



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Humanidades

Línea Teoría literaria

De la crítica a la ficción y de la ficción a la crítica:

una lectura sobre la poética de Ricardo Piglia

Tesis que presenta el Lic. Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Para obtener el grado de Maestro en Humanidades (Línea Teoría literaria)

Asesora: Doctora Ana Rosa Regina Domenella Amadio

Lectoras: Doctora Liliana Irene Weinberg Marchevsky y Doctora Laurette Godinas

México, D. F., 19 de marzo de 2007

ÍNDICE GENERAL

Introducción. Teoría, crítica y ficción en la obra de Ricardo Piglia.....	1
1. “Mata-Hari 55” y el tratamiento de los géneros discursivos.....	9
2. “La loca y el relato del crimen”: ruptura e inversión del género policial.....	33
3. “El fluir de la vida” y el cruce de la realidad con la ficción.....	74
4. Autobiografía, ficcionalización e hibridez en dos textos de <i>Formas breves</i> (“Hotel Almagro” y “La mujer grabada”).....	99
5. “Prólogo” a <i>El último lector</i> : poética de cambios e intertextos.....	130
Conclusiones.....	156
Bibliografía.....	165
Anexo. Variantes en “Mata-Hari 55” y “Prólogo” a <i>El último lector</i>	175

¿Cómo leer a un escritor?, es para mí el punto esencial de lo que podríamos llamar la construcción de la teoría literaria.

RICARDO PIGLIA.

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos de la realidad. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez.

RICARDO PIGLIA, *La ciudad ausente*

Hay una serie de contra-relatos estatales, historia de resistencia y oposición.

Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se le contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contra-rumor diría yo de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercalan y circulan.

A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura.

La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma.

La literatura trabaja lo social como algo ya narrado.

El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe.

RICARDO PIGLIA, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*

INTRODUCCIÓN. TEORÍA, CRÍTICA Y FICCIÓN EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

Ricardo Piglia (1941¹) es uno de los grandes escritores de los siglos XX y XXI que mantiene, de manera permanente, un diálogo entre sus textos narrativos y sus obras de crítica literaria, si bien puede afirmarse que éstas también podrían entrar en el terreno de la ficción, como parte del proyecto poético de este escritor argentino.

Su literatura se encuentra situada en medio de dos grandes tradiciones argentinas: la culta, representada por Jorge Luis Borges, marcada por referencias eruditas; y la popular, cuya principal figura es Roberto Arlt, autor que en el pasado no estaba considerado dentro del canon hispanoamericano y que ahora es visto como uno de los grandes fundadores de la literatura contemporánea².

Estas relaciones, la del diálogo entre sus textos de ficción y sus textos críticos, así como la síntesis de dos tradiciones literarias aparentemente antagónicas, definen en parte el proyecto literario de este autor argentino.

¹ Ya desde la presentación del escritor Ricardo Piglia, al poner el año de su nacimiento, podría sugerirse que existe ese cruce entre la realidad y la ficción: “Podría decir de mí, de Ricardo Piglia, algunas cosas baladíes y otras no tanto. Entre las primeras, que nací en 1941: se me atribuyen por ahí otras fechas vecinas, pero en realidad es un dato que carece, como se ve, de importancia. (Aunque posiblemente Stephen Stephensen piense de otra manera, ya que el 41 es el año de la muerte de Joyce.)” (Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Atuel, Buenos Aires, 1997 (Los Argentinos), p. 329). Más allá de la referencia intertextual (Joyce) y de la intratextual (Stephensen), al jugar con la imprecisión de la fecha de su nacimiento, el autor sugiere esa poética de las variantes que, como se verá en la presente investigación, atraviesa toda su obra. Un ejemplo de lo anterior: en el Coloquio que El Colegio de México dedicó a Juan José Saer y a Piglia en noviembre de 2005, durante el diálogo sostenido entre Piglia y el escritor José Emilio Pacheco, éste afirmó ser mayor que aquél por un año. El autor de *Morirás lejos* nació en 1939. En ningún momento, Piglia contradujo este dato.

² La relación que Piglia establece entre Borges y Arlt será documentada ampliamente en esta tesis. Por ahora, quizá baste señalar un estudio fundamental: Jorge Fornet, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Letras Cubanas, La Habana, 2005 (Ensayo).

La poética³ de Ricardo Piglia atraviesa una serie de recursos poéticos y retóricos que contribuyen a hacer de su escritura una de las más complejas en Hispanoamérica. Por un lado, el autor concibe su propia escritura en continua renovación; por otro, esos recursos y esa escritura que busca superarse a sí misma deben relacionarse con ciertas inquietudes sociales; en este sentido, no es casual que, en todos los cuentos que aquí se estudiarán y en el resto de su *corpus* narrativo, siempre exista una relación muy estrecha entre lo poético y lo político; incluso, podría decirse que, en este caso, lo poético y lo político son inherentes y nunca existe un aspecto que esté por encima del otro. No se cae en el esteticismo ni en el compromiso social a la manera de Jean-Paul Sartre.

En este contexto, los textos narrativos de Ricardo Piglia se inscriben en la línea de los grandes escritores de ruptura, como Borges, Arlt, Macedonio Fernández o Juan Carlos Onetti. De todos ellos, toma un aspecto común: el tratamiento del discurso a partir de ciertas formas y registros, y que la teoría literaria, desde Mijaíl M. Bajtín, ha nombrado como “géneros discursivos”⁴. Así, Piglia emplea en sus textos diversos experimentos narrativos donde combina el relato oral con el diario, el género policial con la investigación filológica, el género epistolar con la confesión, entre otros, para producir el efecto de cruzar

³ Para el concepto de “poética” me remito a la segunda acepción tomada del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese: es “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias” (7ª. ed., trad. de Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 2000, pp. 324-325). En Piglia, como se verá más adelante, dicha poética se construye con base en una ambivalencia basada en la inserción de su obra dentro de la tradición literaria de las letras argentinas y en la intención de hacer una literatura de ruptura.

⁴ Al hablar del concepto “géneros discursivos” me refiero a que Piglia, a la manera de los escritores mencionados, organiza sus textos de ficción a partir de la representación de otros discursos o géneros discursivos (literarios y extraliterarios) dentro de sus obras, como el diario, la grabación, la reseña, la crónica periodística, etcétera. Lo anterior lo acerca, por lo tanto, a la metaficción. Mijaíl Bajtín, en “El problema de los géneros discursivos”, diferenció los géneros discursivos primarios (los cotidianos) de los secundarios (los complejos). Además, señaló la pertinencia de los discursos orales en la escritura. La grabación magnetofónica, por ejemplo, es un género discursivo que puede estudiarse dentro de las obras de Piglia. Un cuento suyo, “Mata-Hari 55”, está construido con base en ese tipo de discurso (Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 5ª. ed., trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992, p. 248). Otra base para el desarrollo del análisis de los géneros discursivos es el libro de Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986.

lo real con lo ficcional y de sugerir, por lo tanto, cierta hibridez en los géneros y en la combinación de datos históricos y biográficos reales con datos apócrifos, dentro de una práctica que Borges llevó a la exageración absoluta.

Estos aspectos, junto con la presencia de referencias transtextuales⁵ a partir de prácticas intertextuales e intratextuales, que están relacionadas con las variantes de un mismo relato que el autor ha ido modificando con el paso de las décadas o con frases que se repiten en distintos contextos, sugieren una poética de ruptura con lo convencional, que reta a los lectores a aumentar su capacidad de recepción y creando, de este modo, una vinculación entre lo estético y lo social en la medida de que este último aspecto, al desestancarse, conserva su estado natural de resistencia ante los discursos autoritarios de las clases hegemónicas.

En esa línea teórica y social, Ricardo Piglia ubica su literatura en una posición fuera de lo convencional:

Yo diría que me coloco en una posición de ruptura con lo que pueden ser las manifestaciones obvias del mercado literario, los estereotipos de la cultura de masas. Al mismo tiempo trabajo con los

⁵ Para el empleo del término “transtextualidad”, me remito a Gérard Genette, quien habla de cinco tipos de transtextualidad; cualquiera de esos tipos puede presentarse cuando un texto establece relaciones con otro: hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad, paratextualidad y architextualidad. Piglia hace uso de ciertos recursos transtextuales que Genette estudia en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, pp. 9-17). La intertextualidad será tomada en cuenta a partir de las categorías de Genette: cita, alusión y plagio. Sobre la intratextualidad no existe, al parecer, una teoría similar a la de intertextualidad, pues aquella forma parte, en realidad, de ésta. Sin embargo, algunos autores, como Severo Sarduy, hablan de este recurso narrativo (“El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, 13ª. ed., coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 1992, pp. 167-184) sin establecer una teoría. Por su parte, la crítica Rosa Pellicer entiende que “Dentro de la intertextualidad hay que considerar la autotextualidad, es decir, las relaciones textuales entre textos del mismo autor” (Rosa Pellicer, “La con-fabulación de Juan José Arreola”, *Revista Iberoamericana* (Salamanca), v. LVIII, núm. 159: 1992, p. 548). A su vez, Sara Poot Herrera define la intratextualidad como una red de “referencias cruzadas” que concentra toda la obra literaria de un escritor (Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992 (Fundamentos). pp. 42-46).

géneros entendiendo esto como una recuperación incluso de convenciones de estereotipos narrativos, que sería en algún sentido el modo de acercarse a una especie de demanda implícita de narratividad⁶.

De manera ambivalente, esta “posición” que asume lo muestra como un escritor interesado en las posibilidades de las formas literarias y extraliterarias, así como por las problemáticas sociales en la medida de que lo poético y lo político se unen en sus textos.

De esta manera, en el diálogo permanente que ha establecido entre sus textos de ficción y sus textos de crítica literaria, así como en otro gran género que cultiva, la entrevista (vinculada sobre todo con el mundo del periodismo, de los *mass media* y, en consecuencia, con Roberto Arlt), Piglia responde a la pregunta que se le formula a propósito de los formalistas rusos, el concepto de “desautomatización” y la parodia como renovación literaria:

[...] la literatura es un proceso autónomo, los procedimientos y las formas cambian en el interior de un movimiento definido por el vaivén entre automatización, parodia y renovación, surgimiento de una nueva forma que luego se automatiza y por lo tanto es parodiada y el proceso vuelve a comenzar. Justamente Tiniánov corta con eso cuando elabora el concepto de función. A partir de ahí la obra y la literatura dejan de ser vistas como una suma de procedimientos y comienza a analizarse la función de los procedimientos y los cambios históricos de esa función [...] Es a partir de ahí que Tiniánov hace entrar elementos sociales e históricos en el análisis de la evolución literaria, que en realidad no es otra cosa para él que evolución de la función literaria. El cambio de función sólo puede analizarse teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social⁷.

Aunque podría verse en la interpretación de las ideas de Tiniánov cierta exageración del concepto de función en la literatura, por otro lado es importante resaltar que el escritor argentino ejecuta una suerte de síntesis entre lo formal y lo social. De ahí que prefiera

⁶ Ricardo Piglia, “Posición”, en Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990, p. 30.

⁷ Ricardo Piglia, “Parodia y propiedad”, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001 (Argumentos, 267), p. 65.

aquella crítica literaria que no se limite a señalar influencias, fuentes o referencias intertextuales⁸, sino otra en la que esos aspectos sean objeto de estudio a partir de la intencionalidad, a partir de cómo funcionan en el interior de una poética implícita. En muchos momentos de la literatura pigliana, esa función es social y se ubica por encima de otras funciones. En “La loca y el relato del crimen”, por ejemplo, las referencias eruditas que el autor inserta estarían incompletas si no pudieran entenderse en el contexto de una ciudad de Buenos Aires polifónica, que por otro lado exhibe las jerarquías sociales marginalistas⁹.

