algunas de las cartas pueden funcionar como cuentos independientes, tal es el caso, por ejemplo de la carta en la que el protagonista descubre que las cosas que lee en los libros ocurren después realmente, esa carta mantiene una relación indirecta con la novela que se basa en su particular propuesta de la relación que media entre la ficción y la realidad. Literatura como profecía como en “Encuentro en Saint-Nazaire” y en La ciudad Ausente.

4.3. Narradores múltiples

El narrador de esta historia no es uno sólo, en realidad son legión, si tomamos a cada autor de cada carta o diario como un narrador. Lo cual lleva al lector a tener que ajustar constantemente el punto de vista ante los cambios de narrador, de temporalidad, de perspectiva o de foco. Este modelo exige que se establezca claramente en cada caso el origen de los textos que se presentan, principalmente en la primera parte, que está compuesta casi totalmente de cartas.

Según podemos ver en el artículo “El Laberinto Enunciativo o La Perpetua Prisión” de Nicolás Bratosevich y Grupo de Estudio, algunas de las cartas de Ossorio son transcripciones de cartas reales, procedimiento que ya habíamos visto en “El fluir de la vida”, donde se presentan como parte de la ficción algunas cartas existentes de Nietzsche:

Algunas de las cartas del primer Ossorio sí son transcripción –apenas alterada– de cartas históricamente detectables en personajes reales de la época rosista (aunque con cambios de atribución, y de destinatario). (...) Al comienzo de la carta citada en el diario de Ossorio, éste se queja ante sus interlocutores epistolares: «Han dejado Uds. filtrar noticias de las que les he enviado. En esa casa crecen las sospechas. (...) Yo estoy solo aquí, duermo en la misma guarida del Tigre», párrafo transcripto casi literalmente del Enrique Lafuente histórico (carta del 5-7-1939)⁴⁴⁸.

Pero independientemente de la fuente real de las cartas, elegir como forma de la novela el género epistolar tiene consecuencias importantes en la lectura. En primer lugar, como ya dijimos el cambio frecuente de narrador, y en segundo lugar una serie de digresiones constantes. El cambio de narrador introduce un elemento más de incertidumbre, aunque este cambio no siempre es absoluto ni sistemático y algunas de las cartas no están reproducidas “textualmente” en el libro sino glosadas o parafraseadas por otro narrador. Por otro lado, las constantes digresiones que se justifican por los intereses diversos de los diferentes narradores se convierten en este relato en un rasgo de estilo y en un generador del texto.

Esta segunda parte consiste básicamente en las conversaciones que sostienen Tardewski y Renzi. En estas charlas se insertan varios microrrelatos, mediante la

⁴⁴⁸ Nicolás Bratosevich, *Op. cit.*, p. 310.

inserción digresiva de temas aparentemente azarosos. Como en una conversación verdadera, algunos se reducen a comentarios de anécdotas incidentales otros son verdaderos cuentos. Las más importantes son discusiones sobre temas de literatura e historia. Así lo resume el propio Piglia:

Uno puede imaginar las ciento y pico de páginas de la segunda parte de *Respiración artificial* como lo que puede tejerse en medio de un relato en que se dice: "Llegaron a un pueblo a buscar a un señor y fueron al hotel y no estaba y se supone que ese hombre no volvería jamás". El argumento es simple: Se trata de dos o tres personas que se pasan toda una noche hablando y esperando a un hombre que, lo saben todos, ha sido detenido por la policía. Pero hablan de todo lo demás para no referir el hecho, terrible. Me parece que esto tiene mucho que ver con lo que significa narrar: narrar significa dar vueltas sobre una palabra que no termina de decirse, porque al decirse se cerró el relato⁴⁴⁹.

Dentro de estas digresiones y bifurcaciones se tratan dos temas muy importantes: el debate sobre la función de Borges y Arlt en la literatura argentina y el descubrimiento de Tardewski de un posible encuentro entre Hitler y Kafka. No abundaremos en ellos pues ya los críticos más importantes de la obra de Piglia les han dedicado muchas páginas⁴⁵⁰. Nuestro interés en este trabajo es otro. En realidad lo importante es el efecto de sentido que esta conversación puede tener: La demanda de leer bien, que es la justificación de las complejidades del texto:

Es lo que le permite a Renzi y a Tardewski practicar una técnica de lectura que adopte conscientemente el "anacronismo deliberado" y las "atribuciones erróneas" (R. A., p. 128). La función de estos anacronismos, de estos errores, al ir en contra de la lectura convencional, de la glosa tímida y

⁴⁴⁹ Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 170.

⁴⁵⁰ Por ejemplo, Jorge Fonet, en *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, el de Osvaldo de la Torre "¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", o el de Anna López San Miguel. "La historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Hispanic Journal* 15.2, Indiana University of Pennsylvania, Indiana, 1994.

condicionada, al romper los moldes de la crítica tradicional, producen un efecto redentor y portentoso: erigen al cuerpo textual de su tumba, le prestan un nuevo aliento, lo resucitan⁴⁵¹.

El caso de la historia de Kafka y Hitler tiene un sentido simbólico muy preciso. Lo que realmente descubre Kafka es la posibilidad de responder desde la ficción a las terribles prefiguraciones de la Historia que ha visto en las palabras de Hitler.

Mucho antes de empezar a escribir la novela yo estaba leyendo una historia del nazismo; en la historia muy minuciosa y muy documentada aparece el enigma de ese año en blanco en la vida del joven Hitler. Ese año, ya no recuerdo si es el 14 o 16, es el año en que Kafka empieza a escribir su *Diario*. Hitler desapareció, se supone para eludir el servicio militar, lo que no deja de ser un chiste un poco siniestro, ¿no? Pues, Hitler como desertor anduvo vagando varios meses por Europa y pasó un tiempo en Praga. Entonces pensé escribir un relato sobre el encuentro de Hitler y Kafka en un bar de esta ciudad y anoté un primer esbozo de ese relato. Después me olvidé por completo del asunto. Dos o tres años más tarde, cuando estaba escribiendo *Respiración artificial*, reapareció la historia sobre Hitler y Kafka que resulta ser clave en la novela⁴⁵².

Tardewski le cuenta a Renzi este gran descubrimiento, el que le cambió la vida y finalmente lo llevó a vivir como un exiliado. Hitler aparece como un desertor, un hombrecillo con aspiraciones artísticas, que frecuentaba el café del Arcos donde conoció a Franz Kafka y le contó sus locos sueños sobre convertir el mundo en una cárcel ordenada. Kafka temió que esos proyectos delirantes se cumplieran algún día. Años después, pero mucho antes del incendio del Reichstag en 1934, y de que Hitler estuviera en condiciones subir al poder e intentar su terrible empresa, Kafka escribió *El proceso*, sobre el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror, porque supo leer el mensaje terrible de la historia. El “descubrimiento” está basado

⁴⁵¹ Osvaldo de la Torre, *Op. cit.*

⁴⁵² Marithelma Costa, “Entrevista: Ricardo Piglia”, p. 47.

principalmente en el diario que Kafka escribía en la época en que pudo producirse el hipotético encuentro:

El diario que éste [Kafka] llevó de 1910 a 1923 no sólo es un clásico del género, sino que, en *Respiración artificial* cobra una importancia enorme (aun cuando algunas de las citas supuestamente extraídas de él sean falsas). El diario se convierte para Kafka en una tabla de salvación: "No abandonaré más este diario [dice el 16 de diciembre de 1910]. Debo aferrarme a él, ya que no puedo aferrarme a otra cosa". Un año después (el 23 de diciembre de 1911) expone sus razones: "Una ventaja de escribir un diario consiste en que así uno se entera con tranquilizadora claridad de las transformaciones que sufre constantemente; transformaciones que uno en general admite, sospecha y cree, pero que inconscientemente niega siempre, cuando se presenta la oportunidad de obtener mediante ese reconocimiento un poco de esperanza o de paz"⁴⁵³.

Si consideramos esta posibilidad los libros, de Kafka estarían marcados por ese encuentro y su lucha desde la literatura consistiría en advertir de la posibilidad de que la pesadilla pudiera ocurrir, como realmente fue.

Leemos, entonces, a Kafka desde Hitler, es decir, leemos a Hitler como precursor de Kafka, aun si esto representa una aberración interpretativa. La historia se confunde con la literatura, no hay fronteras entre ellas. Lo que Tardewski realiza no es sólo un "descubrimiento," es una renovación de la literatura, una relativización de la historia⁴⁵⁴.

En eso consiste el sentido de este relato conjetural, la respuesta de Kafka ante las posibilidades de la historia es escribir una obra que nos advierta de la próxima pesadilla de la realidad. Para no quedarse con la duda, José Emilio Pacheco ha corroborado si realmente pudieron encontrarse Hitler y Kafka, y concluye que en honor de la intensidad de la sugerencia la veracidad es lo de menos. La "ciencia historiográfica, [...] basa su rigor en la esclavitud del documento." La literatura

⁴⁵³ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*, p. 104.

⁴⁵⁴ Osvaldo de la Torre, *Op. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.

funciona de otra manera más libre y los documentos se pueden inventar⁴⁵⁵. Así, los datos que nos ofrece Tardewski para avalar su hipótesis tienen su parte ficticia:

El *Times Literary Supplement* no aparece los domingos (día en que sale *The Sunday Times* con sus propias reseñas) sino los jueves. Por lo demás, claro está, Brod no dice una palabra acerca de “Adolf.” En ninguno de los volúmenes de *Cartas* consultados existen las que “cita” Piglia. En cambio en los *Diarios 1910-1923* sí figura la inquietante anotación: “Su gravedad me mata...”⁴⁵⁶.

Piglia combina datos reales y falsos para conseguir una sugerencia inquietante, una posibilidad de complot y de triunfo de la ficción. Es su modo de sugerir que entre la realidad y la ficción existen siempre caminos capaces de extender la experiencia.

La escritura está condicionada por las convenciones de las diferentes clases de documentos que imita. La variedad en el catálogo de géneros le brinda una libertad expresiva muy ventajosa. Uno de los principales modos de presentar la narración es a través del diario de Ossorio.

El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción⁴⁵⁷.

Otra de las formas más presentes es la digresión, constante en toda la obra. En la segunda parte es sin duda el rasgo de estilo más importante, donde pasamos sin mucho trámite de una historia a otra, de una discusión a otra. Constituye una estrategia

⁴⁵⁵ Ver José Emilio Pacheco, “*El Proceso, El Castillo, las alambradas*”, en Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, p. 147.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 147.

⁴⁵⁷ Piglia, *Crítica y ficción*, p. 92.

del discurso que permite una mayor libertad en el tratamiento de los temas.

De alguna manera, esas son formas de expresión oblicuas, modos de evadir las referencias directas y de crear un discurso agónico que se resiste a "ir al grano". Aunque *Respiración artificial* es una novela inmersa en una situación política represiva, y da cuenta de ello, la digresión no es tanto una "treta del reprimido" para burlar la censura, como una manera de eludir el discurso concéntrico. Es también, como señalé en la introducción, un recurso caro a la narrativa de Piglia. Su puesta en práctica obedece tanto a razones políticas como literarias⁴⁵⁸.

La digresión, el uso paródico del archivo, la ficcionalización de toda clase de datos cotidianos, la subversión del tiempo y el espacio, la puesta en evidencia del andamiaje narrativo son recursos retóricos y armas ideológicas. Todos contribuyen a crear un discurso distinto del oficial mediante la respiración artificial. La exigencia de un lector atento es la necesidad impuesta por las duras condiciones de la lucha contra un complot real orquestado desde el poder.

Piglia se arriesga a pensar y a poner en práctica la ficción paranoica, un último reducto de libertad desde el cual se piensan los dilemas que cruzan el período⁴⁵⁹.

Por eso la insistencia en la investigación, en la importancia de la lectura: "Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar" (*R. A.*, p. 206).

Con la aparente autonomía que otorga a las cartas el estilo directo, el narrador cede a los autores de las misivas la responsabilidad y la autoridad narrativa. La novela adquiere el carácter de obra polifónica.

⁴⁵⁸ Jorge Fomet, *El escritor y la tradición*, pp. 89-90.

⁴⁵⁹ Arcadio Díaz-Quñones, *Op. cit.*, <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.

Pero las complicaciones no terminan allí, Piglia practica en esta novela una transición violenta, o por mejor decir una elisión de los pasajes e indicadores de cambio de voz, al colocar el discurso de un personaje yuxtapuesto al discurso de otro, sin que medie ninguna marca formal explícita que nos permita distinguirlos entre sí. Cuando Renzi nos resume su correspondencia con Maggi, hay una frase que no podríamos asegurar si la dice Renzi o la escribe Maggi, pues no tiene ninguna indicación especial que nos ayude a distinguir la escritura de uno de la del otro:

Era siempre elusivo y si hubiera que buscar un lugar donde pueda decirse que quiso anticipar lo que pasó, sólo podría encontrar esta especie de frágil estampa. Estoy convencido de que nunca nos sucede nada que no hayamos previsto, nada para lo que no estemos preparados (R. A., p. 26)

Por el tema y rasgos que distinguen a un personaje de otro, así como por el cambio de persona gramatical, acabamos por deducir que la primera oración la dice Renzi y la segunda Maggi. Este recurso es utilizado con más frecuencia en la sección I de la primera parte, donde lo podemos encontrar hasta tres veces en la misma página, e incluso dos veces en un mismo párrafo. El siguiente es un ejemplo de cómo ocurren estas transiciones yuxtapuestas sin indicaciones, en él la primera frase corresponde a Renzi y la segunda y tercera son citas de las cartas de Maggi:

A veces incluía algunas referencias a su pasado político pero cada vez menos y como sin entusiasmo. Nadie puede imaginarse lo que fue para nosotros, los radicales, el año 45. Para peor yo me pasé lo mejor de la *soirée* en la cárcel, así que te podés figurar (R. A., p. 25).

En general el recurso se utiliza en toda la novela. En la segunda parte, la

narración corre a cargo de Tardewski, en el capítulo 1 y de Renzi en el 2 y el 3. La representación del discurso de los personajes en estas narraciones es siempre en estilo indirecto regido. Como se trata de una larga conversación en la que se suele citar a otras personas, ocurre con frecuencia que las marcas de régimen, frases con indicaciones locutivas y deícticos del discurso directo regido, se vean forzadas a aparecer tantas veces como niveles de la diégesis existan en cada representación, lo que da lugar a construcciones complejas:

...pero no se sentía capaz de dedicarse a escribir porque, dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski: ¿Sobre qué puede un escritor construir su obra...? (R. A., p. 163)

Este tipo de construcción del discurso es tan frecuente en la segunda parte de la novela que se constituye en un verdadero rasgo de estilo de la escritura. La presentación de los diálogos en esta forma, directa y a través del filtro del narrador subraya el carácter fáctico de los diálogos, que al no tener una categoría distinta del resto de las acciones se constituyen en actos en sí, en una novela donde, lo que ocurre es, justamente, que los personajes hablan.

La combinación de los discursos yuxtapuestos y de las repeticiones de las frases que indican a los interlocutores puede llegar a producir confusión en una primera lectura al dificultar la identificación de la voz en cada momento preciso y por lo tanto de la perspectiva.

Por otro lado, es inquietante a veces la profusión de voces cuyo origen y destino no podemos distinguir a ciencia cierta: quién habla, quién escribe, quién escucha, quién lee... El mismo comienzo de la novela es desconcertante. Ya me referí al comentario de Renzi a propósito de la carta

que Maggi le envía con una foto en cuyo reverso, "como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato". En primer lugar habría que preguntarse a qué relato se refiere. Parecería que es a la novela misma y que ésta ha debido ser escrita por el propio Renzi, pero en tal caso se trataría de una escritura imposible. La novela, tal como la conocemos, puede ser la materia prima del presunto relato de Renzi, pero difícilmente el relato mismo⁴⁶⁰.

Los cambios de perspectiva y foco promueven una multiplicidad simultánea de puntos de vista distintos, una visión casi cubista del asunto de la novela. Sin embargo, las perspectivas dominantes corresponden a Tardewski y a Renzi durante la mayor parte del tiempo. En opinión de Fornet:

En cierto sentido, la polémica de la novela podría leerse como un ensayo autónomo. Lo curioso es que buena parte de ella está armada sobre esas ideas ficcionalizadas, de tal modo que no se les ve como un agregado sino como la esencia misma del texto. Dicha tendencia parece tener, al menos, dos funciones: por un lado, demostrar que, en efecto, todo puede ficcionalizarse; por el otro, llevar hasta las últimas consecuencias ciertas ideas provocadoras atribuyéndolas, astutamente, a un *personaje* dentro de una *novela*. Así, el autor puede formular opiniones que, sin dejar de ser interesantes, se considerarían no pertinentes dentro de un discurso ensayístico⁴⁶¹.

El discurso de los personajes los caracteriza, y esta clase de caracterización es muy importante para Piglia, puesto que la sustancia de esta novela son justamente los actos en los que se enuncian las opiniones de los personajes; el modo que tienen de existir es a través de sus palabras, con las que tienen que responder de su condición de intelectuales marginales y provocadores, como dice Piglia en una entrevista:

Hemingway hace hablar a los personajes de las cosas que los personajes saben [...] Si Hemingway, que es un admirable tejedor de diálogos, hacía hablar así a los personajes, me dije: "Si éstos son intelectuales de provincia,

⁴⁶⁰ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición*, p. 90.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, p. 70.

vamos a hablar como esa gente habla". No iba a hablar de lo que el lector espera que sea un diálogo literario; ése fue el otro punto. Y el diálogo empezó a crecer; y se incorporaron temas muy variados. Hubiera sido mucho más fácil cortar en la segunda parte toda la conversación sobre Borges y poner la conversación sobre una mujer. Pero eso no hubiera tenido el efecto deseado y ahí me arriesgué a dejar un material que a mí me parecía que estaba bien para la tensión narrativa y no ir por el camino más lógico⁴⁶².

Así, las opiniones de los personajes acerca de la historia y la literatura deben verse siempre como funciones dentro de la novela producto de situaciones narrativas concretas.

MAC: ¿Y hasta qué punto son suyos los lapidarios juicios sobre Groussac, Lugones y Ortega y Gasset que se leen en *Respiración artificial*?

RP: En rasgos generales son míos. A través de la novela encontré la posibilidad de decir algunas cosas que funcionaban para un más amplio público. No atenerse al breve espacio de las páginas críticas. De haberlo hecho así, habría circulado sólo en el mundo literario y eso me interesa poco o más bien no me interesa personalmente. El hacerlo en la novela me permitió ser más tajante y eliminar todo el andamiaje que debe armarse en un ensayo. Algunas opiniones están llevadas a su extremo, pero sí, puedo decirle que esencialmente son mías⁴⁶³.

No se trata de alardes eruditos del autor, ni de discurso expositivo que se fuerza a entrar en la narración. Son actos de habla ficticios característicos de los personajes de la novela y por lo tanto no deben ser extrapolados directamente como la opinión de Piglia, aunque en algunos casos coincida.

Por eso resulta sorprendente que varios críticos se cuestionen la tesis del personaje como si estuviera planteada desde la autoridad implícita de un ensayo. Quizás ello se deba a que el propio Piglia ha repetido la idea, aunque matizada, en discursos más cercanos al terreno de lo "verdadero"; otra, que en él la mezcla de géneros ha llegado a tal punto que muchos

⁴⁶² Marco Antonio Campos, *Op. cit.*, p. 184-185.

⁴⁶³ *Ibíd.*, p. 181-182.

lectores lo leen sin reparar en las diferencias entre "ficción" y "realidad"⁴⁶⁴.

Sin duda la voz dominante es la de Renzi, un narrador testigo de la suerte de su tío que no conoce toda la historia, que se enfrenta a una realidad difícil de desentrañar y de asumir, pero a la vez protagonista de sus propias dudas y sus propios cambios.

Una primera persona que no narra su propia historia, es decir, una primera que cuenta la historia de otro (en mi caso Renzi que cuenta la historia de Maggi), una historia en la que está implicado y a la que conoce sólo parcialmente. Esa posición permite incorporar testimonios, pesquisas, citas, hipótesis que funcionan como las que un crítico construye cuando investiga en un libro o en una época⁴⁶⁵.

En la segunda parte, el hecho narrado es la conversación que sostienen Renzi y Tardewski mientras esperan a Maggi, en la que se evita hablar de él y de su posible suerte. Esta conversación y espera tienen lugar en el transcurso de una tarde y una noche, lo cual produce una narración minuciosa en un tiempo lento.

4.4. Utopía de la lectura

Hay una relación con Joyce que la obra la hace explícita al menos dos veces, primero en una carta de Maggi en la que opina que el irlandés “Era un hombre despectivo pero hablaba doce idiomas. Se planteó un solo problema: ¿cómo narrar los hechos reales?” (R. A., p. 19); Luego en una declaración de Renzi, repitiendo lo que leyó en la carta de su tío: “En el fondo, dijo después, Joyce se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales?” (R. A., p. 148). La pregunta es relevante

⁴⁶⁴ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 70.

⁴⁶⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 128.

cuando no hay forma de conocer la verdad, en el contexto de un complot que proviene del poder, cuando la realidad que se vive es confusa y peligrosa.

Piglia “rescata”, ironizando su propia participación y la participación de la ficción en este rescate, el valor de la narrativa para los hechos reales: la imaginación, la invención, la mentira, como única forma de obtener sentido para el pasado y para el futuro. No se trata de la imposibilidad de conocer el pasado, sino de la imposibilidad de conocer o llegar a un hecho real⁴⁶⁶.

Por eso es que el silencio adquiere tanto valor en esta novela, porque detrás de los hechos, como una conversación, puede haber un trasfondo más profundo y doloroso. Ante la imposibilidad de alcanzarlo, lo que se diga es siempre una digresión. La discusión aparentemente ociosa de los personajes es un intento de acercarse a la realidad y rescatarla, aunque a fin de cuentas nunca podamos conocerla directamente.

Una noción «faulkneriana» de la experiencia parece indicar que los hechos siempre vienen filtrados. Los acontecimientos no son nunca directos, cuando llegan ya han sido interpretados, por relatos de otros, por versiones inciertas, por voces que llegan del pasado y también, muy a menudo, por libros⁴⁶⁷.

Respiración artificial es una obra particularmente exigente en cuanto a los conocimientos previos del lector *ideal*. Una utopía de la lectura. La gran cantidad de referencias integran una estructura que señala principalmente las concepciones literarias que subyacen en la composición del texto y constituyen por lo tanto indicaciones para el lector. La estructura que conforman estas referencias tiene en su centro la relación literaria que existe entre Arlt y Borges, de cuya explicación se encarga Renzi frente a Marconi, y que ha generado muchas y muy buenas páginas de

⁴⁶⁶ Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p 92.

⁴⁶⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 129.

crítica⁴⁶⁸.

Bueno, Renzi dice que Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX. Lo que no es poco mérito si uno piensa que en ese entonces escribían Sarmiento, Mansilla, del Campo, Hernández. Por supuesto que en la novela todo eso está exasperado. El contraste Arlt-Borges está puesto de un modo muy brusco y directo para provocar un efecto digamos ficcional. Renzi cultiva una poética de la provocación. De todos modos creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto⁴⁶⁹.

La idea que propone Renzi señala que el primer autor moderno de la literatura argentina es Roberto Arlt, una idea por demás retadora para un purista como Marconi, que sostiene que Arlt no escribe bien. La crítica ha terminado por dejar en claro que el vínculo entre Borges y Arlt es real. Esta clase de juicios orientan a lector que quiere situar esta novela en una tradición literaria muy específica, pero principalmente son indicios sobre la personalidad de los actores.

Los análisis literarios de Renzi adoptan, así, posiciones poco ortodoxas mas no destructoras; por el contrario, su modo de lectura es uno atento a los pequeños detalles, a los vínculos disfrazados de coincidencias, a las alusiones veladas, a los murmullos de la literatura; es, por tanto, un modo de lectura que rejuvenece a la tradición literaria y a su crítica, pues nos permite adoptar aproximaciones originales e idiosincrásicas, nos permite “ leer a Borges desde Arlt” es decir, relacionar a dos figuras aparentemente incompatibles. El examen literario de Renzi es una dádiva efectiva y certera, que nos exige observar a la literatura desde un sitio inesperado, a releer, a re-interpretar el canon, a agudizar nuestros sentidos⁴⁷⁰.

Otro nudo importante de esta estructura de referencias está en la relación que

⁴⁶⁸ Como ya hemos explicado no abordaremos aquí el análisis de las opiniones literarias de estos personajes, salvo en los casos que nos parezcan relevantes para el desarrollo de nuestro tema. Por eso en otra nota anterior hemos remitido a las obras que consideramos que lo hacen mejor.

⁴⁶⁹ Ricardo Piglia, “Sobre Borges”, www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido10.pdf.

⁴⁷⁰ Osvaldo de la Torre, *Op. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.

ven los personajes entre Joyce y Kafka.

Si uno tuviera que nombrar al autor que más se acercó a tener con nuestra época la relación que con la suya tuvieron Homero, Dante o Shakespeare: Kafka es el primero en quien se debe pensar. Por eso yo, dijo Tardewski, no comparto su entusiasmo por James Joyce. ¿Cómo puede usted pretender compararlos?, dijo. Joyce, como decía esa mujer que borda manteles refiriéndose a los poemas de Marconi, es demasiado ¿cómo decirle?, demasiado trabajosamente virtuoso. Un malabarista, dijo. Alguien que hace juegos de palabras como otros hacen juegos de manos. Kafka, en cambio, es el equilibrista que camina en el aire, sin red, y arriesga la vida tratando de mantener el equilibrio, (R. A., p. 214)

Para Tardewski Kafka es el único que pudo ver los signos oscuros de la historia y convertirlos en arte: “Pero Kafka, sí. Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír. Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia” (R. A., p. 210). El descubrimiento de Tardewski nos avisa de cómo tenemos que estar atentos a todos los signos para ver el futuro desde la historia: “El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (R. A., p. 209).

Esta tertulia hace también la revisión de la tradición literaria argentina, de una manera muy particular. Como cuando abordan el tema de las falsedades y los errores en la historia de las letras:

Los personajes de la novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial* discuten una vez más la problemática cita de Sarmiento. Saben que no es de Fortoul; suponen que es de Volney, y por fin concluyen que no merece la pena averiguar. Lo que sí les interesa es la ironía fundamental de la situación: *Facundo*, aclamado por muchos como obra fundadora de la literatura argentina, se inicia con una cita que, primero, es de un autor extranjero, y, segundo, es falsa⁴⁷¹.

Molloy extiende la ironía y nos hace notar como de estos gajes no se libra ni el

⁴⁷¹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 46.

mismo Ricardo Piglia: “Si bien los personajes de Piglia se divierten con el error de Sarmiento, la primera edición de la novela en cierta forma lo perpetúa: dos veces se lee ‘Fourtol’ en lugar de ‘Fortoul’⁴⁷². Para Piglia esta forma de conducirse de sus personajes es un modo de dar a conocer ciertas ideas que de otro modo no tendrían cabida en otros contextos.

En *Respiración artificial*, los personajes que están allí son básicamente intelectuales, están interesados en la literatura, en la filosofía, en la historia y discuten de eso. Trabajar así, siguiendo una tradición novelística muy fuerte, ha provocado un efecto inesperado y benéfico, para mí, porque muchas hipótesis que están discutidas en esos relatos de una manera extrema, tajante y a la vez atemperadas por la ficción, alcanzaron un público mucho más amplio que si yo las hubiera escrito en un ensayo de crítica⁴⁷³.

La técnica de la *metacrítica*, el uso de la crítica en la ficción, es el método que alivia la tradición literaria del anquilosamiento que sufre a causa de una visión demasiado institucional⁴⁷⁴.

En sus lúcidos monólogos, los personajes de la novela proponen un modo abierto de interpretación literaria, que permite el descubrimiento de precursores insólitos, relacionar con un nuevo enfoque a escritores establecidos, subrayar aspectos ignorados del corpus literario, y abrir paso a perspectivas en apariencia incoherentes mas no improbables, todo lo cual significa la inyección de un respiro estimulante en lo que de otra forma sería un organismo rígido y moribundo⁴⁷⁵.

Un modo distinto de abordar en la escritura temas literarios es sacarlos de su contexto académico, la ficción se presenta en *Respiración artificial* como el lugar ideal

⁴⁷² *Ibíd.*, p. 46.

⁴⁷³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 190.

⁴⁷⁴ “La metacrítica, o sea, el uso de la crítica en un espacio distinto, que sería el modo en que yo entiendo la cuestión, sí me interesa mucho, porque me parece que hay una tradición muy fuerte en esa línea. Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción”, Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 189.

⁴⁷⁵ Osvaldo de la Torre, *Op. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.

para encontrar ese otro modo de ver, de crear nuevas asociaciones que ha de devolvernos el goce de lo que está más vivo en la lectura.

En opinión de Piglia los críticos se ocupan más en hablar de sus propias creencias que de la obra misma.

Por otro lado debo decirles que en verdad lo que uno percibe cuando lee la crítica es la moda. Por ejemplo, con *Respiración artificial*, que es una novela que yo publiqué en el ochenta, las distintas lecturas a lo largo de estos años me han ido dando la pauta de cómo se estaba leyendo en cada momento, porque el libro ha ido cambiando de acuerdo a cómo se iba leyendo en los momentos en que los críticos lo leían⁴⁷⁶.

Lo que el autor ve en la crítica de su obra tiene más que ver con el cambio de los paradigmas críticos y el debate teórico que con la obra en sí.

Por ejemplo, el libro se discutió mucho en términos de historia y ficción; se discutió mucho en términos de la dictadura militar, es decir, qué quería decir hacer literatura en un momento determinado en la Argentina; después se la leyó como novela histórica porque se puso de moda la novela histórica, se la leyó como metaficción. Después se la empezó a leer en términos de la posmodernidad; era una novela posmoderna, decían, entonces se empezó a leer como una novela posmoderna y ahí hubo una discusión sobre ese tema⁴⁷⁷.

Evidentemente, lo que podamos leer en la novela dependerá del enfoque que hagamos de la lectura. Lo que en el fondo quiere decir que la novela acepta, o mejor dicho soporta, un número grande de enfoques. La riqueza del texto permite hacer interpretaciones variadas, una de las más usuales es la de relacionarla con su contexto político, lo cual Piglia ve con buenos ojos, siempre y cuando no se limite la idea de literatura con contenido político con el realismo socialista que algunos autores,

⁴⁷⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 201.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, p. 201.

impulsaron en la segunda mitad del siglo XX .

Existe una tradición de literatura argentina que dice que para hacer política con la literatura no hay que hacer ficción. [...]Entonces, dejando de lado los problemas del supuesto efecto inmediato y directo de la literatura, puedo estar de acuerdo en que *Respiración artificial* es una novela política. Pero a mí me parece que la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una óptica «realista» o «periodística»⁴⁷⁸.

Lo importante es hacer claramente la distinción entre la propaganda o la noticia, y la obra de arte literaria. La literatura no necesita hablar en términos teóricos de economía o de política para asumir una posición clara. Por eso es que Piglia encuentra en la obra de Roberto Arlt, ligada a ambientes marginales, y a un modo particular de ver la vida desde la pobreza, de lo que llama Piglia “el núcleo secreto de una sociedad”, un camino para la expresión del compromiso político auténtico.

Arlt es la verdadera literatura política. Un tipo que nunca hablaba de Yrigoyen, que nunca hablaba de lo inmediato, que nunca hablaba de lo que estaba pasando. Y en su tiempo había, claro, muchos otros que estaban escribiendo novelas simultáneamente con él, que hablaban de las huelgas y de los conflictos y los contenidos inmediatos; pero fue Arlt el que captó el núcleo secreto de la política argentina, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer. Eso es la literatura política. Eso es la acción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando esos elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación⁴⁷⁹.

En *Respiración artificial* ese núcleo de secreto permanece así pero está presente en todo lo que hacen y dicen los personajes, principalmente en lo que callan, en lo que se sobreentiende. En aquellas historias y mensajes que permanecen ocultos hasta que se lee con cuidado. Pero el enigma trata de una verdad compleja, paradójica, como la

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pp. 113-114.

⁴⁷⁹ *idem*.

historia verdadera, como los hechos reales.

La absurda búsqueda del sentido oculto de la obra es parte de la noción de verdad que se está esbozando en las obras de Piglia. El conocimiento ficcional establece una ampliación de sentido que constituye en sí misma esa verdad. La posibilidad de lo paradójico es parte de esa verdad: que lo que estamos leyendo pueda ser al mismo tiempo cierto y falso, real e imaginario, irónico pero absolutamente sincero, es parte de esa verdad⁴⁸⁰.

Un texto que está lleno de claves ocultas, de intencionadas digresiones y de discursos aparentemente dispersos que hay que leer con atención, exige la lectura atenta capaz de relacionar, de mirar desde el punto de vista de la historia. Trabajar sobre las claves ocultas, buscar la verdad activamente, como una negociación de sentido. Sólo así se puede descifrar lo que ocultan los mensajes.

Tal es el caso de la carta de la adivina loca, Echevarne Angélica Inés, que recibe Arocena. Se trata de la misma Echevarne, María del Carmen, de “Nombre falso” y Echevarne, Angélica Inés, de “La loca y el relato del crimen”. El discurso se justifica con la intención de Ossorio de incluir una adivina en su novela, como homenaje a su amante (“Mi amiga, la joven ramera, se llama Lisette Gazel. Sabe leer el porvenir en el vuelo de los pájaros marinos: es supersticiosa como un gata” [R. A., p. 70]). Existe en esa alucinada “carta del futuro” una referencia clara a la posterior conversación de Renzi y Tardewski, en relación con los campos de concentración de Hitler que son puestos en el delirio de la adivina en Catamarca, con lo cual las dictaduras militares argentina del siglo XX, especialmente la de Videla, quedan relacionadas con el holocausto nazi, y en una anticipación de las tesis de Tardewski

⁴⁸⁰ Aracely Rodríguez, *Op. cit.* p.126.

sobre Hitler, ambos personajes se ven asociados a ese contexto de represión, la carta dice:

¿Por qué tengo que ser yo la que debo verlo todo? Por ejemplo está ese muchacho que me busca, que me está queriendo ver. Y está el polaco. Polonia. Yo vi las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al Norte, bien al Norte, en Belén, provincia de Catamarca (R. A., p. 82).

La idea del poder del pueblo para liberarse, en el marco del debate, muy serio en los sesentas y setentas, acerca de la necesidad de la revolución armada, es rebatida con otra propuesta, en una alegoría que pertenece al delirio del senador, cuyo único incrédulo testigo es Renzi. El delirio parece provenir de la mención de Ossorio acerca de que su amante puede leer el porvenir en el vuelo de los pájaros marinos, el senador, obsesionado por la figura de su ancestro, se ve a sí mismo como ese pájaro que conoce el futuro porque ha visto la Historia desde las valientes alturas:

Como la mayor parte de los intelectuales latinoamericanos del momento, [Piglia] debió haber participado de una forma u otra. Me refiero a la discusión sostenida entre la izquierda en la década del sesenta, e inspirada por la Revolución Cubana, acerca de la toma del poder político. Para una parte considerable de esa izquierda no había otra vía que la lucha armada ni otro método que la lucha guerrillera; otros, rechazaban la teoría del foco y veían la solución del conflicto en la lucha de clases⁴⁸¹.

A esta teoría única, del camino de la violencia y el foco, se refiere Piglia al hacer decir a sus personajes: "Hombres ciegos hablan de una salida, no hay una sola salida. Debemos aprender del agua cuyo movimiento desgasta con el tiempo la dureza de las piedras. Los duros siempre son vencidos por el dulce fluir del agua de la

⁴⁸¹ Jorge Fonet, *El escritor y la tradición*, p. 75.

historia" (R. A., p. 61). La otra vía, la que lleva en su lento fluir el curso de la historia es la que alcanza a ver el senador en su vuelo de pájaro:

Soy todos los nombres de la historia, soy el pájaro del mar que sobrevuela la tierra firme: abajo, lejos del aire límpido que desplazo con mis alas al volar, abajo, en las planicies heladas, a la izquierda, casi sobre las últimas estribaciones montañosas, lejos del mundo, de su tumulto, lejos de su lúgubre claridad, hay grandes masas, grandes masas que parecen petrificadas pero que sin embargo se deslizan, se mueven, a pesar del reflujo, avanzan, crujen al deslizarse, como los grandes témpanos de hielo. Evaluar la lentitud, el ritmo de esa marcha depende de la altura que haya alcanzado en su vuelo el pájaro marino... (R. A., p. 61).

Llama este pájaro marino, este hombre paralítico que no habla con nadie, a mantener la calma ante la lentitud de los procesos históricos, lentos e inminentes, a no perder la esperanza.

Sus ritmos no pueden ser evaluados por ningún hombre aislado, por ningún particular. ¿De qué sirve exigirles mayor velocidad si su tiempo no es el nuestro? ¿De qué sirve la urgencia frente a la solidez inflexible de ese avance? (R. A., p. 61).

Las cartas que Maggi envía a su sobrino también contienen mensajes en clave, en la posdata de la primera carta le dice: "La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar" (R. A., p. 19). En una entrevista Piglia nos devela claramente la clave:

Por supuesto se trata de la inversión de la frase de Joyce, de Stephen Dedalus en realidad. "La historia es una pesadilla de la que trato de despertar", Maggi se la transforma a Renzi, le manda una especie de mensaje cifrado, porque la pesadilla, sin duda, está en el presente, en 1976. Y la historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse. En momentos en que parece que nada cambia, que todo está clausurado y la pesadilla del presente parece eterna, la historia, dice Maggi, prueba que hubo otras situaciones iguales, clausuradas, en las que se terminó por encontrar una salida. Los rastros del futuro están en el pasado, el fluir manso del agua de la historia gasta las piedras más firmes. Maggi es un pensador inactual, está a contramano del nihilismo deliberado que circula

actualmente. En estos tiempos está de moda ser escéptico y desconfiar de la historia.⁴⁸²

A pesar de que la obra narrativa de Piglia ocurre por lo regular en un ambiente de opresión, a pesar de que los personajes no se sienten libres y son por lo regular desarraigados o marginales, siempre hay en sus narraciones un asomo de esperanza. En este caso es la puerta de la esperanza es la lección de la historia de que siempre hay un camino hacia la luz, siempre una salida.

Un procedimiento de alteración semejante utiliza, dentro de la novela, Enrique Ossorio; su romance utópico, titulado 1979, ostenta un epígrafe de Jules Michelet: "Cada época sueña la anterior". En realidad, la frase original "à chaque époque rêve la suivante", tiene el sentido inverso y fue utilizada como epígrafe por Walter Benjamin en su conocido ensayo "París, capital del siglo XIX", donde reitera, casi al final, que "toda época sueña no sólo con la que le sigue, sino que, soñando, se aproxima a un despertar"⁴⁸³.

Seguramente si Franz Kafka hubiera perdido toda la esperanza nunca hubiera escrito nada y hubiera destruido él mismo lo que escribió. Su historia es el triunfo de la esperanza. En realidad Maggi, desde su ausencia, anima a su sobrino para que no pierda la esperanza, es la primera lección que le da y una de las más importantes, la de que no todo está perdido porque "La historia, dice Maggi, prueba que hubo otras situaciones semejantes en las que se terminó por encontrar una salida"⁴⁸⁴.

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. «La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible». Decía Ernest Bloch. Las novelas de Arlt, como las de Macedonio Fernández. Como las de Kafka o las de Thomas Bernhard. Son máquinas utópicas, negativas y crueles que

⁴⁸² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 90-91.

⁴⁸³ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴⁸⁴ Marithelma Costa, "Entrevista: Ricardo Piglia", pp. 52-53.

trabajan la esperanza⁴⁸⁵.

Hay que mirar el pasado para encontrar en la historia el fundamento de la esperanza, vale la pena discutir, esperar, porque no todo está perdido. Por eso este joven intelectual, libresco, escéptico y orgulloso que era Renzi, después de pasar el proceso de iniciación a que su tío y la historia lo someten, cambia al final, y ahora está listo. Su primera acción, la que clausura la novela, será abrir una carpeta y echar un vistazo a la historia de su país.

⁴⁸⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 14.

5. La ciudad ausente

Algo había pasado con el sentido de la realidad.

La ciudad ausente

Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan...

Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe".

La ciudad ausente es la segunda novela de Ricardo Piglia y está situada en un tiempo indefinido, aunque próximo, quince años después de la caída del muro de Berlín, según dice Russo (C. A., p.144), en pleno desencanto y en un Buenos Aires de pesadilla, parecido, pero no idéntico, al real. En ella Piglia propone la resistencia frente a la imposición de una "realidad oficial", a través de una red que haga posible la narración y circulación de historias clandestinas. También hace un canto sobre la incomunicación y la soledad esencial de la conciencia humana.

Dice Mauricio Molina que *La ciudad ausente*, cuando fue publicada en 1992 por Sudamericana, tuvo una acogida impresionante en Argentina (dos ediciones en un mes) y agrega que "este hecho no sería relevante si se tratara de una obra de fácil consumo, pero dado que se trata de una novela experimental, constituye un acontecimiento anómalo"⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶ Mauricio Molina, "La ciudad ausente de Ricardo Piglia", *Vuelta*, n.º. 193, diciembre de 1992, p. 50.

5.1. *La construcción de una utopía*

Para Graciela Tomassini la novela lleva a cabo una especie de revisión del género policial, aunque con una estructura mucho menos esquemática:

En *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, una laxa estructura novelística que parodia el género policial colocando el hecho literario en el lugar del hecho criminal (con lo cual la pesquisa se asimila a la investigación literaria), incluye cuentos –los relatos de la “máquina”- concebidos con anterioridad a la novela, pero que al integrarse en ella ponen en cuestión las categorías narratológicas [...]. Es el discurso ininterrumpido de la máquina, y la propia realidad construida –como forma de resistencia activa a la obliteración oficial de la memoria– no es sino una red de discursos incesantes e imbricados que la escritura fija fragmentariamente. Por otra parte, los cinco relatos incluidos en *La ciudad ausente* forman parte, junto con otros, de una antología personal de Piglia, editada bajo el título de *Cuentos morales* (1995)⁴⁸⁷.

Por su parte, Lidstrom señala el carácter contemporáneo, incierto, algo futurista y apocalíptico de la novela cuando dice “Esta narración incursiona en el terreno del cyberpunk, con personajes medio biónicos, realidades virtuales e inteligencia artificial⁴⁸⁸”, y agrega que lo que más interesa de la novela es el examen que hace de la naturaleza de la información al incluir casos de informaciones robadas, manipuladas, plagiadas, falsificadas:

Pero también figuran otras variantes de la inestabilidad informativa: la información programada y manipulada, el espionaje y la inteligencia del Estado, las realidades artificialmente generadas y mantenidas, los datos suprimidos para después ser rescatados para la historia. También existen, para suplir la falta de ciertos datos, los conocimientos que se transmiten de forma subterránea y se circulan entre grupos muy reducidos. Esta información privilegiada se comunica o por vía oral o mediante las narrativas secretas o poco conocidas. Entre éstas se incluyen un relato

⁴⁸⁷ Graciela Tomassini, *Op. cit.* p. 3.

⁴⁸⁸ Naomi Lindstrom, *Op. cit.*

teñido de paranoia, algo al estilo de Philip Dick, "Los nudos blancos" (69-85) y el joyceano "La isla" (124-41); las transcripciones de las dos narrativas forman parte del texto de *La ciudad ausente*⁴⁸⁹.

Pero *La ciudad ausente* es algo más que una historia apocalíptica al estilo de los grandes ejemplos de la ciencia ficción y también algo más que una historia policiaca. Se trata de una apuesta por el poder del lenguaje para rescatar la utopía de la experiencia en la lectura, donde la inestabilidad informativa y la incertidumbre son las vías para llegar a la posibilidad de la irrupción de lo ficticio en la vida real.

En su segunda novela, *La ciudad ausente*, de 1992, reta al lector con un universo en que las neurosis privadas están formadas por las públicas, pero en el que la máquina narrativa sigue siendo una de las maneras de responder a las formas sutiles y brutales de represión. En ella celebra, a través de la figura de Macedonio Fernández, al escritor distanciado del poder y empeñado en construir una contravoz, un contramodelo del Estado. Es la única manera de preservar la máquina narrativa de la destrucción, amenaza soterrada, pero no por ello menos siniestra⁴⁹⁰.

Piglia propone la construcción de una utopía personal. Un mundo en el que el lenguaje es poderoso y funciona sobre la realidad transformándola, con lo que el autor expresa su aspiración con respecto a su propia obra. Ese es el sentido de las consignas que se encuentran por toda la novela, como la que ve Junior al entrar en el Hotel Majestic: "El lenguaje mata", leyó Junior. "Viva Lucía Joyce⁴⁹¹" (C. A., p. 21).

La ciudad ausente es una obra plena de sentido social, adecuada para un final de siglo incierto y poblado de voces apocalípticas, pero su forma y su concepto no

⁴⁸⁹ Ídem.

⁴⁹⁰ Arcadio Díaz-Quñones, *Op. cit.*

⁴⁹¹ El nombre, Lucía Joyce, se refiere a la hija perdida de Joyce, que aparece como "Nuvoletta" o Issy, en el *Finnegans Wake*, (libro 1, capítulo 6), de trágico destino: sobreestimada por su padre, usada por Samuel Beckett, analizada por Jung, internada finalmente en un psiquiátrico por demencia precoz...

corresponden al modelo de reflejo social realista que predicaban algunos autores “comprometidos” como nuevo dogma literario, que solía condenar las ficciones tachándolas de pura evasión superficial y engaño. La cuestión sobre el compromiso del escritor y la estética de la revolución fue algo que se tomaba muy en serio en la segunda mitad del siglo XX, muchas iniciativas literarias se cancelaban por no cumplir con los criterios de la literatura social y los escritores se debatían y se dividían en la encrucijada de responder o no a la necesidad de someterse a una estética particular. Piglia encuentra una respuesta a la pregunta de cómo responder artísticamente al compromiso social del escritor, en la obra y en la estética de Macedonio Fernández y la pone cabalmente en práctica al escribir *La ciudad ausente*.

Por eso no se puede abordar el análisis de *La ciudad ausente* ignorando las relaciones de la literatura de Piglia con la obra de Macedonio Fernández. Para Piglia significó encontrar una solución digna al problema de cómo escribir ficción en un tiempo que necesita de un mayor compromiso con la realidad y contra el régimen. No se trata de un problema menor de técnica retórica, sino de un problema urgente de la ética de la literatura que para los autores porteños que vivieron el terror de Videla era muy serio, como lo hace ver Díaz-Quñones:

Uno de los problemas centrales que plantea Piglia – en rigor, uno de los ejes que vertebran muchos de sus textos – es de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo encarar literariamente el horror, la censura ideológica y las distintas formas de represión⁴⁹².

La ciudad ausente es la conclusión que hace Piglia de un largo y muy serio

⁴⁹² *Ídem*.

debate estético acerca de los compromisos políticos del escritor que sostuvieron los intelectuales del último cuarto del siglo XX. El problema principal para los autores argentinos de la época negra de los gobiernos militares era justamente el de ser escritores en una sociedad con necesidades humanitarias y pragmáticas urgentes: ¿cómo podían responder ante la durísima opresión de un modo que no dejara de ser arte y se apoyara en las tradiciones que formaban la identidad cultural argentina? Así nos lo cuenta Piglia:

Se veía la posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo que era la poética explícita de los partidos comunistas y de la Unión Soviética en relación con el debate sobre el arte, la crítica literaria, los intelectuales⁴⁹³.

La necesidad acuciante de responder a los debates sobre el compromiso, pero sin abandonar las tradiciones argentinas movía a los escritores a buscar una respuesta personal urgente, una que los alejara de sentirse cómplices del sistema.

Luchábamos por cambiar la lectura de Borges, de Arlt, que, vistos desde esa posición monolítica, no formaban parte del canon de lo que debía leer un escritor “progresista”. Borges por motivos que ustedes se imaginan, y Arlt porque era demasiado perverso y caótico. Aunque esto parezca cómico, era el modo en que se leían esos textos. Ahora la cultura de izquierda era el ámbito de la discusión y tenía un peso muy fuerte porque era antagónica a la cultura oficial, a la cultura tradicional. Nos desarrollamos en un espacio de construcción de la figura del escritor que era antagónica y paralela a la estructura de la cultura establecida. Había una serie de figuras que servían para ese debate: Brecht, Sartre, el formalismo ruso, y sus distintas derivaciones, cierta tradición italiana, figuras como Pavese que habían estado cerca del Partido Comunista en Italia y después habían hecho otra cosa. Nos parecía que podían ser alternativas a ese tipo de literatura de

⁴⁹³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 218.

izquierda que se estaba promoviendo⁴⁹⁴.

Al parecer Piglia encontró la respuesta leyendo con atención la obra de Macedonio Fernández. Laura Demarúa nos señala las particularidades de la relación entre Piglia y Macedonio en un artículo sobre las diferentes soluciones que Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia le dan al problema del compromiso político. Llevado por este sentimiento de necesaria implicación con su situación social y a fin de alejarse de la evasión que la fantasía puede provocar, Rodolfo Walsh optará por abandonar la ficción, afortunadamente Piglia encuentra una respuesta menos drástica en la poética macedoniana, según nos señala la autora del artículo.

En "Ficción y política en la narrativa argentina", [...] Piglia se reconoce no como continuador de Sarmiento o de Walsh, sino como heredero de Macedonio Fernández, el "escritor incómodo" según denominación de Cesar Fernández Moreno. Macedonio –afirma Piglia– inaugura "una nueva enunciación" que funda "una manera distinta de ver [de pensar] las relaciones entre política y literatura". Macedonio –observa– "es la antítesis de Sarmiento", "invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen": él encarna "antes que nadie (y en secreto) la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina", y al mismo tiempo, descubre un nuevo modo de no disociar la ficción de la política. A diferencia de Sarmiento y de Walsh mismo, Macedonio une los dos componentes de la encrucijada sin "enfrentarlos como dos prácticas irreductibles"⁴⁹⁵.

En lugar de renunciar a la ficción literaria a favor del periodismo, como se propuso Walsh, Piglia buscará en la tradición literaria argentina una respuesta al dilema. Piglia da cuenta de la importancia que este debate tenía en su momento:

Auden señala que los poetas se adscriben a un sistema de creencias tan complejo que les permite por fin modificar lo que están escribiendo. Yo no

⁴⁹⁴ *Ídem*.

⁴⁹⁵ Laura Demarúa, "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir." *Revista Iberoamericana* 194-95 (Enero-Junio 2001), pp. 135-44.

sería tan extremo como Auden, pero diría que las posiciones políticas estaban muy ligadas a los debates de poéticas. No eran para nosotros posiciones políticas puras: eran discusiones en el interior de la literatura que tomaban también características de debates sobre posiciones políticas⁴⁹⁶.

Piglia encuentra que la literatura de Macedonio enseña cómo la novela mantiene relaciones cifradas con el poder y sus laberintos y, si se presenta abierta y plural, en trance continuo de creación, destruye las restricciones de lo posible, impuestas en la versión oficial, al catalogar de manera explícita como en un museo la pluralidad de lo "imposible". Es la posibilidad real de la literatura como una fuerza política cuya misión es desenmascarar al Estado, del cual dice Piglia que es "una máquina de producir ficciones, una máquina sobre todo de hacer creer" que somete al lenguaje "a la lógica [unívoca] de lo posible"⁴⁹⁷.

Para Demaría esta posición de Macedonio Fernández marca un parte-aguas, una línea, una "tranquera" en la historia de la estética literaria:

Del otro lado de la "tranquera de Macedonio", la ficción deja ya de funcionar como una práctica antagónica de la política. Por el contrario, del otro lado la ficción misma se politiza al realizar su doble proceso destructor de la ficción posible del poder y constructor de la contra-realidad utópica-imposible. Allí, del otro lado de la tranquera de Macedonio se trata de abrir paso a la utopía, es decir, ya "no se trata de ver" —aclara Piglia— "la presencia de la realidad en la ficción (realismo) sino de ver la presencia de [dicha] ficción en la realidad (utopía)" (*Crítica* 123). Lo que importa del otro lado de la tranquera abierta por Macedonio —concluye Piglia— es descubrir "la política que pide lo imposible" (*Crítica* 124), una política que crea, a través de la ficción, una contra-realidad utópica que, por su sola pluralidad, deconstruye el lenguaje monológico, unívoco, posible del Estado⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 219.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.123.

⁴⁹⁸ Laura Demaría, *Op. cit.*

Así es como Macedonio Fernández, para Piglia, construyendo una utopía, explícita, plural y abierta, resuelve la aparente dicotomía entre la acción política y la creación de literatura de ficción. De ahí su importancia en la poética y en el diseño de la máquina narrativa de Ricardo Piglia, quien considera que Macedonio renueva la novela y marca el momento de máxima autonomía de la ficción:

Si volvemos a lo que hablamos a principio, diría que en ese sentido Macedonio es la antítesis de Sarmiento. Por un lado une política y ficción, las ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad.⁴⁹⁹

Gracias en parte a la revisión de Ricardo Piglia, la figura de Macedonio Fernández (1874-1952) ha cobrado una enorme importancia a partir de la década anterior, como una fuente constante de la reflexión estética más profunda en América Latina, convirtiéndose en una referencia obligada para hablar de la literatura argentina.

Los años 90 conocieron uno de los momentos recurrentes en que su figura suscita un racimo de hechos de considerable visibilidad. Se publican los volúmenes VIII y IX de sus Obras completas, los libros *Macedonio. Memorias errantes*, de su hijo Adolfo de Obieta, *El filósofo cesante*, de Horacio González, y se reedita *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, el influyente ensayo de Germán García. Un difundido video de Andrés Di Tella, así como *La desconocida*, versión que Adriana de los Santos realiza de *Circus on* de John Cage, con mesósticos de Jorge Perednik, a partir de *Adriana Buenos Aires*, la novela de Macedonio, son eventos significativos. La novela de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, coloca en el plano ficcional algunos de los tópicos macedonianos medulares; las ilustraciones de Luis Scafati, sobre la adaptación de Pablo de Santis prologada por el mismo Piglia la reinterpreta en el plano plástico. En este contexto se inserta la ópera de Gerardo Gandini, (se refiere a la puesta en escena de *La ciudad ausente*, 2006)⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Ricardo Piglia. "Sobre Borges", www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido10.pdf.

⁵⁰⁰ Omar Corrado, "De Museos, Máquinas y Esperas, *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini", en

Toda la obra de Piglia guarda estrechas relaciones con la obra de Macedonio Fernández, pero *La ciudad ausente* está ligada de manera muy especial con *El Museo de la novela de la Eterna*, narración en la que todos los personajes son alegóricos y abstractos, y el tema parece ser la tensa y ambigua vía entre la realidad y la ficción y sus imprecisos límites, rotos constantemente por el autor, que se incluye a sí mismo como personaje de la obra. Los puntos de contacto son muchos, pero el más importante quizá implique la relativización del tiempo en la afirmación de un presente eterno que se manifiesta en Piglia como un uso complejo de la temporalidad del relato; el asombro del ser en un mundo donde todo orden parece imposible; y en fin, la demostración de la impertinencia de la muerte:

La tensión entre la afirmación del ser –lo existente– y la negación del mismo –la nada–, atraviesa la escritura macedoniana tanto en sus escritos metafísicos como en su producción más estrictamente adscribible a lo literario. La argumentación de un idealismo radical, que niega la materia, la causalidad y sus derivados –el tiempo, el espacio, la separación entre la realidad exterior e interior, la consistencia del yo– se levanta en los escritos macedonianos como afirmación de lo existente, descrito en su globalidad como el “todo-siente”⁵⁰¹.