El aspecto teórico de la poética de Ricardo Piglia se inscribe en una curiosa ambivalencia entre lo formal (lo poético) y lo político. Al mencionar esa línea crítica comenzada con los formalistas rusos, como Viktor Shklovsky, Boris Eijenbaum, Iuri Tiniánov y Roman Jakobson, cuyos estudios renovaron el campo del análisis literario y contribuyeron al desarrollo del estudio del lenguaje, Piglia lleva a cabo, en la cita anterior, un programa vinculado a lo social, de ahí que se proponga reivindicar los aspectos orales del lenguaje de las clases marginadas, en la línea de textos como “El narrador” de Walter Benjamin, donde lo oral recupera y mantiene la memoria de los pueblos por encima del avance tecnológico:

Tiniánov es clave, él funda la línea de la que vienen Benjamin, Bajtín, Mukarovski, Uspienski, lo más interesante de la crítica moderna ligada al marxismo y en polémica con el marxismo y con la vanguardia viene de ahí –yo digo siempre que el texto de Tiniánov sobre la evolución literaria es el *Discurso del método* de la crítica literaria, en el sentido de que pone los problemas del debate sobre

⁸ “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 [...] Y con esto procedo a relativizar, esperablemente por supuesto, la tarea de curiosidad tenaz emprendida por muchos, con bifocales de especialistas” (Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, *op. cit.*, p. 329).

⁹ Cfr. el segundo capítulo de esta tesis, dedicado al cuento mencionado.

la historia de las formas y sobre la tradición y sobre qué quiere decir la función social de la literatura y su función <<específica>> y su función histórica¹⁰.

En el contexto de la relación entre la crítica literaria y su narrativa, Ricardo Piglia sugiere que sus textos que estudian las obras de otros autores pueden leerse, además, como una invitación a leer su ficción del mismo modo: “[...] tampoco puedo ignorar que yo también practico alguna forma de la crítica, espío en otros textos, al mismo tiempo que otros (cosa que no debe conmovirme) espían en mi escritura. Corresponde decir por supuesto que en mi caso, leer a los demás productores de ficción es posiblemente un modo de leerme a mí mismo”¹¹.

De acuerdo con lo anterior, sus “Tesis sobre el cuento” pueden ser analizadas no sólo a la luz de los cuentos que Piglia cita ahí, como “La muerte y la brújula” de Borges, sino también en el marco de su propia narrativa breve¹².

En la línea de Borges, Piglia rescata la noción de que todo cuento relata dos historias (primera tesis pigliana); una historia es secreta; al final del cuento, el autor debe permitir el cruce de ambas, con lo cual lograría un final sorpresivo:

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de la narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes¹³.

¹⁰ Ricardo Piglia, “Conversación en Princeton”, *Crítica y ficción*, op. cit., p. 175.

¹¹ Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, op. cit., p. 329.

¹² Aunque esta tesis está enfocada al estudio de la poética de Piglia a partir de sus cuentos, las relaciones intratextuales contribuirán a establecer una red crítica que abarcará, por supuesto, las novelas del autor.

¹³ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001 (Narrativas hispánicas, 292), pp. 107-108.

En los cuentos seleccionados para el estudio de la poética de Ricardo Piglia (“Mata-Hari 55”, “La loca y el relato del crimen”, “El fluir de la vida”, “Hotel Almagro”, “La mujer grabada” y el “Prólogo” a *El último lector* (llamado antes de esa edición “Pequeño proyecto de una ciudad futura” y “El fotógrafo de Flores”, si bien en las últimas versiones el final sorpresivo, “tlönesco” en el sentido de lo apocalíptico o del desastre, es escamoteado debido a otros propósitos poéticos)), puede afirmarse que existe una historia secreta que al final emerge, produciéndose así un efecto de “choque” en el lector. En “Hotel Almagro” dos series de cartas, al final se sabe, corresponden a otro plano espacial; en “El fluir de la vida” los discursos autorreferenciales de los personajes anticipan las acciones sorpresivas, vistas desde ángulos distintos. En “La loca y el relato del crimen”, el lector descubre al final la condición metaficcional del texto al momento de entender que es un personaje el que construye el relato y no el autor o, dentro del análisis estructural, un narrador omnisciente.

Por otro lado, las “Tesis sobre el cuento” establecen una relación intertextual: Piglia menciona ciertos textos que pueden ser leídos, en otros momentos, como referencias necesarias para comprender sus propias narraciones. Eso podría decirse de “La muerte y la brújula”, hipotexto de “La loca y el relato del crimen”, lo que significa que el autor argentino sugiere, en sus textos crítico-teóricos, cómo debe leerse su producción narrativa. Así, las alusiones, las citas y los plagios no solamente cumplen una función estética, sino también una función política en el sentido de que Piglia se incorpora a una determinada tradición literaria, en la línea de Arlt, Borges y Onetti, entre otros.

Así, el empleo de ciertos géneros discursivos, la práctica de una escritura metaficcional¹⁴, la mención de textos ajenos y propios y la combinación de géneros literarios conforman, por lo menos parcialmente, la poética del autor.

La intratextualidad es una de las constantes en la narrativa de Piglia. En ese proceso de repetición, con variantes siempre significativas, el autor conecta sus textos ensayísticos con los narrativos, produciendo cierta hibridez y con ello nuevas lecturas e interpretaciones:

[...] me complazco en retomar mis propios textos re combinándolos, casándolos a veces unos con otros, reorientando material al hacerlo 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 alquimia¹⁵.

Así, la literatura de Piglia tiende a anular los conceptos que se han institucionalizado y, por lo tanto, automatizado. La anulación de las fronteras entre realidad y ficción, llevadas hasta la exasperación en los textos de Borges y retomadas mediante un giro de contenido social en la obra del autor de *Respiración artificial*, no es la única que está presente en toda su obra. Otra anulación está relacionada con los géneros literarios: al combinar el ensayo con los fragmentos de un diario, la autobiografía con el género epistolar o ciertos cuentos apócrifos con la biografía de un filósofo, Piglia produce nuevas significaciones que originan, en consecuencia, su propósito desestabilizador, que pretende romper el orden establecido, tanto en el canon literario como en el discurso y las ideas del Estado.

¹⁴ Aunque son muchos los textos metaficticiales en la narrativa pigliana, sólo estudiaré este aspecto en el tercer capítulo de este trabajo, dedicado a “El fluir de la vida”.

¹⁵ Ricardo Piglia, “Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, *op. cit.*, p. 331.

1. “MATA-HARI 55” Y EL TRATAMIENTO DE LOS GÉNEROS DISCURSIVOS

1.1 Historia del texto

“Mata-Hari 55” es un cuento que fue rescatado, hace cuatro años, por Ricardo Piglia. Apareció por primera vez en *La invasión*¹⁶, el primer volumen de narrativa de este escritor. Después de 1967, no volvió a publicarse sino hasta 2002, dentro de la más reciente edición de *Nombre falso*¹⁷. Sin embargo, a finales de 2006, apareció en la sorpresiva segunda edición de *La invasión*, que incluye además tres cuentos que aparecieron originalmente en revistas y dos más inéditos; también se publicó un prólogo del autor que explica las razones de esta reaparición, si bien Piglia no deja de considerar esta obra como parte de sus inquietudes literarias de juventud, aunque reconoce que no existen muchas diferencias con los libros ulteriores¹⁸.

A pesar de que *La invasión* es un libro de relatos juveniles, que sólo anticipan de manera parcial parte del proyecto literario de Piglia, y tomando en cuenta, además, la reivindicación de esta colección que el propio autor le otorga, puede afirmarse que existen cuentos con una gran calidad artística, como “Las actas del juicio” (que reapareció nuevamente en *Prisión perpetua*¹⁹) o “Mata-Hari 55”:

Si se consideran los cuentos de *La invasión* es difícil encontrar el esbozo de lo que llegaría a ser el proyecto personal y definitorio de la obra de Piglia. Ese primer libro está a la altura de los tiempos, acorde con las marcas que su generación ostentaba con orgullo y también con aquellas obras que

¹⁶ Ricardo Piglia, *La invasión*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

¹⁷ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona, 2002 (Narrativas hispánicas, 322).

¹⁸ Ricardo Piglia, *La invasión*, Anagrama/Colofón, Barcelona-México, 2006 (Narrativas hispánicas, 404). Los cuentos incluidos por primera vez en un volumen de ficción son “El joyero”, “Desagravio”, “En noviembre”, “El pianista” y “Un pez en el hielo”. Para el estudio de “Mata-Hari 55”, utilizaré esta última edición. En adelante, cada cita sólo indicará el número de página.

¹⁹ Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

trataba de disimular (como las evidentes influencias de Juan Carlos Onetti o de Julio Cortázar). Dicho de otra manera, salvo, en parte, por textos como “Mata-Hari 55” o “Las actas del juicio”, es casi imposible imaginar la trayectoria literaria posterior de Piglia²⁰.

Justamente, los textos mencionados por Olguín y Zeiger que son incorporados a otros volúmenes de cuentos son los que reflejan, en mayor medida, algunas de las constantes de la poética de Piglia, como los temas y las técnicas narrativas empleadas por Borges y Roberto Arlt.

Con el paso de las décadas, Piglia ha ido creando textos narrativos breves que se van integrando, poco a poco, a nuevos volúmenes o a nuevas ediciones. Sin embargo, algo inusitado ha ocurrido con “Mata-Hari 55”: no hubo transición entre *La invasión* y la edición de *Nombre falso* de 2002; además, la nueva versión de 2006 recupera la disposición textual del cuento de 1967²¹; esto implica, entonces, un giro en la poética del autor argentino, que analizaré más adelante.

1.2 Los géneros discursivos (la grabación y la confesión)

Debido a que *La invasión* es un libro de juventud, y que tiene una distancia temporal de ocho años con respecto al siguiente volumen de cuentos de Piglia, *Nombre falso* (cuya *nouvelle* homónima es la primera obra maestra del autor), no ha sido muy visitado por la crítica literaria. Sin embargo, algunos cuentos del volumen de 1967 reflejan o anticipan ciertos temas que serán desarrollados en obras ulteriores.

²⁰ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, en *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, t. 10, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 393.

²¹ Cfr. el anexo sobre las variantes que agregó al final de este capítulo. En *Nombre falso*, Piglia introdujo ciertas modificaciones dentro de “Mata-Hari 55”, pero para la segunda edición de *La invasión* restituyó parte de la puntuación original, además de que la nota previa no la puso aparte, en una página precedente, sino en el cuerpo del relato y con letra cursiva, como originalmente había aparecido en la edición de 1967. Una de las variantes que el autor agregó en la edición de 2006 es el cambio de ciertos nombres propios, que revisaré en este capítulo.

Precisamente, “Las actas del juicio” y “Mata-Hari 55” se diferencian del resto de los textos de *La invasión* debido al tipo de discurso que presentan: el primero aparenta ser un documento histórico, tomado de un archivo nacional; el segundo presenta una grabación oral, transcrita después y que posee la apariencia de no ser ficticia. En este sentido, estas narraciones abandonan una forma convencional de narrar y así, siguiendo a sus maestros Borges y Arlt, Piglia emplea ciertos géneros discursivos que permiten la representación de distintos tipos de expresión.

La influencia de los textos de Borges y de Arlt en la narrativa de Piglia ha sido estudiada prolíficamente²². La intertextualidad en “Mata-Hari 55”, que será analizada más adelante en este capítulo, indica cuáles son los autores que para Piglia forman parte de la tradición literaria argentina y de su poética personal. Borges, por un lado, y Arlt, por otro, emplean diversos tipos de discurso: en sus cuentos, el primero ocupa las formas de las notas bibliográficas, los resúmenes, las reseñas, las biografías y otros discursos que enriquecen su estilo; el segundo explora los procedimientos formales de la crónica periodística, el discurso filosófico, la confesión, etc. Piglia, en este sentido, emplea ciertos tipos de discurso, orales y escritos, dentro de su producción literaria, desde “Las actas del juicio” y “Mata-Hari 55” hasta los textos de *Formas breves* y el “Prólogo” a *El último lector*.