La idea misma de la lectura como utopía es una idea típicamente macedoniana, en lo cual concordamos con Mattalia. Idea que Piglia desarrolla hasta sus consecuencias últimas para construir un modo de leer que sea a su vez una experiencia de acción vital, un modo explícito que muestre su condición fictiva en lugar de ocultarla. Para él la estética literaria que Macedonio “construye apunta a una utopía: la

Latinoamérica Música, <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html> .

⁵⁰¹ Sonia Mattalia, “Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: La superstición de las genealogías”, *Cuadernos Hispanoamericanos* números 505-507, julio –septiembre, 1992, p. 499.

de la construcción de una escritura-lectura plural, móvil, colectiva en la cual la enunciación explota y muestra su propia condición de aparato de control/acotación de los discursos”⁵⁰². La utopía de Macedonio no se conforma con representar la realidad o promover su transformación, sino que busca extenderla hacia sus límites y más allá hacia lo imposible, en una exploración aventurada de sus posibilidades.

Macedonio invierte la relación que definen las grandes teorías de Auerbach, de Lukács y de Bajtin: para él no se trata de buscar la novela en la realidad. La novela no sólo actúa y produce efectos en lo real sino que aspira a construir lo no-real, lo que está por venir y lo que todavía no es⁵⁰³.

Más importante que la creación de la obra en sí, en Macedonio parece ser la construcción de la idea virtual del espacio utópico de la inexistencia-posible. Un lugar donde todo es puro lenguaje.

Macedonio rechaza escribir de manera programada –poesía, ensayo, novela–, concluir una obra. La deja abierta, convulsa, fragmentada. La obsesión de un escritor metafísico es acceder a un territorio ideal, místico, en donde la expresión verbal adquiera toda su verdadera y profunda dimensión. Hay que volver a renombrar las cosas⁵⁰⁴.

La influencia de Macedonio en el origen de la novela está marcada explícita e implícitamente en todo el texto, por ello creemos que leer *La ciudad ausente* atendiendo a lo que dice nuestro autor acerca de las novelas de Macedonio Fernández puede aportar mucha luz sobre los procedimientos poéticos del propio Piglia.

Con sus múltiples posturas sobre el lector, la lectura, la distancia irónica, el bovarismo y la postergación (y con su práctica de los prólogos a la manera

⁵⁰² *Ibíd.*, p. 501.

⁵⁰³ Ricardo Piglia, *Diccionario de la novela de Macedonio*, p. 7

⁵⁰⁴ Fernando Rodríguez Lafuente. Estudio liminar a la edición del *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 5.

de Henry James) Macedonio reescribe y renueva la tradición de los escritos de los novelistas sobre el género: nadie como él ha definido entre nosotros (con tanta claridad y en la forma de una intriga) una nueva poética de la novela. Su voz, casi inaudible y siempre secreta, resuena y se multiplica en las novelas futuras y en las ficciones del porvenir⁵⁰⁵.

Un claro ejemplo de resonador macedoniano es, por supuesto, *La ciudad ausente*. En *La ciudad ausente* Piglia hace explícita su afiliación a la poética de Macedonio, no sólo a través del uso de procedimientos literarios similares o derivados de los del *Museo de la Novela de la Eterna*, sino haciendo del mismo Macedonio uno de los personajes de la trama. Él es el generador de la idea central de la novela, junto con Russo (identificable con Roberto Arlt, como veremos, otra de las fuentes precursoras reconocidas de Piglia), diseñan y construyen *la máquina*, que no es otra cosa sino la concretización alegórica de la “*máquina narrativa*” de Piglia, es decir, de su poética. Piglia aprovecha los huecos de indeterminación que existen en la biografía conocida de Macedonio Fernández para llevar a cabo esta inclusión y convertirlo en personaje, algo que ya había hecho en “Homenaje a Roberto Arlt” y en *Respiración Artificial*, al elaborar una historia conjetural de un periodo poco documentado de la vida de Hitler y de Kafka⁵⁰⁶.

Al igual que en otras obras del autor, la estructura es la de relatos enmarcados en una historia principal, sin embargo esta afirmación, como veremos, tiene que tomarse de manera provisional, pues el estatus de historia marco puede variar en función de qué punto de vista adoptemos para calificarla. Así, podemos tomar el punto

⁵⁰⁵ Piglia, *Diccionario de la novela de Macedonio*, p. 8.

⁵⁰⁶ Ver Naomi Lindstrom, *Op. cit.*

de vista de la máquina como principal, lo cual tiene la implicación de que todas las historias son producto de la creación de la máquina y son contadas por ella, incluso la investigación de Junior, incluso la propia historia de la máquina, que tiene un estatus de *autocontenida*. La historia marco de *La ciudad ausente* es la de la conciencia de esa mujer sola sin remedio y atrapada en una máquina eterna que no tiene otra vida que contar las historias que imagina y que parecen postular la realidad. Pero es una historia contada, como todas las buenas historias, tangencialmente, a través de la búsqueda que el periodista e investigador Junior hace por las laberínticas narraciones que circulan clandestinamente, en medio de un ambiente opresivo que promueve la paranoia.

Otra manera de concebirla es tomando como historia marco la investigación de Junior, con lo cual la historia de la máquina adquiere un estatus de *incluida* en otra que es el punto de referencia de la verosimilitud. Parecería natural tomar como marco de referencia principal la historia de Junior, pues inicia la narración. Sin embargo, este marco no la cierra pues el final de la novela ocurre en la conciencia solitaria y abandonada de la máquina. No hay pues una marca clara de la función de marco que subordine todas las narraciones a la historia de Junior, que bien puede ser otro sueño de la máquina, la elección determina por supuesto una diferencia fundamental en la experiencia de lectura y en la interpretación, pero nos parece que el autor lo ha dejado abierto deliberadamente.

Si tomamos como base la historia de Junior, la novela parece seguir un argumento policial, en el que este periodista-detective, investiga las narraciones de la

máquina en busca de una verdad evasiva, oculta y cuyo conocimiento está prohibido, porque descubrirlo es conocer las debilidades del sistema del poder:

Hay todo un sistema de utilización de lo que es dicho a medias y de lo que se termina por decir como versión que está ligado al hecho de que el que tiene poder sabe algo que los demás no saben y que ese poder está armado alrededor de esa figura, de ese lugar secreto en el cual se gestaría, digamos, el poder político⁵⁰⁷.

Por eso las informaciones en esta historia deben circular de manera callada, clandestina y tangencial, por eso los informantes, como Lucía Joyce, como Julia, como Ana, son perseguidos y castigados por revelar lo que saben.

El género policial tiene una raíz escéptica, ¿no?, una moral estratégica, digamos, una guerra de posiciones donde el que es sincero es castigado. Hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio: el que calla puede todavía encontrar formas de escapar de la ley, porque la ley hace hablar – el Estado por un lado no dice y por otro lado obliga a decir. Hay un juego alrededor del secreto como cuestión social que me parece muy atractivo para pensar la historia. Lo que se dice, lo que se puede decir y lo que se puede hacer, el modo en que los sujetos se desplazan en relación a lo que puede no ser dicho⁵⁰⁸.

Por eso las historias de la máquina y su referente, que es la situación opresiva de las dictaduras que en la Argentina del siglo XX llegó a vivirse como crónica, no nos son contadas de manera directa sino tangencialmente y tenemos que ir atando cabos para darle sentido al aparente delirio de las narraciones que se yuxtaponen. El control que ejerce el poder sobre el lenguaje y que impide la exposición clara de los relatos y su difusión abierta, depende de la imposición de una verdad oficial, una *narración de Estado*, distinta por supuesto a la visión de los vencidos, representada por la máquina

⁵⁰⁷ Piglia, *Crítica y ficción*, p. 208.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 208.

literaria. En *La ciudad ausente* la ficción ha sustituido a la Historia de los vencedores, la ficción de la máquina se opone a la ficción oficial, porque propone otros mundos posibles, por eso resulta tan subversiva, tan dislocada.

Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica del Estado y de la *realpolitik*. De modo que la intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje⁵⁰⁹.

La resistencia entonces está justamente en la generación y difusión de los relatos que contienen la versión popular y clandestina de la historia, los mismos que la máquina capta y transforma en múltiples reelaboraciones. En otra entrevista reciente, con motivo de la reedición de *La invasión*, Piglia apunta al sentido de la novela:

Esa novela para mí está ligada a la experiencia de la ciudad como una red de relatos que se entreveran y circulan⁵¹⁰.

5.2. La ciudad como tejido de historias

Para describir en una primera instancia la historia tomaremos como marco la pesquisa de Junior, aunque dejaremos abierta la opción de interpretar todo como un sueño de la máquina, para retomarla más adelante.

La novela está dividida en cuatro apartados, el primero de ellos se llama “El encuentro”, según Cselik no por los diferentes encuentros que ocurren entre los

⁵⁰⁹ Ricardo Piglia: “El escritor y su doble”, *Clarín Digital*, 5 de diciembre de 1999, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1999/12/05/e-00301d.htm>.

⁵¹⁰ Ivana Costa, “La ilusión de la escritura perpetua” en *Revista Ñ*, 18 de noviembre 2006, <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/11/18/index.html>.

personajes en este capítulo, sino por el conocimiento que tiene el lector de ellos y de su circunstancia. Para Cselik esta es una estrategia de Piglia de incluir al lector como parte de la historia⁵¹¹. Se introduce aquí información sobre los personajes principales y el marco de la narración aparece Emilio Renzi, desde cuya focalización se nos presenta una imagen esperpéntica de Junior, nuestra primera impresión del extraño detective de la novela, del que nunca sabemos con claridad si trabaja por su cuenta o para la policía.

La primera historia incluida en el marco está narrada desde la voz de Emilio Renzi y es la de Lazlo Malamud, erudito traductor al húngaro de *Martín Fierro* que se ve obligado a vivir en Argentina sin la posibilidad de encontrar una ocupación decente a pesar de sus reconocidas competencias, pues es incapaz de comunicarse en español. Es la primera historia sobre un tópico que veremos aparecer varias veces, una recurrencia en las historias de la novela: la imposibilidad de la comunicación. Una llamada anónima e iterativa inicia la investigación. El deseo de Junior es, por medio de sus pesquisas en busca del “sentido”, atravesar el punto de olvido y “recordar” la verdad, así como encontrar e integrarse a la red que protege los relatos de la máquina y los hace circular.

Los claustrofóbicos interiores y las paranoicas calles permanentemente vigiladas serán el escenario de una ciudad donde la gente vive desencantada, aislada, perseguida, ocupada de sus propios problemas, sin esperanza. Y con la máquina (la

⁵¹¹ Ver Agnes Cselik, *Op. cit.*, pp. 25 y ss.

literatura) secuestrada por las instituciones y aislada de su contexto.

El paisaje ha cambiado, la máquina narrativa se encuentra en un museo. ¿Qué se puede hacer en semejante situación? Explora la conciencia del horror y los retazos de utopías fragmentadas, a la vez que se piensan los mecanismos del poder, las nuevas reglas de juego, y, de nuevo, la locura. Todo ello revela que el autor está implicado, desde la literatura, en las discusiones que se plantean en su país sobre la democracia y el consenso, al mismo tiempo que rompe con la brecha que se ha abierto entre los estudios académicos y los debates políticos contemporáneos⁵¹².

El primer encuentro de Junior, en un sórdido cuarto del Hotel Majestic, es con una extraña informante: la alcohólica amante de Fuyita, el vigilante del museo de la máquina. Este encuentro enmarca la narración contenida en la cinta que Renzi le había pasado a Junior. Se trata del relato llamado “La grabación”, la primera historia de la máquina que conocemos.

“La grabación” es la historia de un gaucho que descubre por casualidad el infierno de los entierros clandestinos de la dictadura militar, una historia simbólica del descenso a los infiernos.

Y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz, y la mujer sentada y en el medio vi el ternero, lo vi, con las cuatros patas clavadas en el barro, duro de miedo (C. A., p. 34).

Se trata de un moderno Dante cuya reacción es aislarse y quedarse callado.

Esto es como el infierno del Dante, dice, me acuerdo, fumaba un *toscanito* partido al medio, el viejo Monti... (C. A., p. 35).

Esta narración es la parte más clara y directa de denuncia política en la novela. Y es un ejemplo muy evidente de lo que significa la circulación de las historias

⁵¹² Arcadio Díaz-Quñones, *Op. cit.*

clandestinas en el universo de *La ciudad ausente* como una forma de resistencia.

La segunda parte: “El museo”, entrevera con la investigación de Junior cinco relatos de la máquina: “El gaucho invisible”, una historia sobre la incomunicación; “Una mujer”, donde la protagonista abandona todo y huye a jugar al casino donde gana mucho dinero y luego se suicida; “Primer amor”, un cuento sobre la nostalgia de un amor infantil que no llegó a realizarse; “La nena”, en el que el padre de una niña que ha perdido la capacidad de comunicarse encuentra el camino hacia su conciencia a través de una serie de narraciones; y “Los nudos blancos”, donde la ciudad es comparada con una clínica psiquiátrica y una cárcel desde la conciencia aislada de la máquina-Elena, en un paranoico ambiente de ciencia ficción. En esta parte, la investigación de Junior nos lleva a conocer los orígenes de la máquina que fue concebida como un instrumento para traducir, y la historia de Macedonio, que, desesperado por la muerte de su esposa concibe el modo de mantener viva su conciencia en el interior de la máquina. Cselik hace unas observaciones interesantes que orientan la interpretación de los cuentos “La nena” y “Primer amor”:

Creemos que en ninguno de los casos [...] se trata de la seducción sexual de la hija, sino más bien de la creación de una unidad homogénea entre padre e hija en el cuento titulado “La nena” (unidad que nace gracias a los esfuerzos heroicos del padre, y que sólo puede ser realidad a través de la narración y mientras la narración dura), y trata de la pérdida de la cercanía y compañía de la hija, y del dolor sentido por la ausencia de la mujer querida en el cuento titulado “Primer amor”. En el que indudablemente los límites entre el amor paterno y amor sentido hacia la mujer madura no quedan bien claros y se percibe cierta confusión entre la figura de la mujer desnuda y la hija, sería una simplificación absoluta reducir el mensaje de estos cuentos a la pura

sexualidad⁵¹³.

La tercera parte: “Pájaros mecánicos”, comienza con el encuentro de Junior con Julia Gandini en un café. Julia era la mujer que llamaba a Junior por teléfono, ahora su conciencia ha sido reciclada en la clínica de donde ha huido. Es un encuentro que termina mal para ella pues la llevan presa con el pretexto de que ejercía la prostitución y tomaba drogas.

El primer cuento de la máquina se llamaba “Stephen Stevensen”, y eso es lo que encuentra Junior en el sobre que le entrega Julia, entre otras referencias útiles, y que lee finalmente en su habitación de hotel. Se trata de hecho de la misma historia que hemos leído en “Encuentro en Saint Nazaire” (que es de 1989), aunque situada en Argentina y no en Francia, una referencia que hace Piglia a su propia obra anterior y que nos da una pista de lo que representa realmente la máquina de narrar como alegoría de la creación literaria en general; de modo que su funcionamiento se refiere a los puntos de vista del autor sobre el funcionamiento de la escritura poética. Se trata, entonces, de la misma historia que ya conocíamos como marco de “Encuentro en Saint-Nazaire” aunque desarrollada de otro modo y en otro lugar.

La novela explica que en un principio se pensó que se trataba de una traducción del *William Wilson* de Poe, un cuento sobre el tema del doble del que ya hablamos en el capítulo sobre “Encuentro en Saint Nazaire”, pero Macedonio se dio cuenta muy pronto de que no era sólo una traducción sino una transformación creativa. La

⁵¹³ Agnes Cselick, *Op. cit.*, p. 68.

máquina comprendió el tema del cuento y lo desarrolló mediante el procedimiento de seguir las bifurcaciones posibles. Al convertir un cuento suyo, ya existente, en una producción de la máquina, Piglia nos ofrece una pista clara de lo que alegóricamente significa la novela. La máquina, como ya hemos dicho, representa la potencia creativa de la escritura, la propia escritura del autor. En cuanto al nombre de Stevensen, Cselik señala que el nombre de Stephen está relacionado con el Stephen Dedalus de Joyce⁵¹⁴.

Para Macedonio, este cuento demostró el grado de inteligencia de una máquina que “está al tanto de la tradición literaria, elige y modifica los elementos de acuerdo con sus intereses. La máquina transforma, agrupa, crea dobles microscópicos, trabaja con réplicas, pero sobre todo practica la inversión, la contraposición”, en palabras de Cselik⁵¹⁵. El cuento no es producto del azar, del error, sino de una elaboración consciente, eso es lo que hace a la máquina tan peligrosa.

Posteriormente aparece Ana, la experta en Macedonio, quien le cuenta a Junior la historia de Russo y de su padre y le habla de la isla. Junior visita a Carola, la compañera de Russo, en su casa que también parece un museo. Esta visita y la vista del prodigioso pájaro mecánico sirven de marco para la introducción de uno de los relatos más inquietantes de la novela: “La isla”. Se trata también de un cuento publicado anteriormente, “La Isla” apareció por primera vez en la revista *El Péndulo* (Buenos Aires, 1991), bajo el título de “La Isla de Finnegans” y después como parte

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

del libro *La ciudad ausente*.

“La isla” consta de trece partes numeradas y describe una tierra mítica situada en ninguna parte, más allá del río Liffey, que es todos los ríos y representa en la mitología joyceana todos los lenguajes. La isla está repleta de referencias a Irlanda, otra recurrencia temática en la obra de Piglia, pero sus ciudades están formadas por restos de la memoria de otras ciudades. En la isla el lenguaje cambia todos los días y las tradiciones no se conservan, sino que hay que inventarlas constantemente. La forma del relato se da como el informe de un antropólogo, Boas, que vivió tres años en la isla, y recuerda mucho a “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, de Borges. Incluso está lleno de referencias a autoridades que hablan sobre la isla (autoridades ficticias, por supuesto). La isla es una parodia generada por *Finnegans Wake*, de James Joyce, e ironiza entre otras cosas las modas culturales que cambian constantemente en nombre de ese gran mito que es la modernidad, ese afán injustificado de novedades, que tiene que ver con los esfuerzos que se hacen desde el poder para vaciar los sentidos y controlar el lenguaje. También es una reflexión alegórica acerca de la imposibilidad de comunicar la experiencia.

La cuarta parte, “En la orilla”, cuenta la historia de Macedonio, en una visita que hace Junior a la casa-museo de Russo y que incluye en el discurso de Russo una justificación lógica y filosófica de toda la novela, bajo la idea de que los novelistas pueden influir en la realidad. Vemos luego una descripción del aspecto abandonado y triste del museo, donde brilla el débil piloto de luz azul de la máquina, inútil y solitaria

luz –como la luz del faro de Saint Nazaire, como la luz en la ventana de Flaubert que parece en otras narraciones que analizamos antes–, que no ilumina nada, pues la comunicación no es posible. Finalmente, el cierre de la historia ocurre desde la conciencia de la máquina abandonada en la playa de su imaginación, en un delirio de soledad que evoca mucho, entre otros recuerdos delirantes, el monólogo final de Ana Livia Plurabelle en el libro 4º de *Finnegans Wake*: “*Lonnely in my lonesness...*”.

Como podemos ver, la estructura de la novela consta de una serie de historias enmarcadas, algunas de las cuales permiten una lectura más o menos independiente, aunque consideradas como conjunto se vuelven interdependientes en su sentido. Varias de estas historias tratan el tema de la imposibilidad de la comunicación, ya sea por falta de capacidad de los protagonistas o por aislamiento, tal es el caso de la historia de Lazlo Malamud, “El gaucho invisible” o “La nena”, o la misma historia de Nolan el náufrago y la de la máquina aislada y olvidada en la soledad del museo. Ya lo advierte Cselik:

En la novela de Ricardo Piglia [*La ciudad ausente*] no hay idioma válido para asegurar la comunicación. Sin embargo, el deseo comunicativo, la esperanza de poder salir del aislamiento y encontrar contacto, es un imperativo categórico, es lo que define la vida. Para poder realizarlo hace falta redescubrir el lenguaje, destejer y tejer de nuevo las reglas de comunicación, descubrir el fondo común en todos los seres vivos, librarse del mentir, del fingir y del vigilar, hasta que quede el individuo sin disfraces, desnudo. Para conseguir esto –si es que se puede conseguir- hay que recorrer un camino hacia el pasado, descubriendo los pocos mitos que siguen válidos, y paralelamente, el camino conduce hacia el futuro también, atravesando el presente⁵¹⁶.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

En algunas de esas narraciones son las historias, o su lenguaje particular, lo único que puede rescatar a los personajes de su aislamiento, en el caso de Malamud su lengua de comunicación en Argentina son los versos del *Martín Fierro*, en el caso de “la nena” es la serie progresiva de historias que le contaba su padre, para Junior son las historias de la máquina y sus versiones. En la grabación el narrador que oímos de viva voz dice:

Yo pensaba, me voy al Chaco que tengo mi compadre, pero donde fuera iba ser peor, *no se podía decir nada*, por lo menos ahí estaba don Monti, éramos los últimos (C. A., p. 37)

En toda la novela la impresión que domina es la de que nadie puede hablar libremente.

La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión (C. A., p. 14).

Otro tópico que aparece es el de la nostalgia por una mujer ausente. Justificado por el origen de la máquina como un intento de recuperar el amor perdido. Creemos que una de las motivaciones secretas de Junior es recuperar de algún modo simbólico a su hija perdida

La ciudad ausente es una novela sobre la vida en el lenguaje, que es para las personas como el agua para los peces, una figura recurrente en Piglia. El lenguaje es tan importante en la estructura social que el Estado se ocupa de su control por todos los medios a su alcance. El lenguaje ordena la estructura social y política del mundo.

La literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que, antes que nada, para un escritor lo social está en el lenguaje. En definitiva la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. (...) El Estado

tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de la época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: la masa media repite y modula las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual de consenso y de diálogo⁵¹⁷.

Siempre hay algo importante que está oculto, dicho a medias, sugerido.

Lindstorm señala la forma en que Piglia administra la información sobre sus personajes de forma gradual y como tangencial:

En los tres casos, las alusiones a Macedonio, a los personajes de Arlt y a Lugones e hijo, es muy notable la manera en que *La ciudad ausente* presenta la información. Empieza con unas alusiones indirectas para llegar sólo a través de varias retardaciones a una identificación directa. Por ejemplo, a lo largo de la novela abundan las alusiones a Macedonio Fernández. Al contrario de lo que se esperaría, al principio las referencias son algo crípticas y presuponen la existencia de un lector ya familiarizado con Macedonio. En cambio, en los últimos capítulos hay una explicación más directa y explícita del mismo individuo⁵¹⁸.

La ciudad ausente es, entre otras muchas cosas, un libro sobre la falta de comunicación, un tratado de las imposibilidades del lenguaje, de sus límites y sus ausencias. De los controles lingüísticos impuestos desde el poder, del modo en que se puede resistir a ellos. De nuestra necesidad de narrar y ser narrados para ser y para ampliar la existencia. *La ciudad ausente* apela de manera paródica, a la realidad extraliteraria, no la imita. Las alusiones no corresponden necesariamente con las condiciones del mundo real, de hecho este mundo es deliberadamente distinto, aunque se parece o alude a la geografía y la historia cotidiana. Este vago parecido crea un

⁵¹⁷ Ricardo Piglia, "El escritor y su doble" <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1999/12/05/e-00301d.htm>.

⁵¹⁸ Naomi Lindstrom. *Op. cit.*

efecto de extrañamiento parecido al que quería Bertold Brecht para sus montajes, y es una figura que surge directamente del ejemplo de Macedonio Fernández.

En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio toma la idea de la novela utópica y la lleva a un extremo máximo. La novela, el texto —que viene a representar una realidad estética, o una anti-realidad, si se quiere— se arma como un complot desencuadrado, desde un espacio ex-céntrico (usando la terminología de Julio Prieto): desde una estancia que se llama justamente La Novela del Presidente. Pero esta estancia es una estancia sólo en nombre, ya que Macedonio la vacía de su valor histórico tradicional y la recrea como un espacio metafísico, como un no-lugar (es decir: como una utopía), desde el cual se articula el complot —la maquinación— de la novela misma.[...] Estar en la ciudad significa estar atrapado por la historia y la tradición; es por eso que los habitantes desean huir de Buenos Aires hacia el complot: un movimiento de la Realidad hacia la estética, del pasado hacia el presente, de la Historia hacia la utopía, de personas hacia personajes (10). Es decir, los sujetos desean escaparse de la ciudad, pero no para irse a lo europeo (como en la tradición decimonónica), ni al campo (como en las obras del Centenario), sino a un no-lugar, a un espacio metafísico, a una utopía, tramada como un complot, que viene a ser la novela misma. Y este gesto utópico y anarquista resulta ser un aspecto esencial de lo que Piglia rescata de Macedonio para incorporarlo en *La ciudad ausente*⁵¹⁹.

El museo de la novela de la Eterna acusa una forma radical de concebir la verosimilitud y abordar artísticamente el problema de la tensión entre realidad y ficción. Es necesario apuntarlo para proseguir, pues el mismo Piglia insiste cuando tiene ocasión en este punto:

¿Qué quiere decir creer (o no creer) en una ficción? Macedonio hace ver que lo particular del arte de la novela consiste en producir un efecto de incertidumbre y de irrealidad (y no una falsa ilusión de verdad)⁵²⁰.

De este modo, ejercita una nueva relación entre la realidad y la ficción, donde el concepto de verosimilitud no dependa de su verificación contextual, sino que se apoye

⁵¹⁹ Sergio Waisman, *Op. cit.* www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html .

⁵²⁰ Piglia, *Diccionario de la novela de Macedonio*, p. 8

en estas referencias para proponer un mundo diferente y parecido al real, con sus reglas propias de funcionamiento. En ese contexto, la confrontación de las referencias no necesariamente se debe realizar en el mundo extradiegético, sino en la diégesis misma, puesto que en él la ficción está “conteniendo” a la realidad y no al revés.

Por eso me interesa trabajar con ficciones de otros en mis ficciones, también con la ficción montada desde el Poder, porque ese ardid multiplica la red de los posibles, de la imaginación que pulula en el conglomerado social persiguiendo alianzas y provocando también desencuentros⁵²¹.

Las referencias tienen por lo tanto un valor como funciones del discurso fictivo y no como anclajes “realistas”, son símbolos y como todo símbolo su significación tiende a ampliarse. La cabal comprensión de los textos dependerá de tener en cuenta su contexto.

La obra de Piglia plantea una problemática interesante: sus referentes problematizan su “ubicación” entre lo real y lo imaginario, entre lo falso y lo verdadero, entre el sentido y el sinsentido. Un cuestionamiento sobre la escisión realidad-ficción; pero advertimos que, además, la referencia cumple una función interna en la conformación de los posibles sentidos del texto y que para ello depende del juego referencial que se da entre el mundo real y el ficcional⁵²².

Pero además, por si fuera poco, algunas de estas referencias son falsas, al igual que en “Nombre falso”, así como en otras obras de Piglia, lo cual no hace sino continuar una tradición seguida por algunos de los más importantes escritores argentinos modernos como Borges, Bioy Casares, Cortázar, Arlt...

En los textos de Piglia también se desarrollan este tipo de alusiones, hay referencias falsas (a un libro de Emilio Renzi en “Nombre Falso”, por ejemplo) y en ellas se puede encontrar una clara intención de transgredir la

⁵²¹ Ricardo Piglia, “Homenaje” en Nicolás Bratosevich, p. 331.

⁵²² Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p 39.

frontera entre la realidad y la ficción para observar la ficción en la realidad y no al revés. Proponemos que con la metarreferencia en los textos de Piglia se cruza esta frontera y se puede observar cómo en sus palabras se muestra ese rebase. La palabra constituye por sí misma la ficción (la imaginación, la creación) en la realidad. La relación entre la palabra-ficción y lo real es la base de un nuevo verosímil: lo creíble es que existe un lugar que se puede nombrar como Buenos Aires. Lo creíble es que el nombre está en relación con algo que se puede comunicar. Aunque el lector no conozca ni reconozca el “objeto” nombrado, lo verosímil es que puede limitarlo y “crear” una entidad a lo que puede llamar “Buenos Aires”.⁵²³

En la obra de Piglia, las descripciones se hacen a grandes rasgos y sin demasiados detalles, una vez asentado el paisaje se procede a la “acción”. A la ciudad la conocemos no de manera directa sino por los relatos que de ella se nos van presentando:

Si uno tuviera la suerte de escuchar todos los relatos que se inventan en Buenos Aires en un día, sería una experiencia única por los temas y los modos de narrar, yo creo.⁵²⁴

La ciudad ausente alude a Buenos Aires, pero no es la representación de la ciudad capital, sino su reelaboración compleja, laberíntica y oscura, es una visión apocalíptica y onírica situada en un futuro próximo indeterminado y con ecos provenientes de la *ciencia ficción*.

A través de las metáforas de la máquina de relatos y del museo de la tradición, la novela tiene como temario un mundo del final del siglo en el que los experimentos políticos, científicos y tecnológicos inventan seres y lenguajes artificiales, alteran los conceptos de ciudadanía y nacionalidad, y resisten a la desaparición de las tradiciones culturales⁵²⁵.

⁵²³ *Ibid.*, p. 37.

⁵²⁴ Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Nicolás Brasotevich, p. 331.

⁵²⁵ María Antonieta Pereira, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”. *Estudios Filológicos*, Valdivia, 1999, n° 34 [citado 14 Enero 2008], pp.27-34. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso.

Carolina Ferrer, en un curioso trabajo basado en las matemáticas modernas y en la teoría del caos, propone una interpretación que relaciona la ciudad con una madre ausente, y por extensión con el abandono que sufren los hombres por sus mujeres:

En términos contemporáneos, la ciudad es un símbolo de la madre, en su doble aspecto de protección y de límite. Cabe destacar que las madres mencionadas en la novela -la madre de Junior, al igual que su mujer y la mujer de McKinley- se han ido, dejando a los hombres solos. Así mismo, la muerte de Elena ha impulsado a Macedonio a buscar a Russo para crear la máquina. Esta última tampoco tiene madre: en términos materiales, fue creada por Russo y Macedonio, y por Nolan en su origen mítico. En este sentido la ausencia de imagen materna opera a distintos niveles: personajes, máquina, ciudad. Por lo tanto, se puede hablar de fractales, ya que ante cambios de escala, se sigue observando un fenómeno casi idéntico: la ausencia materna⁵²⁶.

Cselik sin embargo no está de acuerdo con esta apreciación, para ella la ciudad es algo más que un útero inhóspito o una madre ausente, es la esperanza rota de la armonía entre los hombres.

La explicación brindada por Carolina Ferrer es indudablemente válida, sin embargo, creo que no llega al fondo. La ciudad es más que un simple símbolo de la madre, *la ciudad es el sitio donde los hombres conviven, donde se crean relaciones interpersonales*. En la esperanza escatológica la Jerusalén Celestial es el escenario de la convivencia perfecta, donde se crea la unidad, la verdadera comunidad de los habitantes. Y justamente son estos los fenómenos que no aparecen en la novela, que están ausentes⁵²⁷.

En esta ciudad la amistad es mortal, el amor está roto y las familias desintegradas. Se vive en la desconfianza y el miedo y es muy difícil llegar a conocer bien a alguien. De hecho, el abandono, el aislamiento y la soledad son tópicos constantes en las historias que componen la novela.

⁵²⁶ Carolina Ferrer, "Una compleja máquina de narrar: *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/03/textos/CFERRER.HTML>, p. 7.

⁵²⁷ Agnes Cselik, *Op. cit.*, p. 123.

Podemos decir que la conciencia de la opresión se traduce en una omnipresente paranoia, una mortal desconfianza que se refleja en la constancia con que la ciudad se compara con una cárcel inmensa. Por ejemplo, apenas empezando la novela, cuando Renzi acaba de conocer a su nuevo compañero periodista, luego de recuperarse de la impresión por su aspecto y “su cara de alucinado”, “Emilio Renzi lo llevó a recorrer la redacción para que conociera a los otros prisioneros” (C. A., p. 10). Más adelante Renzi insiste en este motivo y dice: “en este país los que no están presos trabajan para la policía” (C. A., p. 17) y apenas una página más adelante Junior piensa: “Vigilan siempre, aunque sea inútil” (C. A., p. 18). Podríamos seguir poniendo ejemplos, pues el tema de la conciencia de una opresión sorda recorre toda la novela.

La novela se construye como una red de intrigas superpuestas. El plano de la realidad en la que se desplaza el investigador es el de una sociedad controlada, paranoica, cuyo modelo y metáfora es el panóptico de Foucault. La reclusión carcelaria o psiquiátrica, la introyección de la vigilancia, la persecución y violencia modelando las subjetividades remiten a distintos momentos de la vida política argentina. La representación del complot, de la conspiración, asociada a ese núcleo, se reconoce asimismo en una tradición narrativa local, de la que los relatos de Arlt, Cortázar o Bioy Casares son solo algunos ejemplos significativos⁵²⁸.

Este motivo de la ciudad como una prisión no es ajeno tampoco a otras obras del autor, constituye de hecho una de las recurrencias que hemos revisado, y la hemos visto aparecer en los análisis precedentes. La ciudad, es una cárcel en la que todo conspira contra la libertad de los individuos, vacía de sentido sus vidas y la vuelve insignificantes.

⁵²⁸ Omar Corrado, *De Museos*, *Op. cit.*

La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. (C. A., p. 14)

Eduardo Galeano opina que este imaginario urbano de la ciudad como cárcel se ha actualizado ominosamente en la estructura de nuestras ciudades contemporáneas, de un modo que se parece a las peores profecías de las novelas de ciencia ficción de mediados del siglo XX.

Caminar por las calles de las grandes ciudades latinoamericanas se está convirtiendo en una actividad de alto riesgo. Quedarse en casa, también. La ciudad como cárcel: quien no está preso de la necesidad está preso del miedo. Quien tiene algo, por poco qué sea, vive bajo estado de amenaza, condenado al pánico del próximo asalto. Quien tiene mucho, vive encerrado en las fortalezas de la seguridad. Los grandes edificios y conjuntos residenciales son castillos feudales de la era electrónica. Les falta el foso de los cocodrilos es verdad, y también les falta la majestuosa belleza de los castillos de la Edad Media, pero tienen grandes rejas levadizas, altas murallas, torres de vigía y guardias armados⁵²⁹.

La pérdida de la utopía como fin político ha traído como consecuencia una desesperanza ontológica, en la que todo pierde sentido.

El poder político es siempre criminal –dijo Fuyita –. El Presidente es un loco, sus ministros son todos sicópatas. El estado argentino es telémeta, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases (ver C. A., p. 63).

La paranoia se impone como la estética apropiada para un mundo persecutor donde el individuo ha perdido toda su valía y debe permanecer vigilante para sobrevivir. “La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos.

⁵²⁹ Eduardo Galeano, “La ciudad como cárcel”, http://www.uprb.edu/profesor/mrocio/edpe3327/articulos/la_ciudad_carcel_galean°.doc.

La política ocupa el lugar del destino”⁵³⁰. Por eso es tan importante conservar y difundir una versión de la realidad distinta a la oficial, puesto que “el poder también se sostiene en la ficción, el Estado es también una máquina de hacer creer [...] La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder”⁵³¹. Así funcionan las dictaduras, con la creación de ficciones terroristas, y así se sostienen los tiranos, con mentiras:

La dictadura crea un mundo basado en mentiras y en miedo. Crea instituciones de represión: la cárcel, la clínica psiquiátrica; tiene su Servicio de Inteligencia, controla, vigila continuamente a sus propios ciudadanos⁵³².

La idea de la ciudad como cárcel, sin embargo, aunque motivada por condiciones sociales de violencia y aislamiento, es un asunto principalmente del imaginario social, de eso se aprovecha el poder que tiene el control de los medios, así justifica la existencia de la policía y de las instituciones de control civil, por ejemplo, y tiene mucho que ver con el nacimiento del género policiaco:

En un punto, podríamos pensar que la ciudad moderna surge ligada a la problemática de la inseguridad, problemática que hoy tenemos en Buenos Aires como lugar común en el sentido de la difusión que esto tiene en los medios, es decir, la idea de la inseguridad como definición misma del espacio urbano está en el origen de la mitología de la ciudad moderna y en el origen del género policial⁵³³.

Sólo en la soledad de la vida moderna, donde justamente el hacinamiento impide establecer relaciones estrechas con nuestros semejantes, donde la mayor parte

⁵³⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 36.

⁵³¹ *Ibid.* pp. 105-106.

⁵³² Agnes Cselik, *Op. cit.*, p. 120.

⁵³³ Ricardo Piglia, Conferencia "Poe y Borges", en *El hilo de Ariadna*, Agosto 2001, volumen 1, http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen1/art03_letras.asp, 7 de octubre de 1999.

de la gente que vemos son desconocidos, sólo en ese ámbito es posible una literatura basada en el anonimato y la paranoia.

La idea de que la ciudad moderna es la ciudad de masas, de que la ciudad de masas supone que la amenaza es la multitud porque en la multitud se pierden los rastros –es imposible conocer la identidad del que está cerca; se ha perdido esa especie de seguridad que está implícita en el barrio tradicional, el pueblo tradicional, donde en una determinada comunidad se trabaja con la ilusión de que todos se conocen. Por otro lado, la ciudad es el lugar anónimo del desconocido que puede ser un asesino ya que no hay ningún elemento, ningún signo que lo identifique a priori– y, por lo tanto, esta idea de “la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud”, según Benjamin, está en el origen del género policial, así como también está en el origen del funcionamiento de la ciudad moderna como metáfora ⁵³⁴.

Las grandes multitudes requieren más y mejores controles, instituciones que se propongan preservar las instituciones, tradiciones que preserven los valores tradicionales, vigilantes que denuncien los intentos de burlar su vigilancia, todos son proyectos para acabar con el anonimato y con la amenaza de lo imprevisible.

A partir de 1805-1810 empieza a funcionar todo un sistema para controlar este universo de la ciudad como un universo de un cierto antagonismo, de una cierta amenaza: la numeración de las calles que comienzan en 1810, la identificación de las firmas, el invento de la fotografía (para Benjamin el invento de la fotografía era muy importante en esta relación entre crecimiento de la ciudad moderna y sistemas de clasificación e identificación de los sujetos), las huellas dactilares, etc. ⁵³⁵.

La ciudad como cárcel, espacio del asedio criminal, necesita de héroes de la razón capaces de defenderla de la acción anónima y clandestina, capaces de develar la verdadera imagen del monstruo y asegurar su control. Por eso los escritores de la nueva sociedad burguesa, Poe el primero, crean los relatos de detectives:

⁵³⁴ *Ídem.*

⁵³⁵ *Ídem.*

¿En qué consistiría esta forma básica que el género policial y, básicamente Poe, vendría a identificar ya desde el primer texto, “Los crímenes de la rue Morgue”? Me parece que sería una tensión entre el enigma como el misterio que es necesario descifrar, el cual está asimilado a la noción de crimen, y la idea del monstruo como el criminal absoluto⁵³⁶.

Para Piglia el relato policial, lejos de ser un mero entretenimiento evasivo, es un modo adecuado de conocer el funcionamiento de la sociedad en su vida cotidiana y carcelaria y es por lo tanto literatura con contenido social, es decir, político.

Quizá no van a tener ningún dato concreto de la existencia política de una sociedad determinada leyendo a Hammett o a Poe, porque no es de esa manera que el género se relaciona con el contexto histórico-político: el género se refiere más bien al núcleo paranoico de la sociedad, se refiere al elemento de pesadilla, como dice Borges, se refiere a las relaciones con el dinero, se refiere a las relaciones con la ley, con el delito, con el monstruo, con el enigma, trabajando con aquellos elementos que hacen realmente funcionar el sentido de una sociedad, y no con los elementos externos, exteriores, con los que a menudo se confunde la idea de lo que debe ser una literatura social, una literatura política⁵³⁷.

La literatura policiaca tiene por lo tanto mucho valor para acceder a contenidos sociales y políticos con la ventaja de que no es restrictiva ni tiene las limitaciones de las literaturas comprometidas con ideologías particulares.

En este sentido, como Borges mismo lo prueba, el género policial es un gran modelo de literatura social que no tiene ninguna de las deficiencias de una literatura destinada a reflejar, mecánicamente, una sociedad determinada. Es un tipo de literatura, entonces, muy moderna, muy conectada con ciertos imaginarios contemporáneos, muy ligada en un sentido a la ciudad y en continuo proceso de transformación⁵³⁸.

La ciudad de la novela es una cárcel sin posibilidad de escape, y su contrario, el campo que la rodea, se ha convertido en un enorme y yermo cementerio de fosas

⁵³⁶ *Ídem.*

⁵³⁷ *Ídem.*

⁵³⁸ *Ídem.*

comunes donde descansan anónimas multitudes asesinadas por el régimen. Por eso los personajes lectores se aferran a los relatos como una forma de escapar de las cadenas de una realidad ominosa.

La clínica que aparece en el onírico relato “Los nudos blancos”, constituye una metáfora de la ciudad, de cualquier ciudad y de la tensa vida de sus habitantes, siempre vigilados y perseguidos, una enorme cárcel: “La clínica era una gran construcción rectangular diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel” (C. A., p. 67). Por eso la clínica contiene todas las grandes ciudades dentro de sí.

Las visiones personales construían la realidad. La clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver. Nadie parecía tener recuerdos propios (C. A., p. 69).

La ciudad de la novela se configura como mito, resultado de cierta visión imaginaria respecto a Buenos Aires, así lo explica Piglia en una entrevista con Sergio Waisman:

Yo siempre digo en broma que hay dos fundaciones de la ciudad de Buenos Aires.... Una es la de Sarmiento, Mármol de “Amalia”, y Echeverría de “El matadero”, que son como el momento de origen de la literatura argentina, que es: la ciudad de Buenos Aires ha sido ocupada por la barbarie y entonces la ciudad [verdadera] no es esa ciudad, presente, bárbara, sino es una ciudad futura, ausente, próxima, por construir, que en realidad es una ciudad extranjera. Hay una tensión entre una ciudad real—que es una ciudad negada, negativa, una ciudad invadida, un oxímoron: es una ciudad bárbara—y la que se le contrapone: una ciudad imaginaria, futura, ausente, que en verdad es una ciudad extranjera: es decir, Buenos Aires va a ser como París o como Nueva York⁵³⁹.

En ambas opciones la ciudad anhelada es una ficción, algo que pertenece al

⁵³⁹ Sergio Waisman, *Op. cit.* www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html.

imaginario colectivo y que pesa en el proyecto de ciudad y en el concepto vigente entre los escritores.

Ese es un momento importante de fundación, cuyo segundo momento es "La muerte y la brújula", donde Borges dice: "Bueno, yo me pasé toda mi vida tratando de contar Buenos Aires hasta por fin cuando la construí como una pesadilla, y puse en lugar de El Paseo Colón la Rue de Toulon, en fin, [cuando] hice una traducción, construí una ciudad mundial". Porque en realidad "La muerte y la brújula" es una ciudad mundial..., hay fragmentos húngaros, irlandeses, es una ciudad hecha con restos verbales y culturales de múltiples [tradiciones], [como una] nación judía, [o] una ciudad criolla, ¿no? (Y ese es el modelo de Cortázar también, especialmente en "El otro cielo" y en 62, *Modelo para armar*). O sea que es Borges quien funda ahí la idea de que Buenos Aires es una ciudad internacional... y abstracta, una ciudad invisible cuya descripción no debe ser la descripción de la ciudad tal cual la vemos, sino que debe ser la descripción de una ciudad imaginaria. En un sentido eso también es *La ciudad ausente*⁵⁴⁰.

En Piglia, la idea de un espacio no existente para la novela tiene su raíz en el reconocimiento del carácter fictivo de la creación que es propio de la novela vanguardista y más específicamente constituye un eco de Macedonio Fernández.

Para Macedonio Fernández un arte bueno es el que no trata de engañar haciendo creer al lector que lo que cuenta existe; sus personajes y espacios se asumen desde la no existencia. En *El Museo de la Novela de la Eterna*, la ciudad de Buenos Aires queda fuera de la historia que se cuenta y todo lo que se narra ocurre en un solo espacio imaginario, la "Estancia de la Novela del Presidente", desde donde se decide el destino de los personajes.

Pero esta estancia es una estancia sólo en nombre, ya que Macedonio la vacía de su valor histórico tradicional y la recrea como un espacio metafísico, como un no-lugar (es decir: como una utopía), desde el cual se

⁵⁴⁰ *Ídem.*

articula el complot—la maquinación—de la novela misma⁵⁴¹.

Lo que el *Museo* de Macedonio propone es un rescate de la ciudad posible, una consagración de la utopía, a donde los personajes del *Museo de la Novela de la Eterna* desean escapar. Lo que significa también un intento de salir de las dos tradiciones de la novela moderna en Argentina, la europeizante y la campirana.

Buenos Aires es la Realidad, la Historia; por eso es necesario el complot para restituirla a ese tiempo donde existen los sueños sin lastres de estatuas y calles sin nombres de próceres. Una nueva fundación: la aldea de Recienvenidez⁵⁴².

Aspirar a la no existencia es aspirar a un espacio imaginario, metafísico, un no-lugar, de donde surge la necesidad del complot para restituir los sueños: “y este gesto utópico y anarquista resulta ser un aspecto esencial de lo que Piglia rescata de Macedonio para incorporarlo en *La ciudad ausente*”⁵⁴³.

En *La ciudad ausente* el espacio no es neutro ni inocente, no es un simple tablado para la actuación de los personajes, está construido específicamente para figurar dentro de un sistema significante complejo, creando nuevas reglas para el lenguaje que funcionan sólo en el mundo de este mismo espacio narrativo particular. Por ejemplo, las condiciones de la isla de Finnegans sólo funcionan en el ámbito de ese lugar imaginado. “Le habían hablado de la isla de Finnegans, bien adentro del Paraná, del otro lado del río Liffey, quizás alcanzaran a llegar” (C. A., p. 73).

En la isla el tiempo está asociado al espacio y moverse hacia a la playa, hacia

⁵⁴¹ *Ídem*.

⁵⁴² Ricardo Piglia, *Diccionario de la Novela de la eterna*, 21.

⁵⁴³ Sergio Waisman, *Op. cit.* www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html.

los límites del lenguaje (el río Liffey de *Finnegans Wake*, es decir: todos los ríos del mundo, todos los lenguajes), es viajar hacia el pasado; en cambio moverse hacia arriba es viajar a una tierra futura de lámparas solares y androides desactivados. Viajar río arriba es también volver en el tiempo:

Embarcados en el Rosevean, un tres palos, con hélice Pohl-A, en la bahía del norte, fueron enviados por el río hacia atrás en el tiempo, según Teynneson, bajo las ráfagas heladas del viento de enero (C. A., p.128)

Este viaje por el río al pasado se constituye en recurrencia cuando Junior viaja río arriba para buscar a Russo:

A medida que se internaban en el Paraná de las Palmas, Junior se sentía más seguro, como si cruzara por fin una frontera que lo llevaba hacia el pasado y lo acercara extrañamente a su hija (C. A., p. 137)

Sabemos de la isla por el viaje de Boas, el relato es el informe del antropólogo. Boas parece remitir a Franz Boas, antropólogo estadounidense de origen judío, fundador de la *American Anthropological Society*, Boas fue precursor del *particularismo histórico*: no creía que las sociedades pudieran evolucionar de acuerdo con leyes generales, por lo que había que estudiarlas sin prejuicios. Pero lo que Boas encuentra en la Isla no podía haberlo esperado, una realidad que no cabe en la racionalidad a la que estamos acostumbrados y una racionalidad incapaz de responder ante una realidad que siempre es diferente:

Hemos logrado establecer un campo unificado, le han dicho a Boas, (los lingüistas del área Beta del Trinity College) ahora sólo nos falta que la realidad incorpore al lenguaje alguna de nuestras hipótesis (C. A., p.127).

Una racionalidad desarmada que no tiene otra salida que el desencanto, representado, otra vez, por los peces moribundos fuera del agua del lenguaje que,

como hemos visto, constituye una constante en la obra de Piglia⁵⁴⁴:

En la isla todo cambia al cambiar el lenguaje y, sin embargo, todo permanece igual. Las constantes transformaciones del lenguaje impiden la génesis de una tradición, pues no es posible compartir la experiencia cuando hoy es caduco lo que ayer se usaba. La noción de “obsoleto” es un nuevo prejuicio que tiene que ver con los esfuerzos del Estado y de las grandes compañías para vaciar los sentidos y controlar el lenguaje, y el consumo:

Grandes poetas dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados). Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que fueron escritas. (C. A., p. 121)

La ciudad, existe y no existe, es siempre otra, es *la ciudad ausente*, una abstracción. La ciudad de lo no dicho, dónde existe lo que se cuenta cuando no se puede contar todo, una ciudad verbal con un fondo inefable. Un mundo especial construido de palabras. Aunque no podemos dejar de pensar que es Buenos Aires o cualquier ciudad bajo el sitio del autoritarismo.

En cualquier caso, no se trata de una descripción de la ciudad en términos estrictamente “realistas”, por eso, si tenemos la idea de que la obra de Roberto Arlt es especialmente cruda y realista será difícil hacerla encajar como antecedente explícito de *La ciudad ausente*, pero si recordamos como esas descripciones de los barrios bajos de Buenos Aires se corresponden siempre y de forma muy violenta al estado de ánimo y a los sentimientos de Endorsain y de los demás personajes. Que no se trata de una

⁵⁴⁴ Ver, por ejemplo: “Prisión perpetua”, p. 153 y “Encuentro en Saint-Nazaire”, p. 142.

descripción objetiva, sino activada por el empuje del futurismo y el expresionismo en la que el espacio se relaciona firmemente con el mundo interior de los personajes. Sólo si se conciben los espacios como algo más que decorados será posible establecer la relación de este autor con la novela de Piglia. Además, por supuesto, está la idea del complot para rescatar una utopía, ese excéntrico proyecto del Astrólogo que quiere reconstruir el mapa de Buenos Aires.

Otro, desde luego, sería nuevamente el complot político-literario, que aparece en Arlt en forma del proyecto apocalíptico del Astrólogo y su Sociedad Secreta en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Ambos contribuyen a una red de cuentos y versiones —pensando ya en lo que se convertirán en manos de Piglia— a través de los cuales accedemos, como en una red construida con la circulación y reproducción de cuentos y versiones, a la ciudad-real que podemos ver en los mapas topográficos, o literarios⁵⁴⁵.

Así es como a partir de los autores de la tradición desde la cual Piglia narra, se funda el espacio imaginario de esta ciudad. Al respecto dice Waissman:

Borges y Arlt, de un modo complementario aunque con estilos sumamente diferentes, rellenan la ciudad futura postulada por la generación del '37. En Borges y Arlt, Buenos Aires —la representación textual de Buenos Aires— logra cierta realización máxima de su potencial literario —mientras que la articulación de una novela utópica logra su postulación máxima con el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio. Pero en *La ciudad ausente* de Piglia de 1992, surge nuevamente la tensión entre las dos fundaciones de Buenos Aires y ahora lo que podríamos llamar la verdadera Buenos Aires— la del potencial literario, la que cruza a lo utópico con lo real histórico y político—se ausenta, se desplaza, hacia espacios menores y alternativos. Para decirlo de otra manera, en *La ciudad ausente*, Buenos Aires "goes underground"⁵⁴⁶.

Bajo los solares iluminados y las casas solariegas está el Buenos Aires posible,

⁵⁴⁵ Sergio Waissman, *Op. cit.* www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waissman.html .

⁵⁴⁶ *Ídem.*

el de las calles y los mercados, de los guetos y de las culturas mezcladas, donde circulan las historias, donde se forjan las conspiraciones y se vive subversiva y precariamente. Ese Buenos Aires es el que visita Junior en sus pesquisas. Pero tampoco es una ciudad verdadera, en el sentido de que pudiéramos verificar su existencia, impone un nuevo mito, una construcción del imaginario social que vive en los relatos de la máquina.

Junior, el periodista investigador de *La ciudad ausente*, hace dos viajes: uno por los circuitos clandestinos de Buenos Aires, el otro por los cuentos de la máquina Elena, quien se encuentra en el Museo, centro de la novela y de la ciudad...Junior (y el lector con él) lee los cuentos de la máquina como si estuviera recorriendo la ciudad, a tal punto que la ciudad se convierte en una metáfora de la novela, y viceversa, ya que el mapa de la ciudad se constituye de la serie de ficciones que se originan en la máquina⁵⁴⁷.

Casi se trata de inventar un mundo nuevo que sea distinto del que llamamos real por pura imposición, y que sirva para oponerlo al discurso del poder, o para criticar la realidad, que es difícil y opresiva:

Vivir es un tanto incómodo. Esto que también escribió Onetti aunque de un modo mucho más contundente, más amargo es quizá la manera de explicar para mí la literatura como práctica utópica y también como construcción crítica; [...] Se trata de salirse de lo real en todo caso, lo real está controlado por la policía⁵⁴⁸.

Porque el orden de esta utopía tiene un precio, que es alejarse de lo cotidiano, de la simple representación y se allega a la búsqueda del sentido sin concesiones. En esta novela todo paseo por la ciudad es un viaje literario, una exploración por los recovecos hipertextuales de la tradición.

⁵⁴⁷ *Ídem*.

⁵⁴⁸ Ricardo Piglia, "Homenaje" en Nicolás Bratosevich, *Op. cit.*, p. 330.

En esta novela, la imagen fantasmagórica o monstruosa de la ciudad configura también un cuerpo femenino o una isla de la utopía, especialmente cuando es reconstruida como un gran hipertexto por la ficción de sus escritores, herederos de los museos de los antepasados. De forma que, dentro de la metrópoli, la ciudad letrada construye otra urbe, virtual y peligrosa. Esta ciudad invisible -que puede ser la casa de la infancia de Ricardo Piglia, el planeta *Orbis Tertius*, la isla de *Finnegans* o el laboratorio de medias de señoras idealizado por Roberto Arlt- puede también ser pensada, conforme a Macedonio Fernández, como el museo del arte de narrar que desea Eterna⁵⁴⁹.

Ciudad compuesta de relatos, recorrerla es lo mismo que leerla. Tiene un carácter impredecible porque no está construida conforme a un plan sino que incluye lo que la creatividad o falta de ella de sus habitantes ha producido. Así pues la conformación de una tradición literaria resulta hasta cierto punto azarosa y depende de lo que se incluye o se deja de incluir, por ello la tradición se define de diferente manera si la versión que seguimos es la oficial o la popular, o la que hacen desde sus trincheras los intelectuales. Cada lector construye su propio museo dónde guarda lo que considera valioso para su propia identidad. Sobre esto responde Piglia a Pérez Labiosa:

Cristina Pérez Labiosa: En *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson establece una relación entre el museo moderno y la creación de identidades nacionales. La máquina narrativa en *La ciudad ausente* cumple algunas de las funciones del museo. Si el museo es una institución que controla las identidades, ¿qué implicaciones tiene para una ciudad como Buenos Aires y un país como Argentina?