Los procedimientos narrativos que Borges, Arlt y Piglia emplean en sus narraciones intentan mostrar las variantes del lenguaje, de acuerdo con las circunstancias en que se

²² El texto más estudiado, a partir de la influencia de Arlt y Borges es, justamente, la *nouvelle* “Nombre falso”. Algunos críticos que se han acercado a esta obra son: Noé Jitrik (“En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso* de Ricardo Piglia”, *Cambio*, núm. 3, abril-junio de 1976, pp. 84-88), Rita Gnutzmann (“Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, núm. 158, v. 58, 1992, pp. 437-448), Jorge Fornet (“Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XLI, núm. 1, 1993, pp. 279-291), Laurette Godinas (“La secreta sociedad: Arlt, Borges y Piglia”, *Signos literarios y lingüísticos* (México), UAM-I, v. V, núm. 1, enero-junio de 2003, pp. 53-71) y Rose Corral (“Los usos de Arlt”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004, pp. 249-258), entre otros.

desarrolla cada una de las tramas. Los tres autores buscan su expresión fuera de los estilos narrativos convencionales (por lo demás, muy frecuentes en la literatura del realismo) y experimentan con otros registros discursivos.

Uno de los teóricos literarios más influyentes en la crítica contemporánea, Mijaíl M. Bajtín, en “El problema de los géneros discursivos”, apunta a una tipología de los diversos tipos de discurso. El aporte del crítico ruso resulta fundamental para el análisis del estilo en la literatura del siglo XX: para él, los géneros discursivos son “tipos relativamente estables de enunciados”²³, orales y escritos, que son empleados, en la creación artística y en la vida cotidiana, de acuerdo con distintas finalidades. Así, Bajtín enlista algunos tipos de discurso que son convencionales: diálogos cotidianos, tipos de cartas, órdenes militares (que deben ser “breves y estandarizadas”²⁴), decretos y oficios burocráticos, declaraciones públicas (sociales, políticas), manifestaciones científicas, discursos pertenecientes a los géneros literarios (dichos, novelas, etc.). Esta lista no es definitiva, puede ampliarse de acuerdo con el aumento de las actividades y las expresiones humanas. De ahí que Piglia introduzca otro género discursivo: el relato oral tomado de una grabación magnetofónica en “Mata-Hari 55”.

Aunque Bajtín estudia los géneros discursivos con la intención de profundizar en sus estudios lingüísticos por encima de los literarios, esto no significa que sus investigaciones no contribuyan al desarrollo de la crítica literaria; antes bien, la estimulan. Cuando los géneros discursivos se enlazan, producen enunciados (desde lo lingüístico) y textos (desde lo literario) que se re-semantizan. Bajtín divide los géneros discursivos en primarios (diálogos de todo tipo, cartas, diarios, etc.), que son vistos como básicos y cotidianos, y en

²³ Mijaíl M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, 5ª. ed., trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992, p. 248.

²⁴ *Ibidem*.

secundarios (donde incluye los textos científicos y periodísticos, así como los géneros literarios), que se caracterizan por su complejidad. La interacción entre ambos géneros discursivos ocurre cuando los secundarios, por su complejidad, absorben a los primarios, de tal manera que la cotidianidad de los primeros desaparece, formando parte, ahora, del “acontecimiento artístico”²⁵.

Lo anterior implica que esos géneros primarios, como las cartas o los documentos oficiales, al ser absorbidos en los grandes géneros literarios, como la novela, contribuyen a la representación verosímil y le dan a la obra una mayor complejidad.

Por otro lado, la presencia de los géneros discursivos primarios en los secundarios, como las novelas, produce en la obra artística cierta verosimilitud en la medida de que el lector encuentra diversas manifestaciones de la expresión humana. Aunque en la literatura universal existen numerosos ejemplos (las cartas que conforman la novela *Werther*, por mencionar un caso), en la narrativa hispanoamericana se produce un amplio desarrollo en las relaciones entre los géneros primarios y los secundarios. Así, en Borges y en otros autores esta tendencia alcanza sus tonos más altos.

Justamente, esos procedimientos tienen relación con la poética de cada escritor: “A los géneros les corresponden distintos estilos”²⁶. En Borges, Arlt y Piglia, como en todo escritor, el estilo está íntimamente vinculado con la poética de cada uno. Algunos cuentos de Borges, como “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” o “Pierre Menard, autor del Quijote”, asimilan dentro de sí mismos otros discursos: la biografía en el primero, el discurso de la crítica literaria en el segundo, aunque ligeramente parodiados. De este modo, la elección de ciertos géneros y de ciertos estilos coincide con la poética borgiana: en el primer caso,

²⁵ *Ibid.*, p. 250.

²⁶ *Ibid.*, p. 252.

Borges recrea la historia del amigo de Martín Fierro y reactualiza el género (o lo clausura, como ya lo había hecho en “El fin”); en el segundo, la descripción de los logros literarios de Menard propicia una reflexión sobre el plagio y la tradición literaria.

Lo mismo podría decirse de Arlt: al final de *Los lanzallamas*, por ejemplo, el lector, que había seguido la historia de Erdosain y de los otros “locos” a través del relato de un narrador en tercera persona, un amigo del protagonista, se encuentra con la crónica periodística, de tono totalmente sensacionalista, del suicidio de Erdosain. Un estilo se ha destacado por encima del que apareció en casi toda la novela. Una de las intenciones del autor es demostrar la influencia de los medios sobre la opinión general de los ciudadanos: al calificar a Erdosain de feroz asesino y de anarquista loco, se expande el autoritarismo y la manipulación de las masas; otra intención, menos evidente, es que la inclusión del discurso periodístico, visto como antipersonal, funciona como un “antiestilo” que estaría definiendo la escritura de Arlt.

En los tres escritores mencionados existe un vínculo muy estrecho entre estilo y poética. En el caso de Piglia, por ejemplo en su novela *Respiración artificial*, el empleo del género epistolar en varios personajes (de los siglos XIX y XX) sirve para enviar y recibir información codificada. Las cartas son, además, muy frecuentes en la vida cotidiana del siglo XIX, justamente el siglo de la independencia argentina y la dictadura de Juan Manuel de Rosas: así, son acontecimientos históricos vistos por Piglia a la luz de su propia época y de su poética.

Algo similar ocurre con “Mata-Hari 55”. En Piglia, las novelas y los cuentos están contruidos con base en un discurso “dialógico”, que sugiere la continua comunicación entre distintos personajes (a veces, las cartas, los archivos, los diarios o las grabaciones son los únicos medios para el diálogo: algunos personajes ya han muerto o desaparecido cuando

el receptor o destinatario tiene la información). Al respecto, Tatiana Bubnova señala: “tanto el diálogo cotidiano como el monólogo interior, lo eminentemente oral y toda la comunicación escrita (correspondencia cotidiana u oficial, literatura, tratados científicos y textos sagrados, etc.) representan, en un principio, elementos de un diálogo en que hay [un] emisor, un destinatario (cuando menos) y el mensaje”²⁷.

Siguiendo los estudios de Bajtín, Tatiana Bubnova reflexiona en torno del concepto de “género discursivo”: “al implicar una variedad de roles sociales que puede aportar el sujeto del discurso, parece ser la herramienta más idónea para el análisis de todo tipo de discurso”²⁸. Quizá por eso es que el análisis del estilo esté estrechamente relacionado con el discurso y la poética de un escritor. Alberto Julián Pérez, por ejemplo, intentó establecer una tipología del discurso en la narrativa de Borges²⁹. En su estudio, Pérez divide los cuentos de Borges en diversas categorías: los géneros históricos (la biografía, la narración histórica, etc.), los géneros científicos (la nota bibliográfica, el artículo, etc.), los géneros pedagógicos (la fábula, la parábola, etc.), los géneros retóricos (el informe, la confesión, etc.) y los géneros literarios (el cuento fantástico, el policial, etc.)³⁰. Siguiendo la teoría de Bajtín, Pérez establece la relación entre discurso y poética en la obra de Borges. El estilo, en cada cuento, se corresponde con una intencionalidad específica e implícita por parte del escritor argentino. Así, sus cuentos asumen discursos cuyos mensajes ocultos el lector debe descifrar.

“Mata-Hari 55” es un cuento que reflexiona sobre ciertos temas caros a Borges y Arlt: la historia de Argentina y la traición. Este texto está construido en forma de un relato oral,

²⁷ Tatiana Bubnova, “Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso”, *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, año 1, núm. 4, mayo-agosto de 1984, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986.

³⁰ *Ibid.*, pp. 218-273.

es decir, un discurso social que vincula al escritor con el cronista y que es rescatado por el autor a través de una grabadora. Así, se establece, desde el principio, una relación entre lo oral y lo escrito, dualidad también existente en otros relatos, como “La loca y el relato del crimen” (cfr. capítulo II de esta tesis) o *La ciudad ausente*. En términos generales, la grabación de testimonios orales es frecuente en la producción narrativa de Piglia.

El cuento está dividido en cuatro partes; cada una representa uno de los dos lados de las dos cintas que el autor Piglia utilizó para conocer y presentar a sus lectores la historia de una supuesta Mata-Hari argentina. Las dos primeras partes corresponden a las dos primeras voces que intervienen en el relato, y que conforman la información, por ambos lados, de la cinta A: la primera voz es la de un integrante de un grupo clandestino que buscó derrocar a Perón y que conoció a la protagonista; la segunda voz es la de la protagonista, quien le cuenta al autor Piglia –cuyas palabras solamente aparecen en la nota previa al relato- cómo iba a conseguir información útil para el movimiento. Después de esto, en la tercera parte, comienza la cinta B, cuyo relato es hecho por Germán Ordóñez, el peronista de quien se iba a obtener información confidencial, a través de la seducción que la protagonista llevaría a cabo. El relato del personaje masculino abarca el final del cuento. Las tres voces que aparecen en las dos cintas narran cronológicamente la historia de una conspiración cuyo operativo (obtener información de Ordóñez) queda cancelado debido a una decisión inesperada y traicionera de la protagonista. Antes de todo esto, el autor Piglia puso una nota breve en la cual, con el fin de dotar de mayor verosimilitud a lo que estaba presentando, aclara que para no confundir a los lectores con respecto al cruce entre lo verídico y lo ficticio, traslada fielmente la grabación a la escritura. Además, para documentar su actividad lúdica y metaliteraria, juega con la intención de ser un autor que solamente se limita a escribir hechos reales, sin deformarlos por el trabajo literario:

La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquivada; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar. Frente al riesgo de violentarla con la ficción, he preferido transcribir casi sin cambios el material grabado por mí en sucesivas entrevistas (p. 80).

Obviamente, ya desde *La invasión*, Piglia profundiza en las contradicciones y las confusiones producidas por el cruce de la ficción y de la realidad, así como en la palabra de autor y el discurso social, que son llevados a sus límites desde los textos de Borges y Arlt³¹. Los tres autores producen relatos donde se mezclan estilos cultos, propios de la escritura, con relatos orales y populares, cuyo objetivo es, quizá entre otros, reflejar la realidad y sus múltiples discursos. De este modo, y de acuerdo con Bajtín, lo coloquial, como pueden ser los diálogos cotidianos o el empleo del lunfardo, se inserta en un gran género literario, produciéndose así una obra artística, un artificio. En la “Introducción” a los *Cuentos morales* de Piglia, Adriana Rodríguez Pésico dice, a propósito de los indicios orales en la escritura en general y de “Mata-Hari 55” en particular:

El cultivo de la oralidad, las preferencias por el registro de las voces, constituyen, entonces, formas de narrar tan artificiales como el gusto por las citas literarias o el placer cómplice de la intertextualidad. Así, estos cuentos junto con los que reflexionan sobre la escritura giran alrededor de la problemática que se plantea el escritor al enfrentarse con la construcción de una historia. La ilusión máxima de la imitación de la voz es la grabación porque genera un aparente efecto de desaparición del sujeto enunciador. Pero la pretensión de que la ficción coincida con la realidad acaba en anhelo frustrado puesto que ningún monumento cultural puede expulsar al sujeto presente

³¹ Ejemplos de lo anterior son, respectivamente, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y lo que le ocurre a Barsut al final de *Los lanzallamas*: se representará a sí mismo en la película que recreará la historia de la sociedad secreta de Temperley.

aún en el empleo de las técnicas que se quieren como el caso del montaje. Piglia elige este procedimiento en el cuento “Mata-Hari 55”³².

Intentar unir lo oral con lo escrito, así como intentar unir lo ficticio con lo histórico y lo real son, de acuerdo con Rodríguez Pérsico, ilusiones que definen el trabajo creador y que permiten la reflexión del lector. Además, en “Mata-Hari 55” aparecen, en la mayoría de los casos de manera oculta, ciertas reminiscencias que conectan la obra de Piglia con los textos de Borges y de Arlt, sean los procedimientos narrativos o los aspectos lingüísticos, sean los temas que definen parte de las obras de ambos, como el de la sociedad secreta³³.