RP: Es muy buena la idea de que en realidad el libro es un debate sobre identidades, que la novela está también metida en ese asunto⁵⁵⁰.

El modelo que propone Piglia para la construcción de esta tradición, este nuevo

⁵⁴⁹ María Antonieta Pereira, *Op. cit.*

⁵⁵⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 214.

museo de la literatura, es un modelo inclusivo que explora también lo que las versiones prestigiadas dejan fuera, lo marginal, donde se han perdido en el olvido valiosas aportaciones.

Cuidado con excluir del museo –en el sentido de qué es lo que se exhibe y se estudia en el espacio contemporáneo de la consagración y de la conservación– determinado tipo de culturas que han quedado marginadas⁵⁵¹.

La advertencia es relevante pues adoptar una cierta tradición implica seleccionar, y este proceso podría dejar de lado contenidos culturales importantes que pueden quedar silenciados a favor de otros que resultan favorecidos. El principio de selección del museo de Macedonio se parece al elemento proscriptivo del archivo que plantea Foucault, y que González Echeverría rescata para su teoría de la novela como archivo:

En primera instancia deseo retener de Foucault el elemento negativo, prescriptivo de su Archivo, porque la interdicción, la negación, está en el principio mismo de la ley, y por ende de la escritura y de la novela. [...] La narrativa en general, la novela en particular, pueden ser la manera en la que se conserva el estado fugitivo del enunciado, un contra-archivo para lo efímero y marginal. La novela otorga a la negatividad del Archivo a la proscripción del archivo, una forma de ser fantasmagórica, que representa únicamente, sobre todo en el periodo moderno, el poder mismo del Archivo para diferenciar⁵⁵².

Los Museos responden a intereses, y cuando son institucionalizados igual sirven para controlar contenidos y significados. Por otro lado, la creación de utopías, y por ende de novelas, también pasa por un proceso de selección.

Ustedes saben, la novela de Macedonio se llama *Museo de la novela de la Eterna*, lo cual tiene que hacernos pensar sobre el uso de ese concepto en

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁵² Roberto González Echeverría, *Op. cit.*, p. 32

Macedonio. Y James [Irby] ha escrito ya sobre la cuestión de por qué se llama “museo” esa novela y sobre sus relaciones con la utopía y con los sistemas de clasificación, porque por supuesto el museo, como la sociedad utópica, es un sistema de clasificación, de exclusiones e inclusiones. En el caso de la novela, cuando yo la escribí pensé que la máquina tenía que estar en un museo. La forma vino por ahí: un objeto mítico, fuera de circulación y por lo tanto un museo, un sistema de corredores y de vitrinas, donde la máquina está conservada⁵⁵³.

El museo se encuentra, “en una zona apartada de la ciudad, cerca del parque y atrás del Congreso”. Se trata de un edificio con una rampa central cubierta de acrílico, y varios pasillos concéntricos y puertas, en cuyo centro hay un gran salón redondo donde está la máquina y alrededor fotografías, dioramas, vitrinas y representaciones de los objetos que aparecen en las narraciones y que frecuentemente y, eso es lo inquietante, son semejantes a lo real.

En el Museo estaba la reproducción de la pieza del hotel donde se había matado la mujer. En la mesa de luz vio la foto del hijo apoyada contra el velador. No recordaba ese detalle en el relato. La serie de los cuartos de hotel aparecía reproducida en salas sucesivas. La pensión donde un viejo sentado en una silla de paja punteaba una guitarra la noche entera. La palangana sobre un pie de fierro en la que se había lavado el pelo la amante de un soldado alemán. Junior vio el cuarto del hotel de Cuernavaca, con la cama envuelta en un mosquitero y la botella de tequila. En una sala lateral estaba la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume (C. A., p. 49).

Esta escena en particular acaba de ser vivida en la realidad por el mismo Junior, quien apenas se sorprende de verla representada en el museo, este hecho es lo que nos lleva a sospechar que la historia misma de Junior es sólo uno más de los relatos de la máquina, como las demás historias del libro:

Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los

⁵⁵³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 215.

sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. Todo era como debía ser. Uniformes militares en altas vitrinas de vidrio; la larga daga de Moreira sobre un almohadón de terciopelo negro; la fotografía de un laboratorio en una isla del Tigre. Con esos materiales se habían elaborado las historias. Tenían la claridad de los recuerdos. En la pared del fondo estaba el espejo, y en el espejo, la primera historia de amor. (C. A., 49)

El museo de la máquina es un catálogo del futuro y de lo inmediato. Guarda las “tradiciones” emergentes que describen la historia reciente e incluso las cosas que no han sucedido. Es también un almacén de recuerdos ajenos, de viejas lecturas y de sueños actualizados. Los objetos en el museo tienen siempre un valor simbólico, que refiere a otros objetos, incluso el más humilde, el que es mencionado como de pasada y con la apariencia de un comentario inocente puede esconder un sentido importante para la obra, una marca del programa de lectura. Así, cuando Fuyita señala a Junior el jardín del museo hace una velada alusión a *Los siete locos* y a *El lanzallamas* de Roberto Arlt, donde vemos a Endorsain empeñado en la elaboración de la rosa de cobre: “¿Ha visto la rosa azul? –preguntó el jockey–.[...] Primero fue la rosa de cobre, pero ahora ya no se consiguen, esta quinta ha sido clausurada varias veces por la policía” (C. A., p. 63). La rosa de cobre es aquí un objeto importado de la novela de otro autor.

La memoria es el museo, la vida es la memoria. El museo es como la conciencia donde guardamos el recuerdo de las cosas que tomamos del mundo y que nos van conformando. Porque somos lo que vamos recogiendo de los otros: “lectura es el arte de construir una memoria privada a partir de experiencias extrañas”.

En el museo el tema del relato expuesto y el relato mismo tiene la misma condición ontológica, todo es realidad y ficción a la vez. En el museo se exhiben los objetos que aparecen en los relatos, incluso en relatos de otros autores, como si fueran objetos históricos y Junior pasea por entre ellos sin manifestar la menor extrañeza por su insólita existencia. El museo tiene la estructura de un sueño, donde la palabra se actualiza en cosas, donde Junior recibe los recuerdos de la máquina, el museo corresponde con la idea que tiene Piglia de una tradición literaria: “La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto”⁵⁵⁴.

Y este muerto es tan familiar que todos se refieren a él por su nombre de pila: Macedonio, quien nos ha dejado a todos abandonados en la playa, como a la Máquina-Elena extrañándolo, balbuciendo recuerdos de lo que nos ha dejado saber de su alma atormentada. Macedonio nos ha dejado en herencia un mundo donde lo que no existe es lo verdadero porque no pretende engañarnos: *El museo de la novela de la Eterna*. Para la máquina, sin embargo, el museo es también una cárcel, una clínica donde ha sido aislada en la soledad que la consagra e institucionaliza, en un nuevo intento del poder de aislar la visión contestataria de la literatura.

En la novela, el tiempo también existe de un modo distinto al de la cronología normal. El tiempo aquí es un orden que coloca el pasado y el futuro como zona de las posibilidades, y el presente como una tensión entre lo real y lo posible.

⁵⁵⁴ *Ídem*.

Frecuentemente se alinea el tiempo con la distancia, como en el caso extremo de la isla. Y las cualidades temporales pueden variar dependiendo de la perspectiva de los personajes. Junior, por ejemplo, recibe llamadas que le avisan de las noticias dos horas *antes* de que ocurran. Vemos en el museo objetos procedentes de historias que acaban de ocurrir o que aún no han ocurrido. El tiempo, al igual que en otras narraciones de Piglia, depende también de la perspectiva y el foco del narrador, o del personaje del que se trate. Los cambios bruscos de foco o de narrador impiden a veces fijar la temporalidad con certeza.

Acerca de los personajes, Aurora Pimentel advierte que “la referencia última de todo acto es —permítaseme insistir— a un mundo de acción y valores humanos”⁵⁵⁵, lo cual significa que los personajes no funcionan del mismo modo que las personas en la vida real y sin embargo sus acciones y sus características siempre aluden de algún modo a la realidad extraficcional. Los personajes, por mucho que sean creaciones de carácter verbal, tienen un sentido que apunta específicamente a la acción humana, y eso es lo que los hace tan importantes frente a otros efectos de sentido, algo que se reconoce desde Aristóteles.

No se trata, claro está de regresar a una visión simplista que asimila personaje y persona, ni de abordar el problema desde una simple tipología de los personajes: psicológica, sociológica u otra. Lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, efecto de sentido que es el punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato,

⁵⁵⁵ Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 61

con el personaje como gozne de esa articulación⁵⁵⁶.

En *La ciudad ausente*, Junior es un detective muy particular, con su “cara de alucinado”, que a pesar de ser joven parece la de “un viejo de sesenta, con su cráneo afeitado y la mirada obsesiva, típicamente inglesa, los ojitos estrábicos cruzados en un punto perdido del océano” (C. A., p. 10). “Tengo cara de ruso –le dijo Junior –. Soy igual a Michael Jordan, pero blanco” (C. A., p. 86).

Siempre fuera de lugar, siempre extranjero, siempre sospechoso; un poco neurótico, sin carisma, sin tacto, sin consideraciones, sin los dotes de un Lupin, de un Holmes, pero obsesionado con llegar al fondo del sentido de los relatos de la máquina. Lo vemos negociar su información por medios extraños, en los bajos fondos de una ciudad oscura y vigilada, y conseguir la información por medios obtusos, llamadas anónimas y proféticas, cintas clandestinas, golpes de suerte.

Había andado por los sótanos del mercado del Plata, había buscado información en los cementerios de noticias, había hecho transas en los bares del Bajo donde vendían documentos falsos, relatos apócrifos, primeras ediciones de las primeras historias. (C. A., p. 86).

Lo vemos haciéndose el duro con un gato frente al viejo encargado del hotel Majestic. Es una parodia de los héroes clásicos de la literatura policial. Una caricatura repetida de su extraño padre:

El padre de Junior era como Junior, un delirante y un acomplejado, que se pasaba las noches blancas de la Patagonia escuchando las emisiones de onda corta de la BBC de Londres. (C. A., p. 11)

A pesar de las evidentes diferencias, los personajes principales guardan

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.63.

sugestivas semejanzas entre sí, como marca acertadamente Agnes Cselik en su tesis sobre *La ciudad ausente*:

A lo mejor no es demasiado atrevido suponer que Emilio Renzi puede parecerse a su padre, al igual que Junior se parece al suyo. Junior es la réplica del nombre de su padre –Miguel de Mac Kensey–, (ya que (Junior) no es un nombre propio, si no una señal de tener el mismo nombre que su padre...y en sus características también representa la réplica de Mac Kensey. En el caso de que Emilio Renzi, se parezca a su padre que a su vez se parece al de Junior; Emilio Renzi y Junior son réplicas de sus padres y también uno del otro⁵⁵⁷.

Y es que Mac Kensey, el padre de Junior, y el padre de Renzi tienen muchos puntos en común, lo que en última instancia hermana a Junior y a Renzi a pesar de sus diferencias físicas. Ambos padres son aficionados a escuchar noticias inusuales, fuera de tiempo o de espacio, de una máquina. Ambos aparecen con un carácter excéntrico, “loco”, y viven en su propia realidad. Ambos comparten otra característica interesante de los personajes de la obra y que nos recuerda claramente a algo que pasa en *Respiración artificial*, en “Prisión Perpetua” y en “Encuentro en Saint-Nazaire”, nos referimos a su extranjería existencial, la misma que ha sido destacada por Cselik al advertir que “todos los personajes [...] están fuera de lugar de donde son naturales, y se ven obligados a vivir en condiciones muy diferentes a las que están habituados”⁵⁵⁸. Como Mckeneay, que no se resigna a vivir fuera de su patria, o el caso patético del pobre Lazlo Malamud, traductor del *Martín Fierro* al húngaro, pero incapaz de hablar otro español que el de los míticos payadores.

⁵⁵⁷ Agnes Cselik, *Op. cit.*, p. 28

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, p. 29

El mismo Renzi, quien aparentemente no podría ser más distinto que Junior, tiene rasgos que lo acercan a su colega. Junior se nos presenta en contraste con Renzi. Junior llega a parecer una versión degradada del propio Renzi, lo cual le otorga una libertad moral que Renzi no se puede permitir.

Macedonio y Stevensen también guardan al menos una relación interesante: “Macedonio no intentaba producir una réplica del hombre, sino una máquina de producir réplicas” (C. A., p. 60), mientras que Stevensen había “dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo” (C. A., p. 99)⁵⁵⁹. En la historia de “La nena”, el padre “pensó que la música era un modelo abstracto del orden del mundo” (C. A., p. 54).

Junior cae en la cuenta de estas equivalencias y busca una relación que le permita explicar los vínculos: “Estaba seguro de que uno de ellos había sido Stevensen, estaba seguro de que éste era el nombre secreto del Ingeniero que había trabajado con Macedonio en la programación de la máquina” (C. A., p. 102).

Las semejanzas entre los personajes terminan por integrar al lector en una serie de réplicas:

El narrador anónimo leyó “Pájaros mecánicos”, escritos por Stephen Stevensen. El narrador en este caso es lector, igual que Junior e igual que nosotros, y Stephen Stevensen es el creador de “Pájaros mecánicos”. Russo –el ingeniero húngaro que a lo mejor es alemán y se llama Richter– igual creó un pájaro mecánico y el título del capítulo que estamos leyendo es también “Pájaros mecánicos”. De esta manera Stephen Stevensen es la

⁵⁵⁹ Ver también *Prisión Perpetua*, “Encuentro en San Nazaire”, p. 106 “Stephen Stevensen (creo) ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo. Como si hubiera intentado estudiar la vida en una pecera seca: los peces boquean durante horas en el aire transparente”.

réplica de Russo, del Ingeniero Richter, de Macedonio, de la máquina, de William Wilson y de Ricardo Piglia. Stephen Stevensen es inglés, argentino por opción, descendiente de los viajeros y los investigadores europeos, igual que Junior. Junior es la réplica de su padre, del de Emilio Renzi y de Emilio Renzi, por lo tanto Stephen Stevensen es también la réplica de todos ellos. La réplica de Junior, el lector, es el “yo” narrador, lector a su vez de Stephen Stevensen, quien no sólo lee, sino interpreta las palabras de Stephen Stevensen. Nosotros, lectores, interpretamos las palabras del “yo” narrador, formamos parte íntegra de la serie de las réplicas⁵⁶⁰.

Esa puesta en abismo supone una identificación de los caracteres que borra las fronteras individuales y contribuye al ambiente general de incertidumbre que priva en el mundo de la obra.

El guardia del museo es otro caso de misterio y confusión. Junior se refiere a él como japonés y a veces como coreano, se declara espía extranjero al servicio de la causa de la máquina y puede ser violento con su amante y amable con Junior:

Vio aparecer al japonés, caminaba como en un sueño, subía dificultosamente por la rampa que llevaba al sótano y a las salas inferiores del Museo, arrastrando la pierna izquierda. Tenía pinta de jockey y ojos ausentes. Es Fuyita, pensó Junior. Usaba corbata negra y una banda de seda negra en la manga del saco, porque estaba de luto. Junior pensó en la mujer encerrada en la pieza del hotel Majestic (C. A., p. 61).

Russo es un personaje que guarda muchos secretos; es húngaro y es coleccionista de autómatas. Había matado a un hombre aplastándole el cráneo contra los rieles del ferrocarril, y como *El extranjero* de Camus, “dijo que lo había matado por el calor, porque era la hora de la siesta lo había enceguecido el reflejo del sol en la vías” (C. A., p. 108). Le había robado su identidad y había llegado así a vivir honradamente en un pueblo. Dedicó el resto de su vida a hacer una copia del pájaro

⁵⁶⁰ Agnes Cselik. *Op. cit.*, pp. 85-86.

mecánico que predecía las lluvias, hasta que vinieron por él del manicomio de donde había escapado.

Por si todo este juego de identidades no bastara, Cselik hace notar acertadamente que hay también anomalías con los nombres de los personajes⁵⁶¹. Algunos de estos nombre son genéricos: *Una mujer*, *La nena*; o se refieren a los personajes por su función: *el ingeniero*, *el escritor*, *el periodista*, *el guardia del museo*, etcétera; la máquina tiene una serie de nombres propios distintos que cambian de acuerdo con el fluir de su narración: *Elena*, *Ana Lidia*, *Julia Gandini*, *Lucía Joyce*, *Anna Livia Plurabelle*, *Amalia*, *Ada Eva María Phalcón*, *Molly*, *Belle Blue Boylan*,... Algunas funciones disponen de dos nombres propios: “el ingeniero Richter y Russo; el periodista Emilio Renzi y Junior. Macedonio y Russo construyen la máquina, de este modo se unen en la misma función y se identifican con Nolan, el creador mítico de la máquina en *La isla*”⁵⁶²; el nombre de Nolan es una cita velada del “Tema del traidor y del héroe” de Borges: “James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe”, en el cuento de Borges Nolan fabrica con citas de Shakespeare la leyenda de Kilpatrick, el héroe irlandés, quien era secretamente un traidor a la causa. Muchos nombres masculinos son variantes de Macedonio, empiezan por Mac, prefijo patronímico significativamente irlandés: Mac, el técnico del taller clandestino en “Los nudos blancos”; Mac Kensey, el padre de Junior, y el mismo Junior, claro; McKinley,

⁵⁶¹ Ver Cselik, *Op. cit.* p. 124

⁵⁶² *Ídem*.

jefe de estación del Ferrocarril Central Argentino, réplica del padre de Junior.

Los nombres utilizados por Ricardo Piglia, además de aludir a todos los personajes de la novela, aluden a escritores (Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Emile Rousseau) y a otros personajes de otras obras de Ricardo Piglia (Lucía Joyce-Lucía Nietzsche en *El fluir de la vida*; Emilio Renzi es el narrador de varias obras de Ricardo Piglia y es una clara alusión a sí mismo), son fruto de una elección cautelosa⁵⁶³.

La cantidad de perspectivas que participan en esta obra hace aún más complicada su interpretación. Este entramado de puntos de vista que no acaban de distinguirse contribuye a un efecto de desenfoque, que subraya la incertidumbre, como regla general, de este mundo posible.

5.3. Narración polifónica

En las diferentes narraciones cambian los estilos, enfoques y narradores, construyendo una verdadera polifonía de voces. Por ejemplo, en “la grabación” el narrador habla directamente con su narratario, un entrevistador anónimo y sin voz, en el “tiempo real” del lenguaje hablado. La profusión de marcas del lenguaje oral, así como la corrección inmediata, las muletillas, las equivocaciones, las palabras de apoyo de la memoria señalan el carácter inmediato de lo que se dice. En cambio, las palabras de Russo cerca del final, que tratan sobre los fines de la construcción de la máquina, construyen un discurso cuidado, meditado y claramente filtrado y diferido por el narrador, al grado de que al menos dos veces hay cambio de voz y de foco sin que

⁵⁶³ *Ídem*.

medie ninguna señal. En ese discurso el narrador heterodiegético y Russo alternan la voz y el estilo de enunciación sin aviso previo.

Sobre el discurso de la máquina podemos apuntar que siendo su única realidad el fluir de su propio pensamiento, nos introduce en un mundo donde las coordenadas de referencia son siempre fugaces, y sin embargo todo el tiempo está narrando algo. Es la forma paroxística del monólogo de recuerdos, emocional y disgregada hasta el delirio, como en un sueño.

Todas estas peculiaridades de la forma dramática de presentar el discurso de los personajes operan, con distintos matices, en las tres modalidades orales del discurso directo –diálogo, soliloquio y monólogo interior– en todas ellas, la deixis de referencia es siempre el aquí y ahora del acto de la locución. No obstante, y de manera casi inevitable, incluso los monólogos más centrados en el presente y en la emoción tienden a devenir narración. Algunos tienen esa orientación desde un principio, como en *The Sound and the Fury* de Faulkner. Se trata de “monólogos de recuerdos”, como los ha llamado Dorrit Cohn⁵⁶⁴, en los que “el momento presente de la locución ha quedado vacío de toda experiencia contemporánea y simultánea: el monologante existe sólo como un médium desencarnado, pura memoria sin una ubicación espaciotemporal precisa” (Cohn 1978,247). Mas debido a la gravitación inevitable hacia el yo y hacia el momento de la locución, aunque éste sea muy vago, el monólogo de recuerdos tiende a “perturbar la macroestructura temporal del relato” (Cohn 1978, 183)⁵⁶⁵.

Durante los soliloquios de la máquina el tiempo aparece dislocado, al igual que el espacio, y esta forma rige no sólo los discursos libres de la máquina sino narraciones como “Los nudos blancos”.

En cuanto al monólogo interior, *stricto sensu*, el peso de la experiencia y sentimientos contemporáneos al momento de la locución desdibuja

⁵⁶⁴ Se refiere a: *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

⁵⁶⁵ Aurora Pimentel, *Op. cit.* p. 89.

también la relación cronológica que se establece entre un acontecimiento y otro. Puesto que el punto de partida y de arribo de los sucesos narrados en monólogo interior es siempre el aquí y ahora de la locución, la figura que traza su narración es la de un zigzag temporal⁵⁶⁶.

Cuando la narración surge de la conciencia de la máquina, aislada en su soliloquio, el tiempo parece especialmente dislocado y pierde su aparente linealidad, dejándose regir por un orden muy distinto, ya no lógico sino analógico: el de las relaciones propias de los significados simultáneos que se actualizan en la “mente” de la máquina.

El soliloquio de la máquina al final es un texto especialmente interesante, con evidentes resonancias del monólogo final de Ana Livia Plurabelle en el *Finnegans Wake* de Joyce, establece los nudos que atan los fragmentos de la novela y ofrece un cierre con perspectivas inesperadas y sorprendentes desde el punto de vista de la técnica narrativa. La asociación con James Joyce no es gratuita. El *Finnegans Wake* está compuesta alrededor del sueño de un borracho, construido con restos de lenguas y culturas de todo el mundo, un mundo especial donde el lenguaje establece sus propias reglas, donde domina la analogía y los personajes se identifican unos con otros, como en *La ciudad ausente*.

James Joyce trabajó con dobles. En *Ulysses* Leopold Bloom, agente de anuncios, caricaturiza a Ulises y Ulises parodia a Leopold Bloom. Además, James Joyce investiga las imágenes de la realidad interior, su método de escribir se basa en la simultaneidad y en el uso del tiempo subjetivo; todo ello es igualmente válido para la manera de crear de Ricardo Piglia. La novela *La ciudad ausente* está llena de alusiones a James Joyce. La mujer en

⁵⁶⁶ Aurora Pimentel, *Op. cit.* p. 89.

el Majestic se llama Lucía Joyce, en “Los nudos blancos” aparece Molly Malone (Molly es la esposa de Leopold Bloom en *Ulysses*) y canta el coro de Ana Livia Plurabelle (Ana Livia Plurabelle es la esposa de Humphrey Chimpden Earwicker, es madre de hijos gemelos -de nuevo tenemos delante un ejemplo para el doble- en *Finnegans Wake*). A continuación Junior irá a pedir información a Ana Lidia, y en *La isla*, el libro que leen todos como si fuera la Biblia es el *Finnegans Wake*⁵⁶⁷.

De hecho, la narración titulada “La isla” está basada en elementos tomados directamente de Joyce. La isla se encuentra pasando el Paraná, más allá del río *Liffey*, el mismo río de Dublín que en la obra de Joyce recibe muchos nombres pues es todos los ríos del mundo. “Pero *Liffey* es también el nombre que designa al lenguaje y en el río *Liffey* están todos los ríos del mundo” (C. A., p. 123), es decir, todas las lenguas.

La isla está poblada por toda clase de perseguidos y refugiados de todo el mundo. La leyenda de la creación mítica de la máquina es parte del imaginario ancestral de la isla:

Nolan fue desterrado y llegó a la isla después de navegar cerca de seis días a la deriva y vivió absolutamente solo casi cinco años, hasta que se suicidó. Su odisea es una de las grandes leyendas en la historia de la isla. Sólo un hijo de puta empecinado irlandés pudo sobrevivir todo ese tiempo aislado como una rata en esta inmensidad y cantando contra las olas, “Three quarks for Muster mark”, a los gritos, en la playa, buscando siempre la huella de una pata humana en la arena, dijo el viejo Berenson. Sólo alguien como Jim pudo fabricarse una mujer con la que hablar en esos años interminables de soledad. (C. A., p. 129)

Hay un texto en la isla atribuido a Nolan que ya nadie puede entender y es la transcripción de un fragmento de una narración de la máquina basado en el libro del Génesis:

El fragmento llamado Sobre la serpiente, dice Boas que era así: “Empezó la

⁵⁶⁷ Ver Agnes Czelick, *Op. cit.* p. 85.

época de los grandes vientos. Ella siente que le arrancan el cerebro y dice que su cuerpo está hecho de tubos y conexiones eléctricas. Habla sin parar y a veces canta y dice que me lee el pensamiento y sólo pide que yo esté cerca y que no la abandone en la arena. Dice que es Eva y que la serpiente es Eva y que nadie en los siglos de los siglos se ha atrevido a decir esa verdad tan pura y que sólo María Magdalena se lo dijo al Cristo antes de lavarle los pies. Eva es la serpiente, la mutación interminable, y Adán está solo, siempre ha estado solo. Dice que Dios es la mujer y que Eva es la serpiente. Que el árbol del bien y del mal es el árbol del lenguaje. Recién cuando se comen la manzana empiezan a hablar. Eso dice ella cuando no canta”. Para muchos es un texto religioso, un fragmento del génesis. Para otros se trata sencillamente de un rezo que persistió en la memoria a la permutación de las lenguas y que fue recordado como un juego adivinatorio. (Los historiadores afirman que se trata de un párrafo de la carta que Nolan dejó antes de matarse.) (C. A., p. 128)

En realidad es un canto de amor de la conciencia de la mujer encerrada en la máquina para Macedonio-Nolan.

(Por su parte él la quiso desde el primer día porque pensaba que ella era la mujer de su amigo Italo Svevo, Livia Anna, la más bella de las madonas de Trieste, con ese hermosísimo pelo colorado que hacía pensar en todos los ríos del mundo.)[...] en esa época empezó a llamarla Anna Livia Plurabelle. (C. A., p. 130).

Este paréntesis plantea una proporcionalidad lógica compleja e interesante; al identificar a la máquina con la mujer de Italo Svevo, enlaza a Nolan con Russo y a Svevo, poeta y amigo de Joyce, con Macedonio, la misma regla enlaza a Nolan con James Joyce, y por lo tanto a la máquina, su creación, con el *Finnegans Wake* y a éste con el *Museo de la novela de la Eterna*, creación de Macedonio.

De hecho en “La isla” leemos el siguiente propósito de Boas: “Por eso he de volver a la ciudad de los tres tiempos y a la bahía donde reposa la mujer de Bob Mulligan y al Museo de la Novela donde está el *Finnegans*, solo en la sala, en una caja negra de cristal” (C. A., p. 134). El *Finnegans* está solo en un museo, como la

máquina, que representa también al *Museo de la novela de la Eterna* y el mismo *Finnegans*, y al *Génesis* y *La ciudad ausente* y es la fuente de toda la obra de Borges (Ver C. A., p. 145). Literatura río, que como el Liffey contiene todos los ríos del mundo, todas las lenguas del mundo, otra vez la propuesta de lectura holográfica que ya habíamos mencionado en “Encuentro en Saint-Nazaire” (P. P., p.132) y en “Prisión perpetua” (p. 41).

En la obra de Joyce, Ana Livia representa La Madre esencial, personificación de la femineidad y del río Liffey, de hecho en la famosa escena de las lavanderas⁵⁶⁸ es el río que ya se ha llevado sus palabras. Estos atributos pasan en *La ciudad ausente* a la máquina-Elena, que se identifica con todas las mujeres del relato y es en sí misma la alegoría de lo femenino: Beatriz, Penélope, Eva, Molly, Ana Livia, la Eterna... Es la Mujer Ausente, la Amante Perdida, la Madre y el Paraíso: la musa en fin. Nolan, es decir, Macedonio, Joyce, Dante, el náufrago, construye una mujer con los restos que le trae el río de las palabras. “Y ella se queda en la isla después que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad, como la nueva robinsón” (ver C. A., p. 106).

En “La isla” aparece ya una prefiguración del discurso final de la máquina-Elena. La máquina abandonada en la playa canta su eterna soledad y la amenaza de incomunicación que en su contra se teje desde el poder (representado por “los cazadores”):

He tejido y destejido la trama del tiempo [alusión a Penélope y Ulises, otra

⁵⁶⁸Ver James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro 1, capítulo 8 “*Can't hear with the waters of...*”

vez indirectamente a Joyce], decía, pero él se ha ido y ya no va a volver. Un cuerpo es un cuerpo, sólo las voces sirven para amar. Desde hace años estoy sola aquí, en la ribera de todos los ríos y espero que llegue la noche. Siempre es de día, en esta latitud todo es tan lento, nunca llega la noche, siempre es de día, el atardecer tarda tanto, estoy ciega, al sol, quiero arrancar “la venda de hierro” que me ciñe la frente, quiero traer aquí “la oscuridad concentrada del África”. La vida está siempre amenazada por los cazadores (ha dicho Nolan), instintivamente hay que fabricar, como las abejas sus alvéolos, un sentido. Incapaz de considerar mi propio enigma, digo: no es su propio yo el que cuenta, sino su Musa, su canto universal. (C. A., p. 131)

Decíamos que el monólogo final de la máquina, que cierra la novela, tiene muchas resonancias del triste monólogo de Ana Livia Plurabelle en el *Finnegans Wake*, principalmente en la manera de construir los pensamientos y enlazarlos, con dependencia de la forma del lenguaje y respondiendo al alud de recuerdos.

El siguiente fragmento es una traducción libre, con todas las limitaciones del caso, que hemos hecho del texto de Joyce para ejemplificar lo que queremos decir:

Sola, en mi loquedad. Por todas sus faltas. Me estoy muriendo. ¡Oh, amargo final! Me voy a escabullir antes que se levanten. Nunca verán. Ni sabrán. Ni me extrañarán. Y es viejo, y viejo es triste, y viejo es triste y cansante. Vuelvo a ti, mi frío padre, mi frío y loco padre, mi frío, loco y temible padre, hasta ver de cerca el tamaño de tu mirada, millas y millas de padre, lamoanantándome, me marea y me precipita, a mí sola, a tus brazos. ¡Los veo levantarse! ¡Sálvenme de esas terribles picas! Dos más. Uno o dos masmentos (hombres) más. Así. Avelaval Mis hojas me abandonan. Todas. Excepto una que todavía no se suelta. La seguiré llevando conmigo. Para recordarme a ¡Lff! Tan suave esta mañana, nuestra. Sí. ¡Cárgame, papi, como hiciste cuando la feria de juguetes! Si lo vieran inclinarse ahora hacia mí bajo sus blancas alas desplegadas como si viniera de arca-ángeles, Sucumbo, moriría a sus pies, humilde y silenciosa, sólo para adorarlo. Sí, es hora. Ahí está. Primero. Pasamos a través de la hierba, silencio, a los matorrales. ¡Silencio! Una garraviota, varias. Padre llama. Llama a lo lejos. ¡Ya voy, papá! Se acaba aquí. Nosotros, después. ¡Finn, *again*! ¡Toma!. ¡Pero suavícense, mis recuerdos! Hasta dentro de milenios. Lbs. Las llaves

para. ¡Han sido entregadas!⁵⁶⁹

Ambas mujeres desde la soledad y la locura se preparan para el aislamiento total repasando sus difíciles recuerdos con tristeza.

¿Y si no hubiera nadie? ¿Y si estuviera sola? Ya no viene nadie. Hace días y días que ya no viene nadie. Un espacio vacío y circular con ventanales que dan al parque y sobre la saliente de piedra, en una tarima, me han abandonado. ¿A quién le importa lo que digo? (C. A., p. 156-157)

Amenazada, paranoica, aislada, presa del dolor y del miedo la máquina repasa sus dolorosos recuerdos, su infierno personal, con la dantesca advertencia incluida: “hay que evitar ciertos lugares a medida que se atraviesa el pasado con el ojo de la cámara, quien se mira en esa pantalla pierde la esperanza” (C. A., p.159)

Así como Plurabelle añora a su padre, ella sueña con su creador, Russo, y con Macedonio, el amor perdido:

Estoy segura de que ya no voy a dormir, sueño con un ingeniero húngaro que se refugia en una casa de campo, en el casco de una estancia donde anida un pájaro mecánico. (C. A., p. 159)

Encerrada en la imposibilidad de comunicarse, toda la realidad posible se reduce a sus recuerdos y sus posibilidades combinatorias. La realidad es el sueño de la máquina, su única vida, por eso dice: “Estoy llena de historias, no puedo parar” (C. A.,

⁵⁶⁹ James Joyce, *Finnegans Wake*, la traducción del fragmento es responsabilidad mía, el texto completo de la obra en inglés se puede encontrar en: <http://www.trentu.ca/faculty/jjoyce/a> continuación el original: *Loonely in me louneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongs! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given!*

p. 168)

Sabedora de constituir un peligro para las versiones de la ficción oficial, teme por sí misma y su miedo a la desconexión la tortura: “Soy anacrónica, tan anacrónica que me han sepultado en este sótano blanco. Por eso quieren aislarme, mantenerme bajo control, al cuidado exclusivo del coreano Fuyita, como un cadáver embalsamado” (C. A., p. 158). Piensa que al final ha terminado como el cadáver, largo tiempo insepulto, de Evita Perón, “le vaciaron el cuerpo y la embalsamaron, [...] en un museo ella también, vaya a saber lo que estaba soñando cuando murió” (C. A., p. 165)

Teme ser controlada, convertirse en literatura desactivada por las instituciones del Estado, como la obra de Lugones, el peor enemigo literario de Macedonio. Lugones, el gran poeta reivindicado por Borges y padre del gran torturador. Los jóvenes poetas, sus contemporáneos: “Despreciaban a Lugones por ser un ejemplo del escritor que siempre se deja usar por los gobernantes y los poderosos”, (C. A., p. 162). La historia de Lugones y de su descendencia es contada por la máquina como ejemplo de lo que no quisiera llegar a ser, una historia trágica y real: “Esto es histórico, rigurosamente histórico, está en el Museo Policial y me fue contado por la hija, que recordaba con odio y sarcasmo a su padre” (C. A., p. 161)⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ Quizá Piglia conoció a Piri Lugones, “nieta del poeta e hija del torturador”, como ella misma se presentaba, quien fue compañera de Rodolfo Walsh, amigo de Piglia, por un tiempo y luego se hizo montonera y murió torturada por la dictadura militar. La historia es realmente cierta, se ha escrito mucho al respecto, pueden consultarse los siguientes libros: *Fondo negro*, de Eduardo Muslip, Solaris, Buenos Aires, 1997; *Los Lugones, una tragedia argentina*, Marta Merkin, Sudamericana, Buenos Aires, 2004; *La pasión de los poetas* de Jorge Bocanegra, Alfaguara, Buenos Aires, 2002; y la “Breve Historia de la tortura en la Argentina”, de Marcelo M. Benítez., en *La tecla ñ*, revista digital, Año III, número 11, Diciembre 2003, Buenos Aires, <http://www.icarodigital.com.ar/numero11/eldamero/tortura2/tortenarg.htm> .

La máquina asume la voz de Macedonio, o de Piglia, sin hacer distinción, su naturaleza es la de enmascararse para narrar, ella misma no sabe a veces quién habla en su interior: “¿Me lo decía él? ¿Me lo dijo ahora? A veces me confundo” (C. A., p. 163); y más adelante: “Esas historias y otras historias ya las conté, no importa quién habla” (C. A., p. 164).

La máquina termina su monólogo soñando con la esperanza, no se dará por vencida. Con todo en contra piensa seguir y alcanzar la orilla, la otra orilla del Río Liffey, antes de que crezca y se lleve su voz y ella acabe convertida en piedra, como las lavanderas del *Finnegans Wake* ⁵⁷¹.

En el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí. (C. A., 168).

Pereira ve en este último monólogo una síntesis de todos los recursos narrativos del autor, una culminación para la que pacientemente nos ha preparado. Da ahí la importancia que tiene, en nuestra opinión, la elaboración cuidadosa de su programa de lectura.

Esa volubilidad extrema de los procesos narrativos late en las últimas escenas de *La ciudad ausente*, a través de la imagen paradójica de la máquina de relatos, aplastada, posada sobre cuatro pequeñas patas en el centro del museo, semejante a una tortuga en su aparente inmovilidad; ella guarda en el casco la memoria de la utopía lingüística primordial e insiste en continuar narrando. A pesar de saberse anacrónica y vigilada por las cámaras del guardia Fuyita, la narradora recupera los recuerdos de Erdosain, Raskolnikov, Molly, Hipólita, Elena, Eva Perón. Cansada de procesar la memoria ajena, la máquina siente que “en el hilo de la noche se cae ese tul

⁵⁷¹Ver Libro 1, capítulo 8 “*Can't hear with the waters of...*”

de increíble cansancio”, pero se arrastra hasta el borde del agua del lenguaje. Esperando el término de los plazos que nunca llegan, Elena es el experimento del lenguaje del porvenir, parpadeando su luz azul y argentina en el centro del museo. En el futuro, tal como Lönnrot, ella nos espera para que las historias de los Steves continúen siendo contadas⁵⁷².

Escoger este monólogo como cierre de la novela plantea problemas con la idea del marco narrativo, pues al colocarse como conclusión y elidir el final de la pesquisa de Junior, de quien nunca sabremos que hará con lo que ha averiguado, ni cuál será el resultado de su interés por la máquina⁵⁷³, coloca la aparente historia principal en una posición subordinada, pues al convertirse en una narración prevista por la máquina se crea un círculo que elimina las jerarquías estructurales.

Si la máquina es la narradora principal –cyberautora que asume la voz de su narrador de turno–, entonces todo se reduce a un sueño de la máquina, o tal vez de Elena, enferma y loca en su lecho de muerte. En ese caso no habrá ninguna narración principal que sirva de marco; todo está autocontenido en el sueño de la mujer. Las consecuencias para la interpretación del texto serían entonces innumerables. Para empezar significaría una vuelta completa al sistema deíctico y temporal, una reconfiguración de la lógica del tiempo de acuerdo a los caprichos del “monólogo de recuerdos”. Si todo está autocontenido, si la narración realmente es un intento de hacer el milagro de la holografía textual, la línea que rige el sentido –es decir, la unidad

⁵⁷² María Antonieta Pereira, *Op. cit.*

⁵⁷³ En un texto de Laura Valencia sobre la novela *La ciudad ausente*, Junior muere al tratar de rescatar a la máquina y es embalsamado por el equipo del doctor Arana, para nosotros esto significa sólo uno de los cierres posibles de la obra, pero la preferimos abierta, para poder elegir la esperanza. Ver: *Eterna, guión*, (adaptación de *'La ciudad ausente' de Ricardo Piglia*), Adaptación y dirección de Laura Valencia. Obra producida y estrenada en *La Fabriquera* en octubre de 1998. <http://usuarios.advance.com.ar/fabrique/Textos%20teatrales.htm> .

conceptual del relato— estará señalada precisamente en las partes donde las narraciones coinciden, en los temas que forman las recurrencias. Después de haber analizado los problemas de identidad del narrador en las nouvelles de Piglia, no nos parece exagerado plantear esta opción de lectura. Por eso Junior se empeña en revisar una y otra vez los textos, como Renzi en “La loca y el relato del crimen”: “Revisó otra vez toda la serie de relatos. Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía” (C. A., p. 97).

Sin embargo, esta lectura no es necesariamente excluyente de la otra propuesta, en la que la línea principal o marco general es la historia de la pesquisa de Junior, ambas posibilidades conviven y se complementan en la generación de sentido, se trata de una composición compleja de la serie de máscaras narrativas que constituyen esta obra polifónica.

5.4. Leer una ciudad imaginada

Las claves principales del programa de lectura de *La ciudad ausente* se han elaborado a partir de un triángulo nuclear que en su base tiene a Macedonio Fernández (*El museo de la novela de la Eterna*) y Roberto Arlt (*Los siete locos* y *El lanzallamas*) y en su vértice a James Joyce (*Finnegans Wake* y *Ulyses*). El conocimiento previo de la obra principal de estos autores y de su idea de la literatura ayudará mucho al lector a realizar una lectura más rica de la novela. Piglia constantemente hace referencias explícitas o veladas a las obras principales de estos autores.

Alrededor de este núcleo central orbitan Dante (*La Divina comedia*), Dostoievski, Poe (“William Wilson”, “La carta robada”, “Los crímenes de la calle Morgue”), Borges, (“Tlön Uqbar Orbis Tertius”, “La muerte y la brújula”, “El sur”), y Rodolfo Walsh (“Esa mujer”, “Los irlandeses”). Además de estos se incluye un grupo que representa la tradición literaria argentina y sus debates más importantes, con los nombres de José Hernández (*Martín Fierro*), Eugenio Cambaceres (*En la sangre*, *Música sentimental*) y Leopoldo Lugones (sus libros de poemas, y su historia familiar). Completan el esquema literario el concepto de movimiento literario de vanguardia y la caracterización de la novela policial como género, ambos temas sobre los que Piglia ha escrito a menudo.

Esta lista no es exhaustiva, ni lo pretende, es un esquema muy simplificado que permite navegar por la compleja red de referencias de la obra. Para Piglia, una novela es como una máquina de producir significados e interpretaciones. Cuantas más indeterminaciones y ambigüedades contenga, mayor será la participación del lector. La máquina de la novela obliga de este modo al lector a involucrarse para activarla y, al verse envuelto en el mundo de la novela-maquina, obtiene una existencia nueva, una duplicación de la experiencia.

En la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende. La novela ha hecho entrar la política en la ficción bajo la forma del complot. La diferencia entre tragedia y novela parece estar ligada a un cambio de lugar de la noción de fatalidad: el destino es vivido bajo la forma de un complot. Ya no son los dioses los que deciden la suerte, son fuerzas oscuras las que construyen maquinaciones que definen el funcionamiento secreto de lo real. Los oráculos han

cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y las contraversiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender⁵⁷⁴.

Según Arcadio Díaz Quiñones, “*La ciudad ausente* describe, oblicuamente, el cambio del clima político y literario en los años ochenta, después del fracaso de las utopías”⁵⁷⁵. Se trata de un mundo sin esperanza donde las luchas populares tradicionales han sido desarticuladas por la fuerza y por la acción de los medios y la vigilancia y el control han tomado proporciones inhumanas. En medio de este espacio existe un núcleo de resistencia ligada a relatos que contradicen las mentiras del sistema:

El Estado anuncia desde su origen el fantasma de un enemigo poderoso e invisible. Siempre hay un complot y el complot es la amenaza frente al cual se legitima el uso indiscriminado del poder. Estado y complot vienen juntos. Los mecanismos del poder y del contrapoder se anudan⁵⁷⁶.

Ese complot existe como movimiento cultural, se revuelve, cambia de piel, se replantea innumerables veces, cambia de nombre y es siempre, desde hace un siglo por lo menos, la misma resistencia: *la vanguardia*:

La vanguardia se propone asaltar las jerarquías y los centros de control cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación. Contra la falsa ilusión del acuerdo y el consenso, utiliza las maniobras de fraternidad y terror de los grupos en fusión de los que hablaba Sartre; contrapone la provocación al orden, opone secta a mayoría, tiene una política decidida, a la vez escandalosa y hermética, frente al falso equilibrio natural del mercado y a la circulación de los bienes culturales⁵⁷⁷.

⁵⁷⁴ Ricardo Piglia, “Novela y complot” Op. cit., p. 47

⁵⁷⁵ Arcadio Díaz-Quñones, *Op. cit.*

⁵⁷⁶ Ricardo Piglia, “Novela y complot”, p. 47

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p. 50.

Ese complot se enfrenta al ámbito global neoliberal. Enemigo de la filosofía, del arte y de todas las cosas gratuitas.

La vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas⁵⁷⁸.

Este complot también tiene su ala popular en los relatos que cotidianamente circulan, fuera de los medios institucionalizados. Historias que se convierten en un acervo obligado para el escritor:

Suelo ver a la sociedad en relación con la responsabilidad; la veo como una serie de tramas, de relatos. Una experiencia muy importante es que estamos siempre contándonos historias y que la vida de cada uno se forma también con las historias que nos cuentan y que nos contamos en un día. La responsabilidad de un escritor es escuchar esos relatos que circulan en la sociedad y hacer de ellos el contexto de la literatura y el lugar dentro del cual ésta establece ese contacto con la realidad⁵⁷⁹.

En contraparte, el Estado se esfuerza por promover su propia versión de los hechos y pone toda la fuerza de su poder en la imposición de su punto de vista. Sabe que de ello depende su subsistencia como maquinaria de dominación.

Valéry dice cosas muy interesantes sobre este asunto, y también Gramsci lo ha señalado: que no se puede gobernar con la pura coerción. Es necesario gobernar con la creencia, y una de las funciones básicas del Estado es hacer creer, y que las estrategias del hacer creer tienen mucho que ver con la construcción de ficciones, y que esa construcción puede ser vista por los escritores y los críticos con una mirada diferente a como la miran los historiadores y los políticos, que nosotros tenemos mucho que decir sobre esos mecanismos. Por otro lado, yo diría que la literatura disputa con ese mismo espacio, es decir, que la literatura está construyendo un universo

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, p. 50.

⁵⁷⁹ Érica Montaña Garfias. *Op. cit.*

<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/21/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>.

antagónico a ese universo de ficciones estatales. En cierto sentido yo digo que hay una tensión entre la novela y el Estado, que en algunos momentos es muy visible y que, en otros casos, es necesario descifrarla, pero que hay dos polos de esa elaboración, podríamos decir, dos polos de cristalización de cierto tipo de ficciones sociales. Yo no pienso tanto, como algunos, en la relación entre ciertos novelistas y el Estado, que a veces se da, sino en el Estado como narrador⁵⁸⁰.

Pero a la narración del Estado corresponde una resistencia clandestina de relatos que circulan fuera de los circuitos oficiales, “podríamos decir que hay siempre una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías⁵⁸¹”. Para Piglia, esta polaridad implica un deber ético que el artista debe asumir: la misión de recuperar esas historias y darles forma con los medios expresivos de la literatura:

La literatura se relaciona con la sociedad ya narrada por esos relatos que circulan y ésta es la responsabilidad del narrador: saber escuchar esos relatos, que muchas veces funcionan como relatos de resistencia, críticos de la situación social; si tuviese que hablar de la cuestión tan complicada y solemne de la responsabilidad de los escritores, diría que una de ellas es estar atento a la circulación de historias y relatos⁵⁸².

Por todo ello no es extraño leer en la ciudad ausente:

Un relato no es otra cosa que la reproducción verbal del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte. (C. A., p. 139)

El mito de la máquina narradora ofrece aquí una alegoría del poder contestatario de la literatura. La construcción de la máquina respondía al sueño de

⁵⁸⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 191.

⁵⁸¹ Ricardo Piglia, ver “Una trama de relatos”, en *Crítica y ficción*, p. 37.

⁵⁸² Érica Montaña Garfías, *Op. cit.*

Macedonio de recuperar el amor arrancado por la muerte: “Su objetivo era anular la muerte y construir un mundo virtual” (C. A., p. 60). Vencer a la muerte, convertir a su amada en la Eterna. ¿Qué mayor demostración de poder?

En esos años había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado a hacerla presente. Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo. Nunca aceptó que la había perdido. En eso fue como Dante y como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra maestra. La sacó de la nada. La tuvo años en parte baja de un ropero en una pieza de pensión cerca de tribunales, tapada con una frazada. (C. A., p. 47)

Claro que Piglia se refiere simbólicamente a la escritura de *El Museo de la Novela de la Eterna*, porque en el fondo lo que la máquina simboliza es justamente el deseo del escritor de vencer a la muerte a través de su creación poética. Y lo que tuvo guardado durante años Macedonio Fernández fue el manuscrito de su novela. Y su novela fue el modo en que volvió inmortal su amor por Elena Obieta. La máquina es la capacidad poética del escritor para construir mundos y dar vida. “La obra es entonces el autómeta que le permite recuperar a la mujer eterna” (ver C. A., p. 154).

La idea en que se basa esta propuesta es la de que existen patrones primitivos que están en el fondo de todos los lenguajes y de todo lo vivo: los nudos blancos, y la posibilidad de que las palabras guarden de algún modo la esencia de quien las dice: “Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos—dijo—, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo

llamamos los nudos blancos” (C. A., p71).

Los nudos blancos están prefigurados en “Encuentro en Saint-Nazaire” (P. P., p. 153), en la entrada TEJER, donde se nos sugiere que el asesino tenía una propensión al mal escrita “en los huesos del cráneo”, del mismo modo que ese lenguaje primigenio está escrito en los caparazones de las tortugas. Esos nudos blancos, conjunciones generatrices del código del ADN y del código lingüístico, especie de poderosos protomemas naturales⁵⁸³, se verían reflejados necesariamente como condensaciones vitales en las palabras, y en los recuerdos. Esa fue siempre la esperanza de Macedonio, por eso “llevaba un tachito de yerba con el alma de Elena, es decir, con las cartas y una foto de la mujer envuelta en trapos” (C. A., p. 148)

Por eso Macedonio convence a Russo de mezclar su propia máquina de traducir con la máquina telémeta de Russo y programarla con las cartas de Elena para salvar sus recuerdos y eternizarla. El resultado sorprendió al mismo ingeniero: “Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias” (C. A., p. 41). El éxito superó las expectativas pues la máquina era capaz de aprender un relato y transformarlo.

La clave, dijo macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común. (C. A., p. 42)

⁵⁸³ El término se refiere a la noción de “mema” o “meme”, introducido en 1976 por Richard Dawkins, y que se ha popularizado entre los interesados del las ciencias de la mente como unidad de información residente en el cerebro que se difunde, se replica y evoluciona casi como un ser vivo. Un “protomema” sería un generador de información, contenido naturalmente en la estructura del organismo, es decir un productor de memes. Ver Richard Dawkins, *El gen egoísta*, Salvat Editores, Barcelona, 2000,

La máquina es capaz de transformar lo que aprende, incluso de mejorarlo, como los jarrones japoneses que Junior ve en el museo: “Había visto una réplica en el mercado de Plaza de Francia, los reproducían con tanta perfección que *mejoraban el original* y lograban que la copia pareciera más antigua y más pura” (C. A., p.52). Con lo que no contó Macedonio es que al morir él, su amada Elena, la Eterna, quedaría abandonada y triste:

Elena se internó con el doble propósito de hacer una investigación y de controlar sus alucinaciones. Estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina. Se sentía aislada en una sala blanca llena de cables y de tubos. No era una pesadilla; era la certidumbre de que el hombre que la amaba la había rescatado de la muerte y la había incorporado a un aparato que transmitía sus pensamientos. Era eterna y era desdichada (C. A., p. 67).

Como si Macedonio fuera un nuevo Pígalión, hace vivir lo que estaba muerto, Elena vuelve a vivir en sus relatos, por eso la máquina escribe narraciones sobre intentos de recuperación de la mujer amada: “La muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre. Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir. (C. A., p. 59).

Pero Macedonio y Russo construyen no sólo un sarcófago de la conciencia de Elena, un monumento al individuo, sino un modo de resistencia ante las imposiciones del poder contra la libertad y contra la vida.

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado. (C. A., p. 143)

La lógica del invento es incontestable: “Los científicos son grandes lectores de

novelas, los últimos representantes del público del s. XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato”. (C. A., p. 141), “Si los políticos les creen a los científicos y los científicos les creen a los novelistas la conclusión era sencilla. Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible” (C. A., p. 142). De este modo, los novelistas inciden en la creación de la realidad y la literatura se convierte en un agente con trascendencia física. Como lo dijo Macedonio, citado por Piglia: “Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad” (C. A., p. 60).

Por eso la quieren desactivar. Primero cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio que incluso estaban circulando versiones nuevas de lo que había pasado en la Malvinas; entonces decidieron llevarla al museo (ver C. A., p. 145).

Llevarla al museo es un intento de aislarla del mundo, de alejarla del pensamiento ciudadano, pero en vista de que no ha sido suficiente deciden desconectarla. Por eso es tan importante para Russo, para Fuyita, para Ana y para Junior mismo, en representación de los intereses de la sociedad civil, mantenerla en funcionamiento. La corriente de relatos de la máquina es un arma de resistencia y de esperanza.

Macedonio y Russo crearon una máquina de defensa femenina que narra continuamente la versión de los vencidos, narra sobre lo que está prohibido y perseguido hablar, revela los secretos del Estado totalitario, cuenta lo que el Estado prefiere ignorar para no tener que hablar de ello, y habla de la muerte, de la desesperación, del dolor, de la soledad. La máquina es, o era, una mujer por definición. En todas las mitologías el origen de la vida está estrechamente vinculado con el principio femenino, con la maternidad.

Frente a las mentiras del Estado, la máquina crea literatura femenina, es decir, crea literatura oral, que circula en varias versiones y con diferentes vías de distribución por toda Argentina⁵⁸⁴.

Para Mauricio Molina, en *La ciudad ausente* la máquina, la mujer, es la novela misma, que por lo tanto existe en la realidad extradiegética y actúa sobre el lector:

Una novela es una máquina de producir significados e interpretaciones. A mayor ambigüedad y oscuridad, mejores posibilidades de lectura [...]. Una novela es una máquina que obliga al lector a activarla, a introducirse en su funcionamiento en lo que podríamos llamar una suerte de duplicación de la existencia. [...] Ninguna novela espera ser recibida pasivamente: seduce, puesto que desea a sus lectores, se los “traga” (hoyo negro, niña voraz) para hacerlos participar en su propio universo⁵⁸⁵.

Para Sergio Waisman:

En esta ciudad, en la ciudad ausente de los '90, lo que parece surgir como opción son las voces y las microhistorias de una memoria colectiva parcialmente enterrada y casi—pero sólo casi—olvidada. La tensión se torna por lo tanto completamente discursiva: quien controla la lengua y la representación controla la realidad (o por lo menos su percepción) y la memoria⁵⁸⁶.

Por eso resulta tan importante para Piglia la identificación de una tradición, con filiaciones y ramificaciones que sitúen este universo narrativo en un contexto real, porque cada referencia es un lazo de una red que potencia la imaginación y revela nuevos aspectos de las cosas:

Por eso me interesa trabajar con ficciones de otros en mis ficciones, también con la ficción montada desde el Poder, porque ese ardid multiplica la red de los posibles, de la imaginación que pulula en el conglomerado social persiguiendo alianzas y provocando también desencuentros⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Agnes Cselik. *Op. cit.*, pp. 120-121.

⁵⁸⁵ Mauricio Molina, *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁸⁶ Sergio Waisman, *Op. cit.*, www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html.

⁵⁸⁷ Ricardo Piglia, “Homenaje” en Bratosevich, *Op. cit.*, p. 331.