Aunque no es mi propósito hacer una tipología de los géneros discursivos empleados por Piglia en toda su narrativa, es necesario repetir que “Mata-Hari 55” es un cuento que asume la forma de un relato oral rescatado por una grabación; sin embargo, como también ocurre en las narraciones de Borges y de Arlt, este género discursivo no es el único que aparece de manera individual, sino junto con otros géneros. Así, en el cuento mencionado, también se emplea el género de la confesión, que Alberto Julián Pérez documenta dentro de la obra de Borges y clasifica como género retórico³⁴ y que aparece, en gran medida, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*³⁵. La confesión, como género discursivo, sirve para

³² Adriana Rodríguez Pérsico, “Introducción” a Ricardo Piglia, *Cuentos morales. Antología (1961-1990)*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995 (Biblioteca de Literatura Hispanoamericana; Colección Austral), pp. 24-25. En esa línea, podría sugerirse que existe una “máquina” social que narra, emite discursos mediante los cuales el escritor se convierte en cronista. Agradezco a la doctora Liliana Weinberg, una de mis lectoras, esta observación.

³³ A propósito de la sociedad secreta en las literaturas de Arlt, Borges y Piglia, cfr. el artículo de Laurette Godinas, *op. cit.*, pp. 53-71.

³⁴ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, pp. 243-245. Ejemplos de cuentos borgianos que contienen el recurso de la confesión, según el crítico, son: “Historia de Rosendo Juárez”, “El indigno”, etcétera.

³⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, ed. crít. de Mario Goloboff (coord.), FCE/ALLCA XX, París, 2000 (Archivos, 44). Un ejemplo del empleo de la confesión como género discursivo es, justamente, la confesión de la esposa de Erdosain, Elsa, cuando pide ser aceptada en el convento de las Carmelitas (pp. 404-439).

reflexionar en torno del tema de la traición y remite a diversos niveles de relaciones discursivas que dotan de una mayor verosimilitud.

En “Mata-Hari 55”, Piglia combina varios géneros discursivos: la grabación (que enmarca las voces de los personajes), la confesión (la protagonista narra la traición contra el grupo antiperonista), el testimonio (del integrante del grupo clandestino y de Ordóñez) y la nota previa del propio Piglia, que firma como R. P. Todo lo anterior está enmarcado, además, dentro de la dualidad literatura-periodismo (por el uso de la grabadora, la cita en un bar, las referencias al periodismo, a la manera de Arlt), que podría verse como un género discursivo híbrido.

Cada una de las cuatro partes del cuento va precedida por las palabras *Cinta A - lado I*; *Cinta A - lado II*; *Cinta B - lado I*; *Cinta B - lado II*, como si fueran subtítulos. Este procedimiento pretende dar mayor verosimilitud al relato (al jugar con los “testimonios” que el autor supuestamente está hallando, como si fuera solamente historiador o periodista), al mismo tiempo que indica cambios de voz y de temporalidad en las grabaciones. Además, en su intento de dotar de veracidad a su historia, Piglia edita cada una de las voces, eliminando lo que consideraría repetitivo; así, el relato, que es cronológico, comienza con el testigo que vio la llegada de la protagonista al grupo clandestino, invitada por alguien que pretendió utilizarla para sacarle información al peronista Ordóñez; después, la propia protagonista cuenta que su relación con Javier, el que la introdujo en la sociedad secreta, iba a terminar de no haber sido porque él supo que ella conocía a Ordóñez. Por eso, con el paso de los días, aquél la va integrando al movimiento y ella tiene que sacrificarse: se acostará con el peronista para obtener información. La siguiente voz es la del propio Ordóñez, quien le narra al autor Piglia cómo terminó todo: ella le llamó, lo invitó a salir y, después del acto sexual, los papeles se invierten: no es él, sino ella, quien delata: le cuenta

todo sobre la conspiración. De este modo, aunque las voces de los personajes son ordenadas por el autor para contar su versión, la edición de Piglia mantiene un orden cronológico, con un final sorpresivo, propio de su estilo cuentístico, tal como lo iba a señalar posteriormente en sus “Tesis sobre el cuento”. Piglia prepara ese final sorpresivo (que se basa en la inversión de las funciones de los personajes), editando la información y, en consecuencia, alterando todo para darle al texto un tratamiento literario, no periodístico, lo que contradice lúdicamente su nota previa.

En cuanto al género de la confesión, el título es irónico en la medida de que los hechos narrados ocurren, si se sitúan en el espacio real de la historia contemporánea de la Argentina, en la etapa previa al derrocamiento de Perón³⁶. Piglia “da a conocer” esta historia marginal, ficticia, que simula ser real (aunque el contexto histórico sí lo sea), en 1967, dentro un volumen de ficción. De manera general, la historia de esa supuesta “Mata-Hari”, como la Mata Hari de la Primera Guerra Mundial (Margaretha Geertruida Zelle), no fue trascendental para la causa que perseguía porque no contribuyó al derrocamiento de Perón³⁷; podría decirse, más bien, que ocurre lo contrario: la traición y la delación de la protagonista interrumpen momentáneamente los planes de la resistencia; sin embargo, es probable que uno de los motivos de Piglia, al escribir este cuento, sea el de hacer notar las contradicciones y las traiciones de los seres humanos (un tema propio de las letras argentinas, retomado por el propio Piglia en *Respiración artificial*), dentro de la revisión

³⁶ “*Mata-Hari 55* (1966) también es, en un sentido, un relato histórico y se refiere a acciones clandestinas de los *comandos civiles* que conspiraban contra Perón en las vísperas de la llamada revolución libertadora que lo derrocó en setiembre de 1955” (“Prólogo”, p. 12). En esta nueva edición de su primer volumen de narraciones, Piglia incorporó el cuento “Desagravio”, también alusivo a los últimos meses del gobierno de Perón: “*Desagravio* remite a un hecho trágico (sería mejor decir criminal) en la historia argentina. El 16 de junio de 1955 aviones de guerra –con el pretexto de matar a Perón- bombardearon el centro de Buenos Aires asesinando a cientos de ciudadanos indefensos” (p. 13).

³⁷ Luis Alberto Romero menciona que el descontento casi generalizado sobre la situación argentina en el gobierno de Perón contribuyó a la caída del militar (cfr. “El gobierno de Perón, 1943-1955”, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, FCE, Buenos Aires, 2004, pp. 97-131, especialmente pp. 126-131).

historiográfica que hace de su país: “Por supuesto, cuando vino la revolución y el desfile ella no se contaba entre los asistentes, sino estudiando gramática francesa en la Alianza porque quería irse a Europa” (p. 82).

Por otro lado, y a pesar de la traición que la protagonista lleva a cabo, su verdadero nombre no aparece en el relato (“cuando yo la conocí se le había dado por cambiarse el nombre. Hasta ese entonces se había llamado Laura o Julia³⁸, algo por el estilo, pero lo encontraba demasiado vulgar. Al principio estaba un poco desorientada. A los dos meses había pasado por Ligeia, por Lola y andaba en Delfina mientras leía la vida de Pancho Ramírez”, p. 81); el autor demuestra las contradicciones de los movimientos radicales: todo el movimiento la utiliza, sin decírselo abiertamente, para obtener información. Ella, en el último momento, y quizá reflexionando sobre el engaño de Javier, quien no se opone cuando ella sugiere sacrificarse sexualmente para obtener la información deseada, decide contarle toda la verdad a Ordóñez. Así, un acto político intrascendente en la Argentina de aquellos años (pero que por otro lado documenta el descontento de una parte de la ciudadanía ante la dictadura peronista, tal como lo afirma Luis Alberto Romero) sirve de marco para profundizar en un aspecto de mayor universalidad, también recurrente en la temática de Borges y de Arlt: la traición humana y el egoísmo.

En el caso de Piglia, además de lograr la unión de dos poéticas dispares, la de Borges y la de Arlt, se postula la cuestión moral: “El primer libro de Piglia tiene como hilo conductor una categoría, la elección moral, presente como gran tema en todas sus narraciones. La mayoría de los protagonistas de los cuentos de *La invasión* enfrentan la perspectiva de

³⁸ En las ediciones de 1967 y 2002, aparecen, en lugar de Laura y Julia, los nombres Marta y Luisa. Más adelante explicaré una posible razón para tal cambio (cfr. anexo).

asumir una conducta que los hundirá en la abyección”³⁹. De esta manera, el irónico título de “Mata-Hari 55” sugiere la inversión de los hechos: de mujer heroica, como la presentaba al principio del cuento el integrante de la sociedad secreta (“Cuando elige un papel ya no para: si es posible, de mártir o de puta o de enfermera en el Congo. Cualquiera cosa, pero con heroísmo”, p. 81), pasa a traidora; en ese sentido, el título que Piglia le ha puesto a este cuento establecería una relación con la historia mundial, ya que justamente esta “Mata-Hari” argentina remite al lector a la Mata-Hari de la Primera Guerra Mundial, cuya ambigua conducta la llevó a ser considerada una doble espía y, en consecuencia, una traidora. La traición y la delación, sugeridas dentro de un ambiente de ambigüedad, serán una constante en los personajes femeninos piglianos, además de que sobre esas mujeres también se sugiere la posibilidad de la locura.

Si un acto heroico o reprobable para la burguesía le da nombre al héroe o al criminal y lo saca del anonimato, en el caso de la protagonista de “Mata-Hari 55” no ocurre tal cosa: el lector nunca sabe su nombre, el autor Piglia lo ha omitido, y otro personaje habla de sus cambios de nombre, asociados con sus problemas de identidad. Inclusive, esos giros nominales no son hechos únicamente por la protagonista, sino también por el propio autor al sustituir los nombres Marta y Luisa por Laura y Julia en *La invasión* de 2006 (p. 81).

Sobre este último nombre, hay que señalar que es empleado por Piglia con mayor frecuencia desde *La ciudad ausente*; Julia Gandini es una joven que le ofrece información al periodista Junior sobre el complot del gobierno para destruir la máquina de narrar; Julia oscila entre la lucidez y la locura, además de que su ambigüedad también está sugerida en

³⁹ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, *op. cit.*, p. 393.

que puede dar pistas para la resistencia y puede ser, también, una delatora⁴⁰. Otro dato importante es que Julia Gandini ha sido recluida varias veces en hospitales psiquiátricos, lo que la acerca a otros personajes femeninos que se verán más adelante en los siguientes capítulos de esta tesis. La Mata-Hari del relato es vista por todos como ingenua y bovarista –para emplear un término pigliano–.

De este modo, los recursos retóricos de la inversión y la ironía en “Mata-Hari 55”⁴¹ no le dan relieve a la protagonista, y en realidad es vista de manera ambigua, pues se mueve en los terrenos de la traición, aunque ella misma haya sido usada por el grupo de resistencia. Así, no coincido con Adriana Rodríguez Pérsico cuando afirma que “La traición configura una estrategia que rescata al sujeto de la masa; presupone el ejercicio de un poder maléfico a través del cual el individuo sale del anonimato y adquiere un nombre, aunque sea vilipendiado”⁴². En el caso de los personajes de Arlt es posible que esto ocurra, pero en el de la fallida Mata-Hari no, ya que nunca sale de su anonimato, quizá porque su acción no resultó trascendente. Sin embargo, ese fallido acto de rebelión es el único rescatado por Piglia, con la intención de darles voz a los oprimidos y anónimos (como se verá también en el segundo capítulo de esta investigación, dedicado a “La loca y el relato del crimen”). La voz de la protagonista, de acuerdo con Bratosevich, quizá sea la que representa a “la otra voz, las otras voces que hubieran podido acaparar el proscenio y han quedado tan sólo aludidas”⁴³.

⁴⁰ “Era una arrepentida. Había participado en los grupos de autoayuda y no se podía saber si era sincera o si estaba esquizofrénica” (Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Anagrama, Barcelona, 2003 (Narrativas hispánicas, 340), p. 91).