El conocimiento del lector de estos referentes culturales se vuelve crucial para la representación del mundo narrado en la lectura:

La ciudad ausente no es un texto fácil. Piglia es un autor exigente consigo mismo y con sus lectores. La máquina, que tiene un cierto misterio mágico, se convierte en el motor del engranaje narrativo que lleva a la contemplación de algo bello o terrible. ¿Qué es lo que pone esta máquina en movimiento? La narración se desarticula – *investiga* – en una multiplicidad de perspectivas y en bruscas discontinuidades; cada segmento tiene su ritmo propio, impulsado y poseído por una pasión. La literatura vuelve a concebirse aquí como una utopía, un sueño que no puede comprenderse del todo, algo radicalmente extraño a las prácticas institucionales⁵⁸⁸.

Y Agnes Cselick concluye:

La ciudad ausente es una novela que no respeta ningún registro tradicional. Las categorías de tiempo, espacio, lengua y personalidad dejan de funcionar en el universo de la obra, y a la vez, desaparece la vigencia de la lógica causal. Al lector, acostumbrado a pensar de acuerdo con los registros negados, le resulta imposible "leer" la novela según la estrategia tradicional de la lectura. El texto llega a ser simplemente "ilegible" si no hacemos una profundización en el fondo de la estructura narrativa. Como consecuencia, el lector se ve desprovisto de la libertad de 'elegir' entre las interpretaciones posibles. A lo largo de la novela se repiten las mismas incertidumbres y las mismas dudas. En el primer capítulo se plantea la pregunta acerca de la identidad de Junior (si es un agente del Estado o no), y en el último capítulo se vuelve a plantear la misma pregunta. La novela pregunta, pero no ofrece respuestas claras⁵⁸⁹.

Sin embargo la afirmación que hace Cselik de que el lector no puede elegir libremente su propia interpretación nos parece desafortunada, pues se contradice con la indeterminación de la obra. En nuestra opinión es justamente ese buceo profundo en la estructura de la obra lo que hace que el lector encuentre más de una interpretación posible, y aún más si se atiende a las referencias extratextuales. El error

⁵⁸⁸ Arcadio Díaz-Quñones, *Op. cit.*

⁵⁸⁹ Agnes Cselik, *Op. cit.*, p. 128.

de Cselik radica en que confunde la libertad de interpretación con la posibilidad de la manipulación.

La resistencia al control absoluto subyace en la complejidad de la obra. En base al poder político es imposible descifrar la novela, penetrar en la estructura narrativa y cambiar su código narratológico. El texto está escrito en clave, por lo tanto lo *abstracto está llevado a su extremo*. *El efecto prisma es el resultado de todo esto*, surgido de los diferentes registros de tiempo, espacio y existencia yuxtapuestos, sin jerarquía alguna. La única arma eficaz de cualquier poder político frente a un texto considerado peligroso sería manipularlo. En cuanto a las obras que no se prestan a tal proceso, sólo se les puede prohibir la difusión o privarles de la existencia. *La ciudad ausente* se defiende de la mejor manera al crear un texto hermético que sólo descifran los que están plenamente dispuestos a profundizar en ello. La novela se abre tan sólo a los más convencidos de su valor oculto y a los que respeten todas las reglas de la escritura ofrecidas por su creador⁵⁹⁰.

Justamente porque no regala las respuestas, porque exige un compromiso, *La ciudad ausente* es una obra que obliga al lector a negociar sus sentidos en una experiencia personalizada de lectura. Contrariamente a la opinión de Cselik, creemos que las obras de Piglia, particularmente *La ciudad ausente*, obligan al lector a responsabilizarse de su participación en la construcción del sentido. Y no porque sea una obra vacía de referentes, sino porque sus referentes son extremadamente complejos. Si bien es cierto que esa complejidad la pone a salvo de la manipulación superficial que suele hacerse de las grandes obras desde el poder, Piglia no renuncia a la voluntad artística de creación renovada.

Piglia asume la Historia, la violencia, las relaciones entre el poder y el sometimiento como parte fundamental de su discurso, no obstante, la ficción permanece independiente de la realidad y concentrada en su propia función

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 128-129.

creadora⁵⁹¹.

Esto no quiere decir que Piglia no se comprometa con el sentido de lo que escribe. Alrededor de un núcleo de sentido firme que se declara a favor de la libertad y la esperanza, hay una zona de tolerancia a la interpretación, donde el lector es el mayor responsable de la representación que se hace a sí mismo.

No de otro modo podría entenderse una posición que da tanta importancia a la experiencia literaria de negociación de sentidos. Si su postura parece tan radical es porque responde a un ataque frontal del pragmatismo neoliberal, disfrazada de intelectualidad hipermoderna, contra las humanidades y específicamente contra la literatura.

Entonces la fantasía de la muerte de la literatura es como el acceso a lo real mismo. Por supuesto estoy en contra de esa posición, en el sentido de que para mí es mucho más interesante la literatura que la vida. Primero porque tiene una forma mucho más elegante, y segundo porque es una experiencia mucho más intensa. Para mí la literatura es una de las experiencias más intensas que conozco, sobre todo en esta época, en la que habría que ver qué debe entenderse por “la vida”⁵⁹².

A pesar del duro final en el que la máquina queda abandonada, triste, la esperanza se cuelga en su decisión de alcanzar la orilla del agua. La orilla del Liffey, de todas las historias, de todos los lenguajes. Nuevamente a pesar de la oscuridad reinante cabe esperar que las cosas mejoren.

En *La ciudad ausente* Piglia da forma alegórica a una máquina que ya existe en la realidad, la máquina narrativa, la que sirve para ordenar el caos, para extender la

⁵⁹¹ Araceli Rodríguez, *Op. cit.*, p. 19

⁵⁹² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 172.

vida, para crear mundos mejores y más ordenados, para darle sentido a la realidad.

CONCLUSIONES

Al final el crítico debe tener presente que nunca una lectura podrá clausurar definitivamente un texto, así lo entiende Isser cuando pregunta: “¿No es de suponer que la interpretación no es otra cosa que una experiencia cultivada de lectura y con ello, sólo una de las posibles actualizaciones del texto?”⁵⁹³. En ese sentido el lector encontrará cada vez cosas nuevas que decir de una obra en distintos momentos. La experiencia de la lectura podría ofrecer así una riqueza mayor de sentido que la de la experiencia en la vida misma:

Si los hacemos claros (los significados), entonces parecen hacernos comprensible que el sentido es constantemente superable. A este respecto, los textos fictivos le llevan siempre la ventaja a nuestra experiencia de la vida. Pero eso lo notamos, generalmente, apenas cuando sustituimos sus indeterminaciones por un significado⁵⁹⁴.

Este reto es especialmente estimulante cuando, como en el caso de Piglia, se trata de “abordar una obra que, lejos de ser un texto clausurado, es un texto en permanente diálogo con toda la tradición literaria argentina”⁵⁹⁵ y, yo añadiría, que universal. El placer de comprender empieza cuando el lector se ve a sí mismo habitando el mundo que lee, representando las realidades que percibe de manera intuitiva o a través de la reflexión; ejercitando la potencia creativa de la lectura. Una experiencia que es personal e intransferible.

⁵⁹³ Wolfgang Isser “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall, *Op. cit.*, p. 100.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁹⁵ Betina González, *Op. cit.*, p. 180.

En relación a la crítica literaria, me parece que la idea de que siempre existe un secreto en un texto permite cuestionar las hipótesis de Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida, que tienden a poner el texto en un lugar de indecibilidad, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el texto. Me parece que si uno dice que el texto tiene un secreto pone la interpretación en un lugar distinto, que no tiene que ver con la idea –que funciona mucho– de que, en cambio, el texto sería un enigma a descifrar. Porque sí, si el texto es un enigma que el crítico puede descifrar, quizá lo que quede es esta idea de que en realidad los textos son siempre indecibles y que su sentido siempre se puede recomponer. Mientras que si el texto conserva un secreto –un relato de Henry James sería el modelo de la lectura en este sentido– la relación que se establece entre ese texto y lo que lo rodea se hace –me parece a mí– más activa⁵⁹⁶.

Lo más sencillo y tranquilizador sería colocar a las obras de Piglia una etiqueta y asignarles un cajón conceptual en la historia de la literatura, decir por ejemplo como hizo cierta crítica que se apresuró a decir que se trataba de un autor “postmodernista”, ahistórico, y cuya obra carecía de referente y propugnaba la desaparición del autor, ambos ítems tan caros a la crítica francesa. Por el contrario, Piglia no abandona a sus lectores, y aunque es verdad que elude la tentación de garantizar un sentido claro, interviene señalando la tradición y las obras literarias que son su referente en un complejo programa de lectura que tiene carácter de diálogo abierto.

Las etiquetas son una tentación para cualquiera, Incluso Nicolás Rosa se apresuró a inventar una clasificación casi paródica para la obra de Piglia, motivado por su propio compromiso con la idea de la “ciencia literaria” y por el hecho de que en el discurso de Piglia aparecen constantemente rasgos propios del discurso académico del ensayo:

⁵⁹⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 210.

Piglia inaugura, junto con Héctor Libertella, la *ficción crítica*, rama de la así llamada “ciencia ficción”⁵⁹⁷.

La complejidad de la obra de Piglia resiste e impugna estas reducciones por su misma naturaleza abierta e hipertextual. Lo cual no significa que eluda la cuestión del sentido, sólo que es un sentido que se hace depender de la competencia del lector.

No obstante, hay que tener cuidado con las etiquetas que suelen asociarse a determinadas obras, pues si bien permiten hacer generalizaciones y facilitan la comprensión del discurso como parte de un contexto, son capaces de someter la interpretación a patrones establecidos a priori y afectar con ello la experiencia particular de la lectura. Atribuir sin más la etiqueta de “realistas”, de “ficción críticas” o de “posmodernas”, o cualquier otra etiqueta, a las novelas de Piglia puede ser un error que limite la lectura e incluso lleve a malas interpretaciones.

La voluntad de clasificar ha conducido a algunos críticos de Piglia a forzar su filiación con los supuestos teóricos y estilísticos con que la crítica europea distingue a la novela postmodernista, algunos de los cuales encajan naturalmente en la caracterización de la narrativa de nuestro autor. Pero otras interpretaciones, parecen impuestas por la coherencia de la etiqueta estética que se asume e incluso resultan contradictorias con rasgos evidentes del corpus. Tal es el caso del supuesto de la ausencia del autor, que tiene su origen en un famoso ensayo de Foucault titulado *¿Qué es un autor?* Es evidente que Piglia, el autor, aparece continuamente, con o sin

⁵⁹⁷ Nicolás Rosa, “Veinte años después o ‘la novela familiar’ de la crítica literaria”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 517-519, julio-septiembre, 1993, p. 182.

máscara, y que controla todo el tiempo el programa de lectura. Aunque bien es cierto que no pretende ser el garante de la verdad. Justamente el rasgo más sobresaliente de estas novelas es que exploran la relación ambivalente entre lo real y lo narrado.

Donald L. Shaw señala sobre la nueva novela hispanoamericana, entendida como la novela del posboom y de la posmodernidad: “En los términos más generales se puede hablar de una sublevación contra todo intento de presentación unívoca de la realidad, sea la exterior a los personajes, sea la realidad interior psicológica, y de la creación de obras esencialmente abiertas que ofrecen la posibilidad de múltiples lecturas”⁵⁹⁸.

Ante los retos que plantea la interpretación de las repeticiones en la obra de Piglia hay una pregunta inevitable que ronda en la mente del lector: ¿Cuál es el secreto que Piglia no se resigna a callar y lo lleva escribir, una y otra vez, lo que escribe? Quizá el secreto no está en la obra misma sino en lo que sabemos de la obra, en su modo de encajar en nuestra propia realidad. Lo que determina el ser y la experiencia en la lectura son los conocimientos en juego y la propia capacidad creativa del lector que reconoce al ponerlos en acción; es un secreto que siempre ha estado allí, pero que no es fácil de ver.

Para entender el desarrollo de esta idea de narración secreta que Piglia practica y pregona es necesario situarse en el contexto de opresión que vivió Argentina en el

⁵⁹⁸ Donald L Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 250-251.

siglo XX por la sucesión de las dictaduras militares. Un momento en el que escribir se convirtió en una tarea peligrosa que, por ejemplo, le costó la vida a Rodolfo Walsh entre otros muchos. Al igual que Bertold Brecht durante el surgimiento del nazismo y la ascensión de Hitler se vio obligado a desarrollar un teatro que fuera capaz de denunciar de una manera inteligente lo que se estaba viviendo y poner al desnudo para quien supiera verlo las atrocidades del poder, así Piglia y muchos de los intelectuales argentinos se vieron en la necesidad de desarrollar nuevas formas de expresión.

También hay una clase de crítica que busca en la obra literaria una respuesta específica y coyuntural ante los acontecimientos políticos y sociales. Y generalmente se ve defraudada, si no es que termina por forzar sus categorías o peor aún las de la obra, pues la literatura no suele responder de forma inmediata a la realidad. Piglia marca claramente su distancia con esta clase de crítica:

Me distancio de lo que suele entenderse hoy por una crítica política de la literatura que tiende a ser, digamos, endogámica, busca en la literatura, en los escritores los signos de una política que viene de afuera y persigue a los escritores todo el tiempo acusándolos de estar construyendo discursos en beneficio de las políticas del Estado. La literatura se ha convertido en un rehén del discurso político, en un rehén, diría yo, de la ineficacia política de los críticos⁵⁹⁹.

Tratándose de Piglia tampoco nos parece acertado hablar de un vacío de referentes, en el otro extremo del gradiente crítico; en primer lugar porque la referencia a textos literarios o nombres de autores no implica que los signos estén vacíos o que dejen de señalar aspectos de la realidad, aunque sean abstractos o incluso

⁵⁹⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 192.

cuando se trate de autorreferencias. En general los textos se refieren a aspectos de la historia de la identidad cultural argentina y tienen una clara posición pragmática con respecto a lo social. En las novelas de Piglia el significado no está ausente, está oculto y siempre hay una historia, aunque no lo parezca, que se muestra sólo al lector que la busca activamente.

La sensación de “apertura” que nos deja su narrativa corresponde a un concepto de la escritura como un proceso vivo y permanente, una forma de ver la literatura como algo continuo, lo que Robert Maynard Hutchins llamaba “la gran conversación de Occidente”, Estrade opina algo parecido con respecto a las nouvelles de Piglia:

La nouvelle pigliana es pues un acoplamiento textual que da valor a la escritura como proceso; en otros términos, asume plenamente que toda escritura es una reescritura. Un texto-máquina, que toma la forma de una encuesta, cuenta la historia de una (re)lectura por vía de la cual aparecerán en el flujo textual, un cuaderno o un periódico, nuevas conexiones hacia los cuentos futuros. Por diferentes procedimientos de selección, de reescritura, de reordenamiento, y aun por simple (re)copiado, se produce un texto nuevo⁶⁰⁰.

Es evidente que una posición crítica defenderá sus creencias paradigmáticas desde las cuales está leyendo a un autor determinado. Pero nos parece una corrupción del mismo espíritu crítico el poner el método por encima del objeto de estudio. Frecuentemente los críticos terminan hablando más de sí mismos que de la obra

⁶⁰⁰ Christian Estrade, *La genèse de la fiction dans les nouvelles de Ricardo Piglia*, Revue Recto/Verso N° 2 – Décembre 2007; <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article61>, p. 8 : «La nouvelle piglienne est donc un couplage textuel qui met en valeur l'écriture comme processus ; en d'autres termes, elle assume pleinement que toute écriture est une réécriture. Un texte-machine, prenant la forme d'une enquête, raconte l'histoire d'une (re)lecture par le biais de laquelle apparaîtront dans le texte flux, un cahier ou un journal, de nouvelles connexions et in fine des récits futurs. Par différents procédés de sélection, de réécriture, de réagencement, mais encore par simple (re)copiage, un nouveau texte est produit».

analizada. Piglia aboga por una crítica que sea útil y creativa desde el punto de vista social, que acerque realmente a la literatura con sus lectores.

La cuestión más interesante y difícil de contestar es cuándo es válida la crítica. Y yo creo que la crítica es válida cuando puede ser usada para algo ajeno a la literatura. La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí⁶⁰¹.

Crítica que pueda aportar a la sociedad un sentido, que defienda la creencia de que *leer es bueno y es útil para el desarrollo social* y que ayude a los lectores a encontrar aquello por lo que vale la pena comprometerse en la aventura de un libro.

O sea que yo funcionaría al revés, algunos dicen: “Hay que venir de una verdad social e ir con ella a la literatura”, y esa sería la validez de la crítica. Yo diría: “La crítica construye a partir del análisis de los textos un concepto que puede ser usado en el mundo social”⁶⁰².

Al proponer en este trabajo una interpretación de las obras de Ricardo Piglia no estamos cerrando el sentido de los textos, ni de ningún modo podría ser ese nuestro propósito. La idea de exponer nuestra lectura se basa en la esperanza de que pueda enriquecer la experiencia de otros con una obra que es particularmente exigente con sus lectores. Nada más lejos de nuestra intención que la de tratar de establecer un sentido “último y verdadero” para la narrativa de Piglia, eso justamente sería no haber comprendido su carácter abierto y vivo.

En *El acto de leer*, Wolfgang Iser dice que la finalidad de la interpretación no debería ser la búsqueda de un sentido último y verdadero, pues establecer este sentido definitivo significaría la clausura total de la obra; por el contrario, el texto es “un

⁶⁰¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 213.

⁶⁰² *Ibíd.*, p. 214.

potencial de efectos” que se actualiza mediante la lectura⁶⁰³.

No pensamos por lo tanto en un sentido definitivo, pero sí en una lectura particular en el marco del programa que propone el mismo texto. Por eso nos parece excesiva la afirmación de Araceli Rodríguez:

Otro planteamiento que aquí esbozamos es que en las nouvelles de Piglia se encuentra tematizada esta postura teórica: no hay un sentido último en el texto literario, no hay una “Verdad” por descubrir. Así, el “potencial de efectos” que es el texto, concepto que en Isser es fundamental para entender el proceso de comunicación que se da en el contacto texto literario-lector, se devela en las novelas estudiadas mediante los elementos estructurales que le impiden al lector producir un sentido discursivo⁶⁰⁴.

Nosotros no vemos el programa de lectura implícito como un impedimento para la interpretación, ya que la actualización del potencial de efectos también depende en cierta medida de las condiciones de la lectura en particular.

En nuestra opinión, uno de los valores estéticos más importantes que están presentes en la obra de Piglia se basa precisamente en el cuidado que pone al diseñar su programa de lectura, con técnicas centradas en el manejo de las referencias y del narrador; su poética se ha desarrollado con la idea muy precisa de construir minuciosamente programas de lectura abiertos que impliquen una verdadera participación del lector en la construcción del mundo fictivo. Sus obras se desarrollan como esquemas que contienen indeterminaciones diseñadas como retos para el lector, de ahí su apariencia fraccionaria; sus transgresiones a la clasificación tradicional de los géneros; su interés por el misterio, el secreto, el enigma; sus constantes referencias

⁶⁰³ Ver Wolfgang Isser, *El acto de leer*, p. 11

⁶⁰⁴ Aracely Rodríguez, *Op. cit.*, p.VIII

reales o inventadas a obras y autores de la literatura real o imaginaria, elegidas con toda intención, premeditada y en cierto modo alevosa, constituyen una tentativa de dirigir la lectura en una dirección u otra.

Dar esta importancia al programa de lectura hace depender el valor estético de los textos en algo externo a los textos mismos, pero esta misma excentricidad estética los hace a la vez más ricos pues se nutren de su contexto. Por eso resulta tan importante que el lector esté preparado y resuelto a comprometerse con la lectura. Al final quizá lo que define la “literariedad” de un texto no es una estructura fija donde prevalezca la función poética y se crucen el eje de la selección con el de la combinación, como quería Barthes, sino simplemente el modo en que son leídos. Después de leer a Piglia ya no buscaremos más el valor de un texto *sólo* en sus relaciones estructurales internas, sino habrá que añadir sus lazos con el contexto y con sus lectores. Haremos una lectura que dé más crédito a las antiguas tesis empiristas de Francis Hutcheson⁶⁰⁵ de que la belleza está en el gusto –nosotros diríamos la disposición– del sujeto que mira, aunque dependa de la “uniformidad y variedad” del objeto.

Yo no creo que sea algo esencial al texto lo que define su calidad literaria. Creo que es una relación que uno establece lo que define al texto como literario y que esa relación es móvil y cambiante. Uno no lee del mismo modo una novela de un autor conocido que una novela de un autor desconocido. Hay un saber previo a la lectura que puede influir en esto⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ “Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design”, primera parte de *An Inquiry Into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), Indianapolis, Liberty Found, 2004.

⁶⁰⁶ María Esther Gilio. *Op. cit.*, s/p, <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>.

Por eso para Piglia resulta tan importante guiar al lector, enseñarle el modo como quiere que su obra sea leída.

Un escritor está siempre construyendo ficcionalmente la imagen de quien es. Esta imagen que el escritor construye de distintas maneras tiene que ver a veces con lo que el escritor encierra. Y me parece que eso nos llega y ayuda a leer de una manera o de otra los libros que ha escrito⁶⁰⁷.

En este trabajo hemos tratado de identificar algunas de las características más importantes de la poética de Piglia; es decir, hemos buscado claves de funcionamiento de la máquina narrativa pigliana, a partir del análisis de sus narraciones, identificando los rasgos que son comunes a sus obras narrativas y contrastando nuestros hallazgos con sus opiniones y las de sus críticos. Finalmente hemos hecho un análisis de tres nouvelles y dos novelas de este autor, bajo la idea propuesta por él mismo de una lectura crítica siguiendo su noción de lector-detective, hemos usado la sugerencia que hace, a través de Renzi, en el cuento “La loca y el relato del crimen”, por lo que nos hemos centrado en buscar recurrencias en distintos niveles y encontrar los temas que se repiten. Esto nos ha proporcionado un marco de contraste, una regla general que permite ver tanto las regularidades que ligan los relatos, como las diferencias que los dividen, para a partir de ahí realizar una interpretación de algunos aspectos de cada obra.

Entre las claves de la escritura de Piglia que hemos abordado seguramente la más destacada es el uso que hace de la elipsis y el ocultamiento, desde sus distinciones de secreto, misterio y enigma. Bajo lo que se dice hay algo más deliberadamente

⁶⁰⁷ *Ídem.*

oculto, y esta premeditación del ocultamiento determina rasgos particulares de su escritura, como la digresión o la aparente fragmentación del discurso.

Otro asunto importante es el uso particular de los indicadores genéricos tradicionales, mezclando conscientemente las características de unos géneros y otros. Al respecto, él mismo establece definiciones y características para cada uno de los tres géneros narrativos: novela, nouvelle y cuento, pero en la práctica estas características se entrecruzan de un género a otro. Por ejemplo, la noción de que el cuento siempre cuenta una historia secreta por debajo de lo que está escrito se aplica fácilmente a las dos novelas analizadas aquí; la idea de la nouvelle como colección u archivo de narraciones también es un rasgo que podemos encontrar en sus novelas. Además, Piglia mezcla características propias de otra clase de discursos “no literarios” en sus narraciones, como el discurso académico, el periodístico, el discurso personal –como el diario, o las cartas– o los partes judiciales. Incluso en ocasiones imita en la escritura rasgos del discurso oral.

Piglia suele hacer evidente para los lectores aspectos de la construcción narrativa que suelen estar regularmente ocultos y que evidencian el carácter fictivo de sus textos y su compleja relación con la “verdad”, y entre estos aspectos uno de los más importantes es su programa de lectura y su noción de lector ideal frecuentemente explícita. Asume una narración compleja que presenta directamente un número variado de voces narrativas. Esto afecta a la construcción en todos sus aspectos y contribuye a aumentar la incertidumbre general. A veces a través de la polifonía de

voces narrativas en estilo directo y, otras, mediante el uso de máscaras para el narrador principal. Este uso deliberado de máscaras del narrador es capaz de complicar hasta el vértigo el sistema deíctico de la narración y su modo de manejar el tiempo, al proponer perspectivas simultáneas o alternativas. Otro rasgo muy importante es que Piglia propone una narrativa basada en una especie de catálogo de registros y voces diferentes, cuya selección expresa un sentido en medio de una apariencia digresiva y fragmentaria. La escritura está condicionada por las convenciones de las diferentes clases de documentos que imita. La variedad en el catálogo de géneros que aparecen le brinda una libertad de decir muy ventajosa.

Estos rasgos constituyen un esbozo de lo que podría ser un modelo de la poética de Piglia, el cual se complementa con la identificación de los temas que aparecen de forma recurrente en sus obras y que es uno de los aspectos que primero identifican sus lectores.

Hemos hecho la labor de localizar temas, no obstante la opinión que una vez expresó el autor sobre esta tarea en particular:

¿Qué es un tema? no creo que la literatura sea una cuestión de temas. Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En ese caso no sería temática sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esta forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito⁶⁰⁸.

Sin embargo, el hecho es que sus obras presentan recurrencias y constantes que

⁶⁰⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 55.

no siempre se refieren a la técnica narrativa, y eso nos parece muy evidente. Construir la obra alrededor de un enigma es ya de por sí una constante técnica, pero además encontramos repeticiones frecuentes en diferentes niveles del discurso: tanto procedimientos y estrategias como figuras, imágenes, significados, frases o motivos enteros que se reiteran aquí y allá. Estas recurrencias generan en última instancia los temas, algo que ocurre en todas las obras literarias, pero en Piglia resulta particularmente interesante por la claridad que estas recurrencias pueden aportar a la lectura. Las recurrencias pueden ser lo mismo palabras o campos repetitivos, frases que aparecen una y otra vez con la misma o similar construcción o sentido, situaciones semejantes, o insistentes referencias culturales, o similares estrategias y recursos narrativos, o incluso personajes que pasan de una historia a otra.

En primer lugar notamos que estas obras tienen muchas similitudes entre sí y construyen una red de referencias mutuas que funcionará como puente entre ellas, que se extiende, sobre toda la narrativa del autor, y surge como fondo en el que contrastan o se integran el resto de las historias. Así, hemos conseguido algunas respuestas (y muchas más preguntas) que han enriquecido nuestra experiencia de lectura (quizá más las preguntas que las respuestas), relativas al modo como Piglia diseña para sus lectores esta experiencia.

Piglia funde su propia historia con la ficción de sus dobles, él mismo deja de ser protagonista y se convierte en testigo para contar la historia de otro, y además le cede a este otro la voz narrativa en un juego de máscaras en el que se hace difícil establecer la

identidad del narrador ¿Quién habla? ¿Quién dice esto? ¿Hay alguien contando todo detrás? En sus obras Piglia está constantemente cediendo la voz. Y al ceder la voz y cambiar el punto de vista, el tiempo de la enunciación también sufre cambios de acuerdo con la situación del narrador de turno, lo que resulta en un manejo dinámico de las temporalidades del relato.

El narrador mantiene cierta incertidumbre sobre la atribución de la autoría, su intención es claramente asumir una personalidad que no es la suya para escribir desde otro yo ficticio, inventará otro tono, otro modo de narrar y lo usará como máscara. Las marcas que distinguen la voz de los diferentes narradores se desvanecen y se mezclan. Repetidamente usa una estrategia aún más compleja que le permitirá tomar el punto de vista de otro como si ese otro fuera el autor para diluir la distinción entre la ficción y la realidad y subvertir las nociones espacio-temporales de la narración: el narrador se reconoce como un personaje más de la ficción que parece estar narrando y se enfrenta a otro narrador y a un libreto escrito por ese otro, un otro que es incierto y difícil de determinar. Por supuesto, estas estrategias de desdoblamiento incrementan ostensiblemente el grado de incertidumbre al difuminar la figura del narrador en una multiplicidad de voces.

Pero además, el narrador, o su máscara, no siempre conoce de primera mano ni maneja los hechos que narra, es más bien un narrador que investiga, que busca respuestas sin encontrarlas todas, se trata de un narrador semejante a su idea del narrador débil:

No olvidemos una operación de renovación de la novela, paralela y menos visible, que también tiene que ver con hacerse cargo de la noción de lo que yo llamaría un narrador débil, no el que está absolutamente firme en el modo en que los hechos han sucedido, sino un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar⁶⁰⁹.

De este modo el narrador, difuminado, fragmentado, oculto y vacilante, produce un relato en donde todo tiene que ser resuelto por el lector, una narración cuyo centro mismo es la incertidumbre.

La incertidumbre elemento tan constante que se erige en principio poético e ideológico y es el resultado de escribir alrededor de un secreto, de lo no dicho. Sus manifestaciones abarcan desde la concepción misma de la historia, su concepto genérico, su estructura espacio-temporal, la identidad del narrador, los temas que discute, las obsesiones de sus personajes, su programa de lectura, impregnando todos los aspectos de su obra.

La incertidumbre y se articula mediante la insistencia en practicar una narración elusiva que oculte cosas al lector de manera deliberada, narrar alrededor de lo no dicho que encuentra su expresión teórica mas importante en las “Tesis sobre el cuento” que expone en su libro *Formas breves*, en cuyo punto XI dice:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta⁶¹⁰.

Justamente un tema que aparece en sus narraciones es el del miedo ante la

⁶⁰⁹ Ricardo Piglia, *Secreto y narración*, en Eduardo Bécerra, *El arquero inmóvil*, p. 193.

⁶¹⁰ Ricardo Piglia, *Formas breves*, p. 111.

incertidumbre y un deseo de controlar o detener de algún modo el flujo de la vida y los rigores del azar.

Vinculado con la estructura policial y sin aparente relación con ella, hay un tema que obsede a Piglia: el de la abolición del azar, la idea de que todo lo ocurrido ya había sido previsto por alguien. Casi siempre está asociado –según una teoría que él mismo desarrollará en la década siguiente– con esa “conciencia paranoica” que oprime a muchos personajes y que se define por “el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que me está dirigido”. La idea, ya lo sabemos, era cara a Borges, quien armó sobre ella cuentos como “La muerte y la brújula” y “Tema del traidor y del héroe”. Es fundamental también en varios textos de Piglia como “Encuentro en Saint-Nazaire”, “Prisión perpetua”, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, donde algún personaje prepara con antelación el final de la historia⁶¹¹.

Un problema que se convierte en teoría literaria acerca de “saber narrar”. ¿Cómo narrar los hechos reales? ¿Cómo conservar el fluir de la vida sin matarlo? ¿Cómo registrar la experiencia para conservarla, para compartirla? ¿Es esto realmente posible o estamos condenados a la imposibilidad de “dar luz” a otros, de guiar a nadie, de enseñar nada? La respuesta tiene que ver con la capacidad del narrador de crear experiencias de lectura al menos tan intensas como la realidad misma, y la escritura se levanta como la única posibilidad de la utopía.

Para Piglia la literatura es una forma de preservar la experiencia y de construir una “utopía personal” que se oponga de alguna manera a la visión oficial de la historia. Esta visión aparentemente idealista tiende en realidad a ofrecer una percepción más intensiva de lo que por diversas circunstancias sociales hemos dejado de percibir en el

⁶¹¹ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición...*, p. 89.

mundo.

La relación entre el lector y el autor-narrador es justamente la de un proceso de negociación de sentidos y el libro es un objeto transaccional sobre el que la acción del escritor está diferida, y su intervención en la experiencia de la lectura está limitada a la competencia del lector y su grado de compromiso. La utopía de la lectura, la *experiencia artificial*, requiere obviamente de la participación del lector, y por ello es tan importante aquí la construcción cuidadosa de los programas de lectura implícitos.

Las referencias al contexto cultural, histórico y literario se deben a que este contexto no es ajeno en ningún modo a la obra misma, el contexto está incluido como parte de la ficción, pero no puede ser mencionado directamente sino a través de un esquema referencial que se va dibujando a lo largo de la obra. Las referencias tienen por lo tanto un valor como funciones del discurso fictivo y no como anclajes “realistas”; son símbolos y como todo símbolo su significación tiende a ampliarse. Y sin embargo en algunos casos la cabal comprensión de los textos dependerá de tener en cuenta su contexto. Piglia, lo repite siempre que puede, quiere un lector superior, más listo que el autor, un verdadero co-creador, realmente comprometido en la representación cabal y profunda de la obra. Por eso también sus narraciones se caracterizan por presentar una gran cantidad de indeterminaciones en la construcción del mundo narrativo. Al no presentar los objetos y los espacios contornos muy definidos queda como responsabilidad del lector el llenar estos huecos de indeterminaciones.

Se trata de un mundo de símbolos en el que sobrevive mejor el que sea más capaz de descifrarlos correctamente, y lo que se quiere decir es que la vida de los signos es más real para algunos que la experiencia directa del mundo. Por eso muchos de los personajes de Piglia pertenecen naturalmente a la clase de los que se dedican a descifrar símbolos, son lectores o investigadores, intelectuales que buscan un sentido especial en la experiencia a través de la lectura.

Podríamos pensar en la crítica literaria como un ejercicio de este tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones⁶¹².

¿Puede la literatura cambiar algo en el mundo? ¿Es realmente poderosa? ¿Alcanza el poder de los símbolos para cambiar la experiencia del mundo? La obra de Piglia encuentra su motor en esta esperanza capaz de producir una lectura comprometida, la que está dispuesta a involucrarse en la creación del mundo propuesto, la que busca tener así la oportunidad de una experiencia de mayor intensidad. Una utopía personal, una verdadera extensión de la vida y de la experiencia. La literatura entendida como respuesta contra las mentiras del Estado, como un arma o una posibilidad de la justicia, tiene su mejor realización en aquella obra en la que es posible este nivel de compromiso recíproco entre la escritura y la lectura.

⁶¹² Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 35.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Ricardo Piglia

- Piglia, Ricardo. (1967) *Jaulario*. La Habana, Casa de las Américas, 1967. Colección Premio.
- —. (1968) Prólogo a: *Crónicas latinoamericanas*: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
- —. (1973) “Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 1-4-1973, pp. 10-11.
- —. (1974) “Roberto Arlt, la ficción del dinero”, en *Revista Hispanoamericana*, Buenos Aires, 1974.
- —. (1993) “Ficción y política en la Literatura argentina”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Ediciones cultura hispánica, 1993, no. 517-519 (julio diciembre, 1993). Págs. 514-516.
- —. (1993) *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001. Colección Argumentos: 267. (Buenos Aires, S. XXI, Universidad del litoral, 1993)
- —. (1993) *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- —. (1997) Prólogo a: *Cuentos completos de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997. Colección Biblioteca mayor. 3ª. ed.
- —. (1999) *Borges, el arte de narrar*. Sao Paulo, Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de Sao Paulo, 1999.
- —. (1999) *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999. Col.: confabuladores.
- —. (1999) prólogo a: *Las fieras. Antología del género policial en Argentina*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999. Col. Extra Alfaguara.

- —. (1999) “El escritor y su doble” en *Clarín Digital, Revista Ñ*, 5 de diciembre de 1999, en línea, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1999/12/05/e-00301d.htm>.
- —. (1999) prólogo y recopilación de *Crímenes perfectos; antología de relatos*. Buenos Aires, Planeta, 1999.
- —. (2000) *Plata quemada*. Barcelona, Anagrama, 2000. Narrativa Hispánica: 291.
- —. (2000) *Prisión perpetua*. Madrid, lengua de trapo, 2000. Colección nueva biblioteca, no. 49.
- —. (2001) *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2001. Segunda edición. Narrativa Hispánica: 292.
- —. (2001) *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001. Narrativa Hispánica: 300.
- —. (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. colección popular, no. 607.
- —. (2002) *Nombre falso*. Barcelona, Anagrama, 2002. Narrativa Hispánica: 322.
- —. (2003) *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama, 2003. Narrativa hispánica: 340.
- —. (2005) *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005. Narrativa Hispánica: 376.
- —. (2006) “Secreto y narración, tesis sobre la nouvelle” en Eduardo Becerra (ed.) *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de espuma, 2006.
- —. (2006) *La invasión*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- —. “*Sobre Borges*”, en **Cuadernos de Recienvenido**, núm. 10, Universidad de Sao Paulo, (en línea) www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido10.pdf.

- —. (2006) “El momento del viraje a la política” en *Clarín Digital, Revista Ñ*, de septiembre de 2006, en línea, <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/09/09/index.html> .

Bibliografía indirecta

- Adsuar Fernández, María Dolores. “Roberto Arlt y el arte de ocupar la vidriera del café” en *Tonos*, revista electrónica de estudios filológicos, numero XIII, julio, 2007. <http://www.um.es/tonosdigital/znum13/index.htm>.
- Andreiev, Leonid. *Las tinieblas y otros cuentos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953, colección Austral 1159.
- Ariel Madrazo, Jorge. “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Chile, 1996, enero-junio, 473.
- Arlt, Roberto. *Cuentos completos*. Seix Barral, Buenos Aires, 1997, edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré.
- —. *Los siete locos*. Losada, Buenos Aires, 1958.
- —. *Los Lanzallamas*. Compañía Fabril editora, Buenos Aires, 1972, presentación de Mirta Arlt.
- —. *Aguafuertes porteñas*. Losada, Buenos Aires, 1958.
- —. *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994 (edición de Ricardo Piglia).
- Becerra, Eduardo, (ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de espuma, 2006.
- —. “Política y poética en la literatura de Ricardo Piglia”, *Quimera*, Barcelona, no. 208, marzo de 2007, pp. 30-34.
- Berg, Eduardo Horacio. *Poéticas en suspenso: Migraciones narrativas en Ricardo Piglia*, Andrés Rivera y Juan José Saer. Buenos Aires, Biblos, 2002.
- —. “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, en Elisa Teresa Calabrese y otros. *Supersticiones del linaje. Genealogías y reescrituras*.

Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

- —. Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas. Mar de Plata, Estanislao Balder-UNMDP, 2003.
- Barthes, Roland. *S/z*. México, Siglo XXI editores, 1980.
- —. *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Bruzos, Alberto. “El coraje de los toreros: entrevista a Ricardo Piglia”, *Letra en ruta*, no. 2, Primavera del 2007, pp. 108-119.
- Campos, Marco Antonio. “Epílogo: Entrevista con Ricardo Piglia” en Ricardo Piglia *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999.
- Chaitin, Gregory. “Información y Azar”, *Boletín de la Asociación Matemática Venezolana*, Vol. IX, No. 1, 2002.
- Clayton, Michelle. “Ricardo Piglia: *Plata quemada*”, en *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, PLAS (Princeton Latin American Studies), *Cuadernos*, no. 2, Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noël Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, eds. 1998, Princeton. Disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.
- Costa, Ivana. “La ilusión de la escritura perpetua” en *Revista Ñ*, 18 de noviembre 2006. <http://www.clarin.com:80/suplementos/cultura/2006/11/18/index.html>.
- Corrado, Omar. *De Museos, Máquinas y Esperas, La ciudad ausente de Gerardo Gandini*, en *Latinoamérica música*, <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html>.
- CONADEP, *Nunca Más*, Eudeba, 1984.

- Costa, Marithelma. *Entrevista: Ricardo Piglia*, Hispamérica: Revista de Literatura, Gaithersburg, 1986, Agosto.
- Cselik, Agnes. *El secreto del prisma: la ciudad ausente de Ricardo Piglia*. Budapest, Academia Kiado, 2002.
- Demaría, Laura. "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir". *Revista Iberoamericana* 194-95, ILII, Pittsburgh, (Enero-Junio 2001), pp. 135-144.
- Díaz-Quiñones, Arcadio. "Para empezar Ricardo Piglia", en *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, PLAS (Princeton Latin American Studies), *Cuadernos*, no. 2, Arcadio Díaz-Quiñones, Paul Firbas, Noël Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, eds. 1998, Princeton. Disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>. consultado en enero de 2007.
- Di Meglio, Mariangel. "El 'valor' de la letra: las versiones especulares en Nombre Falso", en *Espéculo*, no. 31, febrero de 2006, Universidad Complutense de Madrid (en línea) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html> , consultado el 14 de enero de 2008.
- Eco, Humberto. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ana María Camblong-Adolfo de Obieta (Coord.), Madrid, Editorial ALLCA XX, 1997.
- Ferro, Roberto. "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod" en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Ediciones Especiales 4, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, Universidad Veracruzana y UNAM-IIFL, 1996.
- Fonet, Jorge (compilador). *Ricardo Piglia*. Bogotá, Casa de las Américas, 2000.
- —. "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 1. Tomo XLII, p. 141.

- —. El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos aires, 2007.
- Gandolfo, Elvio. “Ricardo Piglia”. Entrevista de Elvio Gandolfo a Ricardo Piglia en el Suplemento *Radar* del diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.
- García Landa, José Ángel. *Los conceptos básicos de la narratología* Universidad de Zaragoza 1989-2004. http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/basicos.html .
- Garabano, Sandra. *Reescribiendo la Nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2004.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gilio, María Esther. “Del autor al lector (entrevista con Ricardo Piglia)”. *Página 12* (en línea), Suplemento Radar Domingo, 15 de Octubre de 2006, nota de tapa, Buenos Aires. <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>.
- González Álvarez, José Manuel. *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna, Peter Lang, 2009.
- —. *Autoficción, hibridismo genérico y modalidades de la crítica en la escritura de Ricardo Piglia (1975-2005)* (tesis), Programa de Doctorado "Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica", Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, noviembre de 2005.
- González, Betina. “Piglia y la literatura como complot” en *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 2004, Universidad Veracruzana, México, no. 131, pp. 179-181
- González Echeverría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000,
- Gnutzmann, Rita. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia".

- Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LVIII (abril-junio 1992), pp. 437-448.
- —. *Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco, Literatura como intertextualidad*. IX. Simposio Internacional de Literatura Instituto Literario y Cultural Hispánico, Juan Alcira Arancibia (ed.) Buenos Aires, 1993.
 - Grzegorzcyk, Marzena. “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”, *Hispanamérica*, Gaithersburg, 1996 Abril, 25:73, pp. 15–33.
 - Hayes, Aden W. “La revolución y el prostíbulo: *Luba* de Roberto Arlt”, en *Ideologies and Literature*, 2, Minneapolis, Primavera de 1987, pp. 141-147.
 - Hutchenson, Francis. “Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design”, primera parte de *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), Indianapolis, Liberty Found, 2004.
 - Isser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.
 - —. “Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions”, en *New Literary History*, Vol. 21, 1990, pp. 939-955, traducción y notas por Vicente Bernaschina Schürmann. *Cyber Humanitatis* N° 31 (Invierno de 2004), Universidad de Chile, disponible en: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html#_ftn1
 - Jitrik, Noé. "En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso*, de Ricardo Piglia", en *Cambio*, núm. 3, 1976, p. 87.
 - Lindstrom, Naomi. 2004. “La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” University of Texas, <http://www1.lanic.utexas.edu/projest/lasa95/lindstrom.html>.
 - Link, Daniel (2003): Prólogo. En *El juego silencioso de los cautos*. Ed. La Marca. Buenos Aires, p.13.
 - Llurba, Ana. “La ficción paranoica como negantropía del saber”, en *Antroposmoderno*, 19/03/08, www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php

[? id articulo=1136](#) .

- López San Miguel, Anna. “La historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.” *Hispanic Journal* 15.2, Indiana University of Pennsylvania, 1994, pp. 321-333.
- Luna, Noël. “Informe a la academia: Piglia y Arlt”, en *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton, PLAS (Princeton Latin American Studies), Cuadernos, no. 2*, Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noël Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, eds. 1998, Princeton. Disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.
- Mattalia, Sonia. “Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: La superstición de las genealogías”, *Cuadernos Hispanoamericanos* números 505-507, julio–septiembre, 1992, pp.497-506.
- Mesa Gancedo, Daniel (Coord.) *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.
- Molina, Mauricio. “La ciudad ausente de Ricardo Piglia” en *Vuelta* no. 193, diciembre de 1992, p.50.
- Montañó Garfias, Erica. “La inteligencia nunca es ajena a sentimientos y pasiones’: Piglia” en *La Jornada*, México, D. F., 21 de enero de 2007, “cultura”, p. 16. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/21/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>.
- Montiel Figueiras, Mauricio. “Por una lectura infinita Entrevista con Ricardo Piglia”, *Letras libres*, México, Año 5, n°. 53, mayo de 2003, pp. 78-79.
- Mora, Gabriela. *Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados*. Rutgers University, (en línea) http://www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/azarhtml/az_mora.htm.
- Mora, Rosa. “Ricardo Piglia, escritor: ‘La literatura se opone a la realidad’”, en *El País*, Cultura, 2 de marzo de 2002, Barcelona, disponible en línea: http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20020302elpepicul_5&

[type=Tes&anchor=elpepicul](#), consultada el 14 de enero de 2008.

- Mora, Vicente Luis. “Dos invasiones”, *Quimera*, Barcelona, n.º. 208, marzo de 2007, pp. 35-37.
- Nouzeilles, Gabriela. “Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica” *MLN - Volumen 112, No. 2, Marzo 1997 (Hispanic Issue)*, pp. 232-252.
- Pellicer, Rosa. “Ricardo Piglia y el relato del crimen”, en Daniel Mesa Gancedo (coord.) *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, n.º. 2, pp. 89-105.
- Pereira, María Antonieta. “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”. *Estudios filológicos*. Valdivia, 1999, no.34 pp.27-34. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117131999003400003&lng=es&nrm=iso .
- —. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Corregidor, Buenos Aires, 2001.
- Piglia, Ricardo y otros. (compiladora: Ana Rodríguez Pérsico) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana – Universidad de Pittsburg, 2004.
- Piglia, Ricardo y Juan Villoro. “Escribir es conversar. Dialogo: Ricardo Piglia y Juan Villoro”, *Letras Libres*, n.º 72, México, enero de 2008, pp. 30-38.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, siglo XXI Editores-UNAM, 1988.
- Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- Reis, Carlos, y López, Ana Cristina. *Diccionario de narratología*. Ediciones Almar, Salamanca, 2002.
- Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores-Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- —. *Tiempo y Narración I La configuración del tiempo en el relato histórico*.

México, Siglo XXI. 1995.

- Rodríguez Cerdá, Virginia. “Experiencia, escritura y narración en *Prisión Perpetua*”, *Quimera*, Barcelona, nº 208, marzo de 2007, págs. 23-29.
- Rodríguez-Garrido, José A. “Sobre la cuestión del homenaje: Arlt y Piglia”, en *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, PLAS (Princeton Latin American Studies), *Cuadernos*, nº 2, Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noël Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, eds. 1998, Princeton, disponible en línea en <http://www.princeton.edu/~plas/publications/Cuadernos/cuadernos.html>.
- Rodríguez Lafuente, Fernando. Estudio liminar a *El Museo de la Novela de la Eterna de Macedonio Fernández*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Rodríguez López, Araceli. *¿Qué significa un nombre? la metarreferencia en tres nouvelles de Ricardo Piglia (tesis)*. Universidad Autónoma de Querétaro Facultad de Lenguas y Letras Maestría en Literatura, Querétaro, México, Agosto de 2006.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (compiladora), *Ricardo Piglia una poética sin límites*, Instituto internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004.
- Rosa, Nicolás. “Veinte años después o ‘la novela familiar’ de la crítica literaria”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 517-519, julio-septiembre, 1993, p. 182.
- S/a, *The O. Henry Price Stories, Past winners list*, Anchor books, en Random House, <http://www.randomhouse.com/anchor/ohenry/winners/past.html>.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 250-251.
- Torre, Osvaldo de la. “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia” en *Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid, 2005, en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.
- Todorov, Tzvetan (antol.). *Teoría de los formalistas rusos*. Siglo XXI editores, México, 1999.

- Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid, EDAF, 2005.
- Tomassini, Graciela. “La frontera móvil: las series de cuentos que se leen como novelas”, *Revista Iberoamericana*, Berlín, IV (2004), nº 16, pp. 49-68.
- Waisman, Sergio. “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”, 2004, en *Ciberletras*, Revista de Crítica Literaria y de cultura, nº 9 www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html.

ÍNDICE DE NOMBRES.

A

Adsuar, 195, 196, 225, 227, 448
Aiken, 246
Andreiev, 13, 52, 91, 134, 135, 181, 183, 185, 191, 192,
193, 194, 195, 197, 209, 210, 211, 218, 219, 222, 224,
448
Ariel Madrazo, 135, 182, 448
Arlt, 5, 12, 13, 40, 51, 67, 74, 76, 86, 88, 89, 90, 106, 114,
115, 122, 128, 130, 134, 135, 151, 153, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218,
219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230,
232, 308, 330, 340, 341, 345, 349, 355, 361, 373, 375,
378, 387, 388, 390, 391, 393, 412, 445, 448, 450, 451,
452, 453, 455
Auden, 246, 356

B

Barthes, 100, 105, 106, 121, 157, 434, 449
Becerra, 0, 21, 43, 49, 62, 125, 130, 236, 254, 440, 446,
448
Benjamin, 74, 139, 161, 197, 316, 349, 381
Berg, 15, 23, 32, 44, 57, 79, 159, 183, 193, 330, 448
Boas, 370, 386, 404, 405
Borges, 5, 12, 13, 15, 27, 41, 63, 69, 71, 74, 80, 84, 86,
88, 89, 90, 111, 161, 183, 190, 193, 198, 199, 207,
223, 226, 227, 257, 265, 267, 271, 274, 303, 308, 318,
330, 338, 340, 341, 351, 355, 358, 359, 370, 375, 380,
382, 384, 388, 400, 406, 409, 413, 420, 441, 445, 446,
449, 451, 452, 453
Bratosevich, 17, 23, 32, 38, 50, 93, 159, 242, 261, 299,
329, 330, 375, 389, 421, 449

C

Calisher, 260
Cambaceres, 413

Ch

Chaitin, 276, 278, 449

C

Clayton, 449
Colleridge, 292, 294
CONADEP, 449
Conrad, 246
Corrado, 358, 378, 449
Costa, Ivana., 449
Costa, Marithelma., 450
Cselik, 25, 134, 365, 377, 380, 397, 399, 404, 421, 422,
423, 450
Cuenca, 168, 260

D

Demaría, 21, 356, 357, 450
Descartes, 304, 311, 312
Di Meglio, 23, 188, 201, 213, 215, 219, 220, 226, 228,
450
Díaz-Quiñones, 10, 17, 88, 334, 353, 354, 366, 414, 422,
449, 450, 453, 455
Dick, 353

E

Eco, 77, 450

F

Faulkner, 5, 88, 260, 325, 402
Fermat, 275, 276, 292
Fernández, 5, 27, 36, 69, 88, 89, 90, 109, 110, 134, 143,
144, 153, 196, 272, 349, 353, 354, 356, 357, 358, 359,
360, 361, 373, 374, 384, 390, 401, 412, 417, 448, 450,
453, 455
Ferro, 14, 86, 87, 145, 450
Flaubert, 5, 90, 91, 167, 168, 260, 371
Fornet, 18, 23, 82, 116, 135, 148, 182, 183, 190, 195,
196, 199, 207, 209, 210, 211, 212, 215, 219, 222, 228,
230, 231, 232, 303, 304, 311, 314, 330, 332, 333, 334,
337, 339, 347, 441, 450

G

Gandolfo, 7, 10, 11, 306, 451
Garabano, 21, 451
García Landa, 451
Gilio, 12, 112, 129, 184, 434, 451
Gnutzmann, 13, 14, 223, 232, 451
Gonzalez, 451
González Echeverría, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 66, 119,
141, 142, 186, 189, 391, 451
Groussac, 322, 338
Grzegorzcyk, 16, 316, 452

H

Hawthorne, 207
Hayes, 13, 134, 185, 196, 211, 452
Hemingway, 5, 48, 222, 337
Henry, 215, 216, 228, 245, 246, 260, 361, 427, 455
Hernández, 5, 89, 308, 341, 413
Hitler, 23, 75, 101, 134, 305, 306, 326, 330, 331, 332,
346, 361, 430, 455
Hudson, 260
Hutchenson, 434, 452

I

Iser, 452
Isser, 74, 78, 79, 80, 83, 244, 245, 256, 426, 432, 433

J

James, 215, 216, 228, 260, 342, 361, 370, 392, 400, 403,
405, 406, 408, 412, 427
Jitrik, 12, 226, 452
Joyce, 5, 47, 74, 89, 90, 117, 197, 339, 342, 348, 353,
363, 370, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 412

K

Kafka, 5, 23, 74, 75, 89, 90, 101, 110, 134, 153, 167, 218,
260, 305, 306, 316, 317, 327, 330, 331, 332, 342, 349,
361, 455

L

Lindstrom, 25, 134, 309, 352, 353, 361, 373, 452
López San Miguel, 23, 314, 330, 453
López, Ana, 454
Lowell, 260
Lugones, 308, 338, 373, 401, 409, 413
Luna, 10, 17, 198, 200, 206, 214, 216, 217, 218, 224, 449,
450, 453, 455

M

Macedonio, 5, 21, 27, 36, 51, 69, 74, 88, 89, 90, 109,
110, 130, 134, 143, 144, 153, 272, 308, 349, 353, 354,
356, 357, 358, 359, 360, 361, 367, 368, 369, 370, 373,
374, 377, 384, 385, 388, 390, 391, 394, 398, 399, 400,
401, 405, 406, 408, 409, 410, 412, 416, 417, 418, 419,
420, 450, 453, 455
Mattalia, 359, 360, 453
Melville, 260
Molina, 12, 351, 421, 453

Mora, 12, 14, 32, 185, 243, 453, 454

Mora, Gabriela, 453

Mora, Rosa, 453

Mora, Vicente Luis, 454

N

Nietzsche, 115, 116, 117, 124, 145, 153, 164, 166, 168,
239, 240, 247, 248, 249, 260, 262, 280, 329, 401

O

Ortega y Gasset, 338

P

Pellicer, 24, 41, 454

Pereira, 18, 90, 93, 376, 390, 410, 411, 454

Perón, 7, 9, 90, 115, 124, 168, 208, 409, 410

Pimentel, 70, 77, 94, 95, 98, 252, 255, 395, 402, 403, 454

Proust, 5, 192, 260

R

Rall, 72, 74, 426, 454

Reis, 100, 454

Ricoeur, 74, 84, 88, 149, 161

Ricœur, 74, 84, 88, 149, 161, 454

Rodríguez Cerdá, 17, 106, 121, 247, 250, 269, 271, 280,
281, 289, 295, 455

Rodríguez Lafuente, 360, 455

Rodríguez López, 455

Rodríguez Pérsico, 454

Rodríguez-Garrido, 10, 17, 188, 194, 197, 229, 449, 450,
453, 455

Rosa, 12, 13, 24, 41, 185, 427, 428, 453, 454, 455

Rosas, 75, 307, 309, 323, 324

S

Sarmiento, 88, 89, 308, 323, 341, 342, 343, 356, 358, 383
Shaw, 227, 429, 455

Stevenson, 5, 74, 109, 123, 227, 265, 267, 287, 292, 293,
296, 298, 299, 300, 301, 302, 456

T

Todorov, 139, 455

Tolstoi, 260

Tomassini, 33, 53, 123, 352, 456

Torre, 23, 305, 314, 315, 330, 331, 332, 341, 343, 455

V

Videla, 9, 326, 346, 354

Villoro, 12, 306, 307, 454

W

Waisman, 374, 383, 385, 388, 421, 456

Walsh, 5, 21, 82, 87, 88, 146, 356, 409, 413, 430, 450

Wilson, 246, 265, 279, 292, 301, 368, 399

Wittgenstein, 316

Y

Yrigoyen, 345