⁴¹ Esa inversión, como recurso literario, puede verse asimismo en otro nivel: Piglia sugiere leer como literario el discurso histórico y como periodístico lo poético.

⁴² Adriana Rodríguez Pérsico, *op. cit.*, p. 26.

⁴³ Nicolás Bratosevich, “El cuento como multiplicación: su política”, *op. cit.*, pp. 79-80.

Los relatos de las dos voces masculinas, el integrante de la Sociedad secreta, amigo de Javier, y Ordóñez, son en realidad testimonios complementarios del relato de la protagonista. El orden del cuento es el siguiente: Cinta A - lado I: relato del amigo de Javier (funciona como introducción a la narración y como presentación de la protagonista: anónima, heroica e inestable); Cinta A – lado II: relato de la Mata-Hari (desarrollo del argumento); Cinta B – lado I y lado II: relato de Ordóñez (desarrollo, conclusión y final sorpresivo). Dentro del género discursivo de la confesión, de origen retórico, puede apreciarse que las tres voces, precedidas por la voz del autor Ricardo Piglia (ante lo cual tenemos cuatro voces), contienen una estructura similar a los discursos de la retórica, pero adaptados a la poética de Piglia en la medida de que el texto no tiene una intencionalidad periodística, como el autor había sugerido en su nota, sino más bien una intencionalidad literaria, acorde con los recursos de la ironía, la inversión y el final sorpresivo en la ficción breve. De esta manera, el análisis de los géneros discursivos permite establecer ciertas relaciones entre el periodismo y la literatura, vigentes desde 1967.

1.3 Intertextualidad

Una de las prácticas literarias más desarrolladas en la literatura del siglo XX es la intertextualidad. Gérard Genette, en *Palimpsestos*, estudia todos los tipos de relación entre un texto y otro. De manera general, habla de la “transtextualidad”, que es “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario”⁴⁴. Así, las marcas intertextuales que aparecen en los relatos de Piglia también serán llamadas hipotextos, en la

⁴⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989 (Persiles, 195), p. 14.

medida de que han influido y aparecen implícita o explícitamente, de una manera o de otra, en el *corpus* pigliano.

Un propósito central en la identificación de ciertas marcas intertextuales es ubicar cuál es la función que dicha marca cumple dentro del hipertexto pigliano. Las referencias intertextuales, en la narrativa de Piglia, pueden apuntar a varias intencionalidades: parodiar un texto, rendirle un homenaje a un autor a través de un estilo (como ocurre en “Nombre falso”, cuyo homenaje no sólo se dirige a Arlt, sino también a Borges en la medida de que Piglia emplea ciertos recursos que aquél practicó en sus cuentos); ubicarse, implícitamente, dentro de ciertas tradiciones literarias. En “Mata-Hari 55”, las referencias intertextuales sugieren la inserción de Piglia en dos tradiciones literarias aparentemente antagónicas: la de Borges y la de Arlt; el acto de escribir sugiere la mayor importancia del discurso por encima del autor (Arlt, autor de “Luba” en “Nombre falso”).

En dos aspectos, principalmente, “Mata-Hari 55” anticipa la *nouvelle* “Nombre falso”: el primero es la temática: la sociedad secreta, que aparece en las novelas *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* de Roberto Arlt y en “El Congreso” y otros cuentos de Borges; el segundo aspecto es el empleo de ciertas prácticas literarias, como la del cruce entre la realidad y la ficción: ciertos vocablos y enunciados remiten al estilo del autor de *El aleph*: “La lealtad del Grunding W2A portátil sirve como testigo de la verdad de este relato que me fue referido, por primera vez, [...]” (p. 80). En otra parte del cuento, Ordóñez le habla directamente al escritor que supuestamente lo está grabando: “De todos modos lo que importa pasó después y ahora vas a entender por qué te cuento esto y por qué quiero que vos lo contés” (p. 92). Algo similar ocurre cuando Borges “escucha” a un interlocutor que va a contarle una historia verdadera. Un ejemplo es la “Historia de Rosendo Juárez”: “- Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo

Juárez [...] Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios”⁴⁵. En otros textos más, como “Hombre de la esquina rosada” (que mantiene una relación intratextual con “Historia de Rosendo Juárez”), el personaje Borges “escucha”, para después trasladar a la escritura, la historia del protagonista: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar [...]”⁴⁶.

En algunos cuentos, Borges se hace pasar como receptor involuntario, jugando con la posibilidad de escribir un relato ajeno; Piglia, en “Mata-Hari 55”, lleva a cabo algo semejante. Ambos autores buscan confundir al lector al unir el concepto de ficción con el concepto de realidad, lo que produce, además, una percepción singular sobre la realidad misma. Así, Piglia se sitúa, desde *La invasión*, no sólo en la tradición de Arlt (otro ejemplo es el epígrafe con el que se abren las dos ediciones de esta obra: “A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”) o de la tradición narrativa estadounidense (Hemingway, Fitzgerald), y la literatura rusa decimonónica (de la cual Piglia “reescribe” un cuento de Andreiev en “Nombre falso” y cuyo tema también se vincula con el pietismo), sino también en la de Borges.

Otra alusión a la obra del autor de *Ficciones* puede ser, simultáneamente, una alusión a las novelas de Roberto Arlt: dice la primera voz narrativa de “Mata-Hari 55”: “Cuando descubrió la posibilidad la fue encauzando, seduciendo de a poco. La metió en dos o tres reuniones con distribución de armas, himno nacional y nombres cifrados [...]” (p. 81); la propia Mata-Hari lo confirma: “Me parecía mentira que en medio de Buenos Aires pudiera

⁴⁵ Jorge Luis Borges, “Historia de Rosendo Juárez”, *El informe de Brodie*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 31.

⁴⁶ Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”, *Historia universal de la infamia*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 103.

andar gente con armas, reuniéndose en secreto y queriendo hacer una revolución” (p. 84). Para Laurette Godinas, el tema de la Sociedad Secreta es una constante en la tradición argentina; Piglia, en “Nombre falso”, emplea “técnicas tomadas de Borges”⁴⁷ para rendirle tributo a Arlt. En realidad, como ha querido demostrarse aquí, esto ocurre, aunque de manera incipiente e implícita, desde los primeros relatos de Piglia.

Por otro lado, también existe una constante en los grupos clandestinos de los tres autores: fracasan o desaparecen. En “El Congreso” de Borges, la sociedad fracasa, entra en crisis y desaparece, dejando dos sobrevivientes que evitan hablar del tema⁴⁸; al final de *Los lanzallamas*, y aunque El Astrólogo e Hipólita escapan, la sociedad desaparece, algunos de los integrantes mueren (Erdosain se suicida, Haffner y Bromberg son asesinados), otros son encarcelados (Ergueta) y Barsut se libra de la cárcel y participará en un filme donde se representará a sí mismo. En el caso del texto de Piglia, el grupo secreto pudo haber tenido problemas debido a la deslealtad de la protagonista.

En este sentido, el tema de la conspiración y la sugerencia de la dualidad en Piglia, que toma recursos y temas de Arlt y Borges, también son notorios en otro aspecto: al principio, en la nota previa, Piglia emplea un discurso solemne; en las narraciones de los hablantes, al reproducir las palabras de algunos involucrados, emplea un lenguaje coloquial, cotidiano, más cercano a los giros de Arlt que al lenguaje culto de Borges (un ejemplo: la conjugación de los verbos en ciertos diálogos: “tenés” (p. 80), “¿Lo conocés?” [p. 83]). Estas técnicas y el empleo de los géneros discursivos mencionados permiten no sólo crear un texto complejo, fuera de lo convencional, sino que también insertan a Piglia en dos tradiciones

⁴⁷ Laurette Godinas, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸ Jorge Luis Borges, “El Congreso”, *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

literarias, vistas en ese momento, por la clase intelectual y académica, como antagónicas⁴⁹. Además, al rescatar, bajo el disfraz de tres voces que recrean un suceso, parte del pasado reciente de la Argentina de aquellos años, Piglia continúa, en 2006, con la tercera aparición de “Mata-Hari 55” en su *corpus*, una reflexión sobre la condición humana y la historia de su nación, basada en traiciones y derramamientos de sangre.

Otra referencia intertextual que aparece en “Mata-Hari 55” es la del supuesto bovarismo⁵⁰ de la protagonista. De acuerdo con lo citado páginas arriba, la protagonista anónima cambia constantemente su nombre de pila, según las lecturas que hace, todo dentro de una postura que intenta imitar a los personajes heroicos de las obras que lee y a las heroínas del cine, de la literatura y de la historia: “A los dos meses había pasado por Ligeia, por Lola y andaba en Delfina mientras leía la vida de Pancho Ramírez” (p. 81). Esta postura le permite adoptar distintos papeles:

Vos tendrías que conocerla para darte cuenta: es del tipo de las trágicas, de las apasionadas. Cuando elige un papel no para: si es posible, de mártir o de puta o de enfermera en el Congo. Cualquier cosa, pero con heroísmo. Con ráfagas de ametralladora y heridos tirados por el suelo. O muchacha que se acuesta con peronista para salvar la Patria mientras cae el telón y los de la banda le dan con todo a la marcha de San Lorenzo (p. 81).

⁴⁹ Por su parte, Nicolás Bratosevich cree que este cuento también podría ser leído como una respuesta de Piglia al antiperonismo de Julio Cortázar, en la medida de que los grupos opositores a Perón también cometieron excesos: el pragmatismo del grupo clandestino que ha decidido usar a la protagonista, en “Mata-Hari 55”, es una crítica a los grupos radicales (*op. cit.*, p. 79).

⁵⁰ Ricardo Piglia entiende como bovarismo aquella acción que consiste en ejecutar ciertos actos que los lectores imaginarios, personajes de ficción de metarrelatos, encuentran en otros relatos de ficción. Así, don Quijote y Madame Bovary se comportan impropriamente en la medida de que confunden la realidad con el espacio de la ficción (Cfr. “La linterna de Anna Karenina”, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005 (Narrativas hispánicas, 376), pp. 139-164).

La protagonista, influida por lo que lee, cumple múltiples papeles. La referencia intertextual está marcada por algunos nombres que el amigo de Javier menciona; destaca, entre ellos, el de Ligeia.

En el caso de este nombre femenino, la lectura nos remite al cuento homónimo de Edgar Allan Poe. “Ligeia” es un relato fantástico, y es el nombre del personaje femenino que regresa de la muerte, después de los sufrimientos y del segundo matrimonio del narrador. Algo que los dos actantes femeninos tienen en común es cierto desconocimiento de su nombre y de su linaje”⁵¹.

El carácter fantástico de “Ligeia” permite contrastarlo con el cuento “realista” de Piglia, que indaga sobre la realidad de la Argentina peronista y sobre la condición humana. La protagonista de “Mata-Hari 55”, influida por las situaciones heroicas de lo que lee y ve en el cine, cambia su actitud de manera imprevisible. Al final, al interpretar su papel de heroína, y debido a que ha notado que los miembros del grupo antiperonista la han usado, especialmente su pareja Javier, en el momento de las confidencias con Ordóñez cambia su función, dejando de ser una espía para convertirse en traidora y delatora. En su caso, lo importante era la representación teatral, bovarista, de los papeles que se adjudicaba o le atribuían: “[...] porque no era a mí (y esto lo pienso ahora por primera vez) a quien le estaba descubriendo las reuniones y los nombres, detalladamente, no era a mí sino a ella misma. A ella misma, ¿te das cuenta?” (p. 94).

Para Ricardo Piglia, la posición que asumen algunos de sus personajes es bovarista en la medida de que ejecutan ciertas acciones propiciadas no por sus convicciones, sino como

⁵¹ Dice el narrador del cuento de Poe: “Y ahora, mientras escribo, me asalta como un rayo el recuerdo de que *nunca supe* el apellido de quien fuera mi amiga y prometida, luego compañera de estudios y, por último, la esposa de mi corazón” (Edgar Allan Poe, “Ligeia”, *Cuentos, I*, trad. de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 303).

reflejo de lo visto en las películas o lo leído en ciertos textos: “Además, si te cuento te vas a reír: me acordé de una película donde Michèle Morgan se tiene que acostar con un alemán. Es el tiempo de la guerra y ella se tiene que acostar con un alemán. Qué sé yo, me acordé de eso y pensé que ellos también estaban esperando que yo lo planteara, que ellos no se animaban a pedírmelo” (pp. 85-86).

La influencia que los medios masivos de información ejercen sobre la mentalidad de los individuos de cualquier nación es comentada por Ricardo Piglia en dos textos de crítica literaria: uno estudia *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig y otro “El último cuento de Borges”, “La memoria de Shakespeare”. A propósito de este texto, Piglia comenta:

Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad [...] El héroe vive en la pura representación, sin nada personal, sin identidad. Héroe es el que se pliega al estereotipo, el que se inventa una memoria artificial y una vida falsa [...] La cultura de masas (o mejor sería decir la política de masas) ha sido vista con toda claridad por Borges como una máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos sienten lo mismo y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido⁵².

De manera similar, en su primer texto de crítica literaria, que estudia la novela mencionada de Puig, Piglia sostiene: “Narrador, protagonista, lo que Toto busca es recuperar la fascinación del cine. Quiere revivir esa ilusión, convertir en lenguaje ese espejismo: él será el único realmente *traicionado*”⁵³.

⁵² Ricardo Piglia, “El último cuento de Borges”, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001 (Narrativas hispánicas, 292), pp. 51-52.

⁵³ Ricardo Piglia, “Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)”, *Actual. Revista de la Universidad de los Andes* (Mérida), año II, núm. 6, enero-abril de 1970, s. n. pp. Subrayado del autor.

Por esos mismos años, y de acuerdo con el “Prólogo” a la segunda edición de *La invasión*, Piglia publicó “El pianista” en 1968; en ese texto, que después sería integrado al volumen mencionado, el protagonista también se deja influir por las imágenes de una mujer grabadas en una cámara, no sin que se sugiera también el impacto de la música dentro de las películas. En la narración del desencuentro entre los personajes principales, dice el pianista: “Siempre lamenté no haber estado ahí para poder acompañar la escena con el piano” (p. 171).

Así, de acuerdo con estas referencias intertextuales (el cuento de Borges, la novela de Puig, el cine) e intratextuales (“El último cuento de Borges”, “Clase media...” y “El pianista”), puede afirmarse que la poética de Piglia es una red de relatos en la cual las prácticas de la intertextualidad y la intratextualidad conducen a una reflexión historiográfica y política, en donde se exhiben los procedimientos mentales por medio de los cuales los individuos son controlados. Vinculando lo anterior con la práctica pigliana (en la línea de Borges y Arlt) de los múltiples registros o géneros discursivos, el relato de la Mata Hari argentina, “rescatado” por el autor Piglia a través de la grabación y de la recuperación de testimonios, contribuye a reivindicar los relatos orales y marginales –si bien la protagonista se ha dejado influir por los medios masivos- en la medida de que su “traición” refleja las contradicciones de todos los grupos políticos de la Argentina de los años cincuenta y sesenta.

El papel de este personaje femenino se relaciona estrechamente con otros personajes más de la producción pigliana, por ejemplo, la loca Angélica Inés Echevarne de “La loca y el relato del crimen” o Rosa Malabia de “La mujer grabada”; en los tres casos, sus discursos marginales son rescatados a través de la grabación. De este modo, la poética de Piglia apunta, en cierto sentido, a la vinculación entre el discurso y la denuncia, entre lo

estético y lo social. Por eso, no sería pertinente incorporar la siguiente reflexión de Walter Benjamin, a propósito de los relatos orales y los escritores: “Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado”, lo que implica que la función del escritor, desde lo social, es recuperar los relatos orales de la experiencia para reproducirlos a los lectores: “El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción. La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras⁵⁴”. Ante la postura bovarista de la protagonista, cuya memoria y cuyas acciones estarían determinadas por las imágenes que los medios masivos han producido en ella y en la sociedad, de manera artificial, el autor Piglia “rescata” ese relato marginal de la historia contemporánea de Argentina y sugiere que esos relatos orales y desautorizados mantienen el hilo conductor de la memoria colectiva.

⁵⁴ Walter Benjamin, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991, p. 124.

2. “LA LOCA Y EL RELATO DEL CRIMEN”: RUPTURA E INVERSIÓN DEL GÉNERO POLICIAL

2.1 El género policial

Aunque Ricardo Piglia había publicado previamente un libro de cuentos en 1967 con el título de *La invasión*⁵⁵, no es sino hasta 1975 cuando se conoce uno de sus libros capitales: *Nombre falso*⁵⁶. Casi simultáneamente, a Piglia le publicaron su cuento policial “La loca y el relato del crimen” en el volumen *Misterio 5*; según Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Misterio 5* se empezó a distribuir en noviembre de 1975⁵⁷. El conocimiento, por parte de los lectores, de que Piglia había sido ganador de un concurso literario de relatos policiales (cuyo jurado estaba integrado por Borges, Augusto Roa Bastos y Marco Denevi) fue casi simultáneo a la publicación de *Nombre falso*.

“La loca y el relato del crimen” es uno de los cuentos policiales más celebrados por Lafforgue y Rivera, ya que de alguna manera mantiene un diálogo con la tradición policial argentina y posee ciertas características que reflejan, en buena medida, las inquietudes estéticas y políticas de su autor. Aunque es quizá el único cuento verdaderamente policial de Piglia, en otras narraciones suyas puede observarse que la investigación que algunos personajes realizan es similar a los relatos de detectives. Inclusive, Piglia compara la labor del detective con la del crítico literario: “me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya

⁵⁵ Cfr. el capítulo I de esta tesis.

⁵⁶ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 1975. Este volumen, según el colofón, se terminó de imprimir en noviembre de 1975.

⁵⁷ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*, Calicanto Editorial, Buenos Aires, 1977, n. de la p. 44.

enigma [...] Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu”⁵⁸. Para Jorge Fonet, la construcción de muchas narraciones de Piglia está basada en la investigación y en lo secreto, lo que permite establecer la relación necesaria con el género policial o de investigación⁵⁹.

En su “Introducción” a *El relato policial en la Argentina*, Jorge B. Rivera ofrece una clasificación del género policial, dividiéndolo en cuatro subgéneros: la novela problema (“que supone el planteamiento y la develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles”⁶⁰), el relato policial de intriga o suspenso, el *thriller* o novela de acción y aventuras criminales y la novela dura (“con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero”⁶¹). En esta última categoría se encuentran las obras de Chandler, Hammett y otros más. De acuerdo con lo anterior, los críticos mencionados, especialmente Rivera, ubican el cuento de Piglia en la serie de relatos duros que empezaba a desarrollarse justo en la década de los setenta. El desplazamiento de la novela-problema a la narrativa “negra” ocurre en treinta años. Algunos autores importantes de la primera serie son: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert y el Rodolfo Walsh de la primera etapa, cuando publica *Variaciones en rojo*. Años después, la novela “dura” empieza a apropiarse de espacios importantes, culminando en una nueva eclosión y renovando el género. Uno de los promotores de este cambio fue precisamente Ricardo Piglia, quien dirigió, en 1969, la “Serie Negra”. En su trabajo como lector, compilador y

⁵⁸ Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001 (Argumentos, 267), p. 15.

⁵⁹ Jorge Fonet, “¿Desde qué tradición narrar?”, *op. cit.*, pp. 17-18. Un ejemplo de lo anterior, que Fonet logra demostrar apropiadamente, es el apartado “Por los senderos del género policial”, perteneciente al capítulo dedicado a “Nombre falso”. Ahí, Fonet estudia el texto de Piglia tomando en cuenta la búsqueda de un manuscrito de Arlt; de esta manera, el personaje Piglia hace labores de investigador y de detective (pp. 24-31).

⁶⁰ Jorge B. Rivera, *El relato policial en la Argentina. Antología crítica*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1986, p. 10.

⁶¹ *Ibidem*.

director, Piglia logró publicar las grandes obras de los autores más representativos del subgénero mencionado, como Raymond Chandler y Dashiell Hammett⁶², en abierta oposición con la novela-problema culta, representada en Argentina por algunos de los autores más prestigiados, como Borges y Bioy. Nuevamente, puede encontrarse el cruce entre Borges y Arlt.

Otro estudioso del género policial, Mempo Giardinelli, rescata las palabras de Piglia, que anteceden el volumen *Cinco relatos de la Serie Negra* de 1979, a propósito del género negro: “a primera vista parece una especie híbrida, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en la que es posible incluir los relatos más diversos”. Dice, además, que estos relatos “no son narraciones clásicas, con enigma”⁶³. Estas palabras del autor de *La ciudad ausente* sirven para diferenciar dos subgéneros policiales: el de la novela-problema y el negro⁶⁴.

Aunque es más que conocida la influencia de Borges en la obra narrativa de Piglia, en el caso del género policial “duro”, el autor de *Respiración artificial* se inclinó y divulgó las obras de abierta crítica social, lenguaje corrosivo y vulgar y escenas de violencia y corrupción. Según Piglia, el inicio de este subgénero se encuentra en el cuento “Los asesinos” de Hemingway⁶⁵, donde justamente el empleo del lenguaje no es absolutamente

⁶² “La colección de Piglia extenderá el campo de la narrativa *hard boiled* mediante la exhumación o la presentación de autores como David Goodis, Horace McCoy, Raymond Chandler, José Giovanni, etc., elegidos como modelos por lo menos conjeturales, por algunos de los jóvenes narradores del ‘70” (*Ibid.*, p. 17).

⁶³ Ricardo Piglia citado por Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, 2ª. ed., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996 (Molinos de Viento, 106), p. 14.

⁶⁴ Más reductor que Lafforgue y Rivera, Giardinelli sólo divide el género policial en “dos grandes ramas”: la novela enigma o la novela-problema (los textos clásicos o de cuarto cerrado; y la novela de acción y suspenso, que comienza con *Cosecha roja* de Dashiell Hammett (*Ibid.*, p. 15).

⁶⁵ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *op. cit.*, pp. 61-62. Una de las grandes influencias de Piglia es la narrativa estadounidense. Faulkner y Hemingway son, especialmente, los autores más comentados por el escritor argentino. Un ejemplo de lo anterior es la *nouvelle* “Prisión perpetua”, que recrea la relación entre el joven Piglia y Steve Rattliff, personaje imaginario inventado por aquél y que representa su entrada a la

poético, sino coloquial. Esto es importante en la medida de que “La loca y el relato del crimen” es un cuento policial que se inscribe en dos tradiciones literarias: la culta, representada en Argentina por Borges, principalmente, y la negra, inaugurada según Piglia por Hemingway y desarrollada plenamente por Chandler, McCoy, Hammett y otros⁶⁶.

De este modo, puede afirmarse que las dos vertientes más importantes del género policial se reflejan en la poética de Piglia y se consolidan en “La loca y el relato del crimen”: por un lado, el cuento se inscribe en los relatos “duros” por diversas razones, como el empleo de un lenguaje coloquial, la crítica social, etc.; por otro lado, este texto puede verse como un cuento que dialoga con “La muerte y la brújula” de Borges y que incluso podría verse como su inversión.

Esta relación con Borges no es casual: años atrás, el autor de *Ficciones* modificó la forma de lectura y recepción que el público tenía respecto de ciertos autores cercanos estéticamente a él para que lo comprendieran mejor. Si Borges impulsó la lectura de la novela-problema y él mismo la practicó en sus cuentos, Piglia, por su parte, difundió los relatos “duros” de la Serie Negra por varios motivos: uno de ellos era que las escasas novelas negras que circulaban antes en Argentina eran leídas, erróneamente, como novelas-problema; otro motivo, importante dentro de la poética de Piglia, consistió en que esos relatos que él empezó a divulgar prepararon el camino para una recepción adecuada de sus propias obras. Al sostener en una entrevista que “Había entonces que crear una lectura para esos relatos”⁶⁷, Piglia establece que la recepción sobre el género negro debía de ser encauzada hacia otros aspectos, ignorados por los autores de la novela-problema;

literatura norteamericana (cfr. Edmundo Magaña, “Entrevista con Ricardo Piglia”, *La jornada semanal*, sup. cult. de *La jornada* (México), núm. 201, 18 de abril de 1993, p. 30).

⁶⁶ El homenaje que Piglia le rinde a la novela negra y sus representantes estadounidenses queda de manifiesto cuando, según Fornet, el personaje Dorda de *Plata quemada* repite “la última escena de *¿Acaso no matan a los caballos?*, de Horace McCoy” (Fornet, *op. cit.*, p. 117).

⁶⁷ Ricardo Piglia citado por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 63.

simultáneamente, el autor contribuyó a crear un espacio de lectura propicio para sus propias narraciones.

“La loca y el relato del crimen” es un texto que se inscribe, como se verá detalladamente, en la tradición literaria argentina inaugurada por Borges; simultáneamente, y de acuerdo con lo mencionado, Piglia emplea también el estilo de la novela dura, además de que establece una conexión, a través de sus personajes, con las obras, los temas y los personajes de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti⁶⁸.

2.2 Oralidad y escritura

Ricardo Piglia cultiva una poética de la oralidad en sus narraciones que implica un esfuerzo por captar el “discurso social”. Las representaciones de esa oralidad en el ámbito urbano quedan de manifiesto en sus tres novelas y en muchos de sus cuentos. Empleando diversos géneros discursivos orales, como el relato rescatado por la grabación, o ciertas formas intertextuales, como la cita, el autor argentino combina procesos de la escritura con procesos de la oralidad; dichos procesos, a menudo, se confunden y se invierten: si un discurso es oral, puede adoptar las formas de la escritura; si originalmente ha sido escrito, se presta para su oralización.

⁶⁸ Lo anterior puede ilustrarse con la novela *Plata quemada*: empleando diversos géneros discursivos, como la crónica, y a la manera de Borges, el narrador relata ciertas acciones que revelan la ideología capitalista y excluyente de la sociedad; por otro lado, el tono y el estilo, así como la influencia de Arlt, demuestran que Piglia se ha inscrito en diversas tradiciones literarias por diversos fines; probablemente uno de éstos sea el compromiso social. En este sentido, *Plata quemada* mantiene una relación muy estrecha con “La loca y el relato del crimen”. Otra influencia central en la narrativa de Piglia es Rodolfo Walsh, sobre todo el Walsh de 1956, de *Operación masacre*. En esta obra, el autor se aleja de la novela-problema, desarrollada en los cuentos policiales de *Variaciones en rojo* (1954), para hacer una literatura testimonial, de evidente crítica social, que lo vincula con la novela negra.

En este sentido, y retomando el empleo de la inversión como recurso retórico, Piglia logra ampliar su propuesta poética en la medida de que tales inversiones producen nuevas significaciones, cuyo centro es la reflexión sobre el lenguaje.

En la narrativa de Piglia existe una dualidad muy clara desde la *nouvelle* “Nombre falso”, que es representada de varias maneras, pero destaca la oposición que se establece entre dos propuestas literarias: la de Borges y la de Arlt⁶⁹. Obviamente, la propuesta borgiana es cosmopolita y culta; en cambio, la del autor de *Los siete locos* está más cercana a lo popular y lo urbano y a un lenguaje coloquial; en “La loca y el relato del crimen” puede notarse una inclinación por conciliar, de manera exasperada, ambas escrituras.

Un ejemplo de lo anterior es la reflexión de José Emilio Pacheco a propósito de uno de los nudos más polémicos de *Respiración artificial*: el encuentro entre Kafka y Hitler: para Pacheco, en esta novela se produce una irónica inversión que atraviesa la oralidad y la escritura y que representa la oposición entre la destrucción y el intento de denunciar los crímenes:

3 de junio de 1924: Franz agoniza en Kierling. En el Castillo de la Selva Negra Adolf dicta *Mein Kampf*. Mientras Hitler vocifera palabras saturadas de mentira y horror, Kafka ya no puede hablar. La tuberculosis lo estrangula y lo enmudece. Para entenderse con su mujer, Dora Dymant, y con sus amigos *sólo puede escribir*. En el preciso instante en que el gran escritor se queda sin voz, Hitler, en el Castillo a medio camino entre el pintorzuelo y el Führer, dicta sus evangelios del terror⁷⁰.

⁶⁹ (Cfr. la n. 7 del capítulo I, dedicado a “Mata-Hari 55”). En este sentido, conviene mencionar que esta ambivalencia en la escritura de Piglia es ilustrada eficazmente en la portada del libro de Forner: en primer plano, aparece una fotografía del autor de *Nombre falso*; en la superficie de sus lentes, aparece una fotografía de Borges y una más de Arlt.

⁷⁰ José Emilio Pacheco, “Kafka y Hitler. El Proceso, El Castillo, las alambradas”, *Proceso*, (México), núm. 350, 18 de julio de 1983, p. 47.

Jorge Fornet también encuentra una serie de juegos de inversiones entre lo oral y lo escrito: “Por paradójico que pueda parecer, *Respiración artificial* concilia un elevado *intelectualismo* con una oralidad muy marcada y, con frecuencia, de raíz popular”⁷¹. Juegos poéticos como éstos, que reflejan el artificio narrativo, son constantes en otros textos, como *La ciudad ausente* y los relatos orales de la máquina, “Mata-Hari 55”, “Las actas del juicio”, etc. Precisamente, esos relatos son elaborados, en su mayoría, por hablantes que pertenecen a las clases sociales bajas o marginadas de las ciudades: mujeres presas, locas, prostitutas, asesinos. A propósito de lo anterior, sobre los personajes marginales en la obra de Piglia, comenta Adriana Rodríguez Pérsico:

Si el poder estatal se basa en la imposición del silencio, en la censura de la palabra, una serie de relatos que dan voz a los marginales fomentan micropolíticas contraestatales [...] las voces de los desesperanzados –fracasados, ladrones, asesinos, delatores, locos- minan las reglas de la buena sociedad en gestos, acciones y discursos que recuerdan los personajes desesperados y un poco fantochescos de Roberto Arlt⁷².

De acuerdo con lo anterior, la práctica de la oralidad en la escritura de Piglia cumple diversas funciones; una de ellas es, siguiendo a Rodríguez Pérsico, la de la denuncia social, es una forma de “compromiso social” que implica el rescate discursivo; dicha práctica está asociada con la inversión de las estructuras narrativas, que a su vez están estrechamente vinculadas con la interpretación del discurso, de manera similar a los antiguos relatos de los oráculos.

En “La loca y el relato del crimen” existen distintos tipos de discurso y distintas voces: el narrador omnisciente les cede la palabra a los personajes: la loca Angélica Inés

⁷¹ Jorge Fornet, *op. cit.*, p. 87.

⁷² Adriana Rodríguez Pérsico, *op. cit.*, p. 21.

Echevarne, Larry⁷³, Antúnez, Almada, Emilio Renzi, Rinaldi, Luna. Cuando hablan, se percibe ese lenguaje coloquial y típico de algunos barrios de Buenos Aires⁷⁴.

En este cuento existe una serie de discursos que constantemente pasan de la representación de la escritura a la representación de la oralidad y viceversa. Siguiendo la tradición oral de Roberto Arlt y de la novela negra, Piglia crea un relato polifónico en el que las voces de los personajes se “escuchan”, con sus muletillas y frases coloquiales.

El relato está construido por un narrador omnisciente en tercera persona. En el primer párrafo, casi idéntico al del final⁷⁵, el narrador describe a Almada, el asesino de la “copera” Larry. Aunque este narrador (el lector sabrá, sólo hasta el final, que se trata de Renzi) está alejado, supuestamente, del lenguaje coloquial bonaerense, en realidad emplea ciertos vocablos que se enmarcan en un discurso cercano a lo cotidiano: “cruzan furtivamente hacia los dancings...” (p. 123) Además, el narrador le cede la palabra a sus personajes en múltiples ocasiones. Así, usando comillas, le cede la voz a Almada: “*Poder humillarla una vez, pensó. Quebrarla en dos para hacerla gemir y entregarse*” (pp. 23-24). De este modo y de otros más, que se verán en seguida, la oralidad está presente en el texto, aquí exhibiendo la jerga que alude a lo sexista y lo sexual como algo común en los bajos fondos.

En los diálogos, los personajes asumen un habla coloquial; el empleo de los verbos, conjugados en diversos modos y tiempos, representa ese lenguaje cotidiano, propio de la gente de Buenos Aires. Piglia le imprime, así, cierta vida a su cuento, pues generalmente

⁷³ El nombre de este personaje, de significación exótica para Nicolás Bratosevich, puede verse “en contraste con los otros nombres que se mueven en el relato y con el espacio donde suceden los hechos –que es el *Bajo* de Buenos Aires- liga con la tradición del policial norteamericano que procede de Hammet y Chandler: efecto de homenaje que al propio tiempo actualiza la convicción tan arraigada en Piglia, sobre el entrecruce de tradiciones literarias” (“Brújulas culturales (II). Viaje / Investigación / Viaje”, *op. cit.*, pp. 202-203).

⁷⁴ Para el análisis de “La loca y el relato del crimen”, sigo la edición de Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988. Cuando cite algún fragmento, sólo pondré delante el número de página.

⁷⁵ “La loca y el relato del crimen” es un relato metaficcional y sugiere la intromisión de otro narrador omnisciente, además del primero, porque al final del relato el lector comprende que aquél era, desde el principio, Emilio Renzi. Este aspecto supone también un estudio del texto desde la narratología.

los escritores (como ocurre con Borges en “La muerte y la brújula”, hipotexto de “La loca y el relato del crimen”, que no reproduce la lengua viva de los personajes y de Buenos Aires, sino que es, más bien, un cuento tendente a lo abstracto y a lo indeterminado, como se verá más adelante) buscan representar un caso particular de manera universal, eliminando aquellos regionalismos que los identifiquen con una tradición o tendencia. El siguiente diálogo, producido por Almada y Angélica Inés, es ilustrativo:

-Bueno –dijo él-. Si te arrodillás y me besás los pies te doy mil pesos.

-¿Eh?

-¿Ves? Mirá –dijo Almada agitando el billete entre sus deditos mochos-. Te arrodillás y te lo doy. (p. 124).

Las mínimas intervenciones del narrador no limitan el discurso de los personajes; en realidad, todas las voces, incluyendo la del narrador, producen un efecto oral, repetitivo: “La Macarena, ay macarena –cantaba la loca-. Llena de tules y sedas, la macarena, ay, llena de tules –cantó la loca” (p. 125). De este modo, la repetición se convierte en un recurso retórico que simboliza la oralidad presente en todos los personajes, sobre todo en los marginados, como Echevarne, Larry o Antúnez.

En realidad, como ya se mencionó antes, Piglia incluye en sus textos ciertas narraciones que se enmarcan dentro de la representación de la oralidad. En su estudio sobre *Plata quemada*, Adriana Rodríguez Pérsico señala que la oralidad en esa novela es múltiple, y que está regida por una intención social: “Una cantidad de voces se encastran: las de la autoridad, la de la *dóxa*, la del delito, la periodística, la del cronista, las voces

interiores de la locura [...] La novela está tramada en la superposición de voces que transparentan, a menudo, puntos de vista contradictorios”⁷⁶.

Rodríguez Pérsico había señalado poco antes de la cita anterior la relación entre *Plata quemada* y “La loca...” a propósito de ciertas semejanzas: Renzi emplea el lenguaje para darles voz a los oprimidos (Angélica y Antúnez, principalmente, en “La loca...”; los asaltantes en *Plata quemada*), se pone de parte de esos seres marginales, cuyas voces son las más importantes del texto.

A propósito de lo anterior, no es casual que en “La loca y el relato del crimen” los discursos orales más importantes, claves en el relato, sean los de Larry y los de la loca. La primera es una prostituta, abandonada por la sociedad y sometida a un cafishio, a un padrote, Almada, a quien “lo protegen de arriba” (p. 128), como señala Antúnez; Angélica Inés Echevarne es una loca anciana mendicante, también humillada por Almada y marginada socialmente. Su condición de loca, de “moderna Casandra”, no le permite que le crean: Rinaldi, el otro periodista, le dice a Renzi después de oír su discurso: “Pero no ve lo rayada que está” (p. 129), cuando éste le presta atención.

Los dos discursos, el de Larry y el de Angélica Inés, son en realidad mensajes complementarios, creados por Piglia mediante el recurso de la inversión: cuando Larry se entera de que Almada, su antiguo *padrote*, la está buscando para hacerle daño, le deja un mensaje a su amante Antúnez en un espejo:

Vino él vino Almada vino a llevarme sabe todo lo nuestro vino al cabaret y es como un bicho una basura oh dios mío andáte por favor de [sic] lo pido salváte vos Juan vino a buscarme esta tarde es

⁷⁶ Adriana Rodríguez Pérsico, “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *op. cit.*, p. 119.

una rata olvidáme te lo pido olvidáme como si nunca hubiera estado en tu vida yo Larry por lo que más quieras no me busques porque él te va a matar (p. 126).

Este mensaje es complementario y es la inversión del discurso de la loca por las siguientes razones: es un mensaje escrito con rasgos de oralidad: no hay puntuación porque, probablemente, Larry tenía prisa por irse, pero ha repetido ciertas palabras (“vino él vino Almada vino a llevarme”) que delatan una condición oral; además, la interjección sin signos de admiración: “oh dios mío”, delata la enunciación oral; Larry ha escrito en el espejo, lo que remite al lector a los antiguos oráculos: hay una doble asociación entre lo oral y el oráculo, porque representan un acto enunciativo anticipatorio: una prolepsis, dentro de la terminología narratológica, que anuncia la muerte y lo trágico, sugeridos antes en la figura de la loca, al inicio del cuento. Inclusive, esta asociación entre la loca y los oráculos es evidente en estos fragmentos: “La mujer se sentó tanteando el aire y levantó la cara como enceguecida”. “La mujer se apretaba contra el cuerpo un viejo sobretodo de varón que la envolvía como una túnica” (p. 124). El carácter profético de la loca se refleja en su apariencia de ciega (“enceguecida”) y en su vestimenta, que de paso le otorga cierta androginia al vestir ese “viejo sobretodo de varón”, comunes en los representantes de los oráculos⁷⁷.

Este personaje femenino también aparece en “Nombre falso”. En el cuaderno que supuestamente escribió Roberto Arlt y que el personaje Piglia encontró, puede leerse:

En ese momento aparece la mendiga, le pide plata. Lisette la rechaza. “Me das plata, negra”, dijo la vieja de perfil, con la mano tendida. “Te vas”, dijo Lisette, y trató de empujarla pero la vieja la

⁷⁷ Nicolás Bratosevich asocia, en este cuento de Piglia, a la poesía “con lo visionario y ambas cosas con el enajenamiento mental (que es otra vez un modo de aproximar locura y literatura, verdad y ficción”, en “Brújulas culturales (I): Sujeto / Mujer / De poetas y de locos”, *op cit.*, p. 189.

enlazó de la muñeca y se le fue encima. “Estás perdida, vos. Condenada”, le habla despacio, en voz baja, inclinada sobre ella. “Soy gitana yo. Reina y madre. Echevarre María del Carmen”, hizo varios signos con la mano libre. “Te morías, vos. Te vas a morir retorcida. Soy la gitana”, dijo la vieja, y empezó a irse. Lisette se aterroriza, trata de alcanzarla, le ofrece plata, inútilmente, etc. (La mendiga = Cassandra.)⁷⁸

Por otro lado, el discurso de Angélica (cuya etimología refuerza el sentido de mensajera), cuando se dirige a Renzi, es inverso al de Larry:

Yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena ay macarena [...] (p. 128).

En este caso, el proceso es distinto: Echevarne lanza un discurso oral que Renzi, como receptor e intérprete, graba; después, lo reproduce por escrito para clasificar las palabras siguiendo un método lingüístico de Trubetzkoi para “analizar el lenguaje psicótico” (p. 130). De este modo, Renzi elimina las repeticiones y se queda con lo oculto; ha descifrado la clave: “¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta? –remató Renzi, triunfal-. El asesino es el gordo Almada” (p. 130).

La inversión oralidad-escritura en el discurso de la loca muestra su simetría con el discurso de Larry. Un discurso escrito incorpora elementos orales, repetitivos (y que son, además, características de lo profético⁷⁹), mientras que el discurso oral de la loca ha sido

⁷⁸ Ricardo Piglia, “Nombre falso”, *Nombre falso, op cit.*, p. 112. Sobre la intratextualidad y sus funciones escribiré más adelante.

⁷⁹ Nicolás Bratosevich, al analizar “Encuentro en Saint-Nazaire”, entiende que Stephen Stevensen es un profeta en la narrativa de Piglia en la medida de que asocia ciertos aspectos a la repetición: por un lado, está la

grabado y puesto en la escritura para su análisis. De este modo, los dos relatos marginales, desautorizados por los representantes del poder y de los medios masivos de comunicación, cobran una gran significación literaria y social porque sugieren ciertas claves del discurso social.

En el caso de Larry, su relato está asociado con lo oral y los oráculos; el espejo, en el que se reconocía el receptor, permitía una autorreflexión (autorreflección). El discurso, además, estaba codificado, por lo que había necesidad de interpretarlo para actuar con puntualidad y eficacia. La presencia de la loca, símbolo de los oráculos, del espejo y de la decodificación de los mensajes, acercan al texto de “La loca...” con los mitos antiguos. Por eso, Rodríguez Pérsico establece la relación entre los *mass media* y los mitos en *Plata quemada*. Las voces de esta novela y del cuento son similares, hay una intencionalidad política, una función social en la construcción de los relatos piglianos: “Las voces de *Plata quemada*, que adoptan los puntos de vista de los perdedores, desenredan la complicidad del aparato estatal con el crimen”⁸⁰.

Pero para dar a conocer esos relatos que denuncian la injusticia social hace falta un intérprete; en “La loca y el relato del crimen”, Antúnez es el destinatario del mensaje de Larry, pero no actúa de acuerdo con lo recibido y es arrestado. En cambio, Renzi recibe el discurso de la loca, convirtiéndose en el intérprete perfecto. Ha sabido revelar lo oculto, lo no dicho del lenguaje, y quiere dar a conocer la verdad⁸¹. Esta asociación entre relato e

mención, en el cuento, del ensayo sobre el arte en la época de la reproducción de Walter Benjamin; por otro, Bratosevich afirma que la repetición, como figura retórica, está enlazada con la profecía. Cita cómo, en “Encuentro...”, Stevensen le dice al personaje Piglia: “La lógica de la repetición, me dijo, el orden de la profecía” (“Primera aproximación: el texto nonato”, *op. cit.*, p. 21).

⁸⁰ Adriana Rodríguez Pérsico, “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino”, *op. cit.*, p. 121.

⁸¹ En la tradición del género negro, quien actúa como investigador originalmente no lo era: por azar, una gran cantidad de personajes se convierten en detectives. Para Bratosevich esto se debe a que “el detective no-oficial es siempre más sagaz que el jefe de policía, cuando se da esa oposición en el texto: porque éste procede desde la rutina (o desde la conveniencia), y en cambio aquél, desprejuiciado en todo, se desempeña

interpretación y entre mito y acción es también analizada por Julio Premat, quien cita un fragmento fundamental del epílogo de *Plata quemada*; ahí, dice el autor Piglia: “yo la escuché como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega”⁸². Nuevamente aparece, en la narrativa de Piglia, una asociación que tiene como base los relatos orales urbanos, de origen marginal, degradado, son relatos “quebrados”: así como Renzi escucha el relato de la loca, que es en realidad el germen de lo que será su investigación y su relato, así también el autor Piglia, siguiendo la práctica borgiana de combinar datos reales con sucesos imaginarios, escucha el relato de la muchacha de dieciséis años; su narración es un testimonio imaginario que comienza con la oralidad y que provocó el interés del autor, preparando el terreno para la investigación histórica y la creación literaria⁸³. El producto, la novela, se convierte así en un mecanismo de resistencia social, que transgrede los valores morales y sociales de los argentinos.

La alusión de Piglia de la tragedia griega en *Plata quemada* puede relacionarse con cierta referencia intertextual que aparece en “La loca y el relato del crimen”: *Macbeth*. La presencia de la tragedia de Shakespeare podría representar la intromisión de la tragedia y de los mitos en la cotidianidad de la vida. Desde las tragedias griegas, pasando por las obras de Shakespeare, con especial mención a los oráculos, tenemos una tradición que desemboca en el género policial “duro” y, en especial, en “La loca y el relato del crimen”. La alusión a *Macbeth* implica, además, la representación de los oráculos en las figuras de las brujas,

con la fruición de quien no está tentado por lo inesperado y lo previsto: su cometido es motor de inconformismo” (*op. cit.*, p. 207).

⁸² Ricardo Piglia citado por Julio Premat, “Los espejos y la cópula son abominables”, en Adriana Rodríguez Pésico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, *op. cit.*, p. 124. La edición citada por Premat corresponde al año 1998; la versión más reciente de *Plata quemada* contiene ese enunciado en la p. 225 (2ª ed., Anagrama, Barcelona, 2000 (Narrativas hispánicas, 291)).

⁸³ Esta práctica es ejecutada, como ya se vio en el capítulo I de esta investigación, en “Mata-Hari 55”. En adelante, Piglia jugará con la aparición de una discípula de Macedonio Fernández en “La mujer grabada” (cfr. el capítulo IV de esta tesis).

quienes predicen a Macbeth su llegada al trono y su futura caída. Pero la función social en el texto de Piglia denuncia ciertos hechos injustos. Si Rinaldi, el periodista prejuicioso, hace una alusión inexacta de la tragedia de Shakespeare (“[el discurso de la loca] parece una parodia de Macbeth –susurró, erudito, Rinaldi-. Se acuerda ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa” (p. 129)) y entiende que lo dicho por Echevarne es falso y absurdo, en cambio Renzi sí encuentra un sentido real al discurso de la loca. La posición de Renzi, quien descifra los mensajes codificados, es metafórica: al lector de las obras de Piglia le corresponde, también, descifrar lo sugerido, lo que se encuentra oculto, entre líneas.

Renzi es el lector perfecto: descubre lo oculto, lo implícito, en el discurso oral, valiéndose de la lingüística. Semejante a los receptores de los mensajes de los oráculos, Renzi abandona temporalmente su labor de crítico literario y reseñista de *El mundo* para intentar dar a conocer un hecho real: de lingüista, pasó a la profesión de reportero y de ahí brincó a la actividad detectivesca, no sin abandonar, obviamente, su formación académica y su compromiso social. Renzi se convierte, así, en el receptor del “monólogo de la loca” (p. 129), propiciando un diálogo que inició con su interpretación acertada de los hechos. Si Macbeth, en uno de sus últimos monólogos, hace una observación simplista de cierto tipo de lenguaje y de discurso:

La vida no es más que una sombra andante,
un pobre actor que sobre el escenario
se agita y pavonea en su momento,
y a quien nunca se volverá a oír más;
un cuento contado por un idiota,
lleno de sonidos y de furia

que nada significa⁸⁴,

Renzi encuentra que los discursos de los idiotas y los locos poseen una gran significación, a veces mucho más clara que los discursos producidos por los personajes y las personas que no han sido marginados⁸⁵. Así, se comprende que el discurso de la loca y el de Larry tengan una gran significación, además de que también se relacionan con *Macbeth* porque sus temáticas contemplan la violencia y la tiranía.

La relación entre “La loca y el relato del crimen” y *Macbeth* también resulta pertinente en la medida de que existe una interpretación de los hechos, donde la presencia de la locura es significativa. Macbeth fracasa, en parte, porque no comprende los mensajes proféticos y cifrados de las brujas (el bosque que avanzará hasta el castillo, el hombre no nacido de mujer que lo derrocará), es incapaz de entender o decodificar el mensaje que anuncia su fracaso. Renzi, en cambio, en calidad de testigo, no de protagonista, es ajeno a la “tragedia” de los otros personajes (los que integran el triángulo pasional y la loca, la vidente) y puede interpretar adecuadamente el discurso oral y oracular⁸⁶.

⁸⁴ William Shakespeare, *Macbeth*, introducción, notas y trad. de Idea Vilariño, Losada, Buenos Aires, 2002 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 581), p. 224.

⁸⁵ El monólogo de Macbeth es también un hipotexto para Faulkner, visible sobre todo en *El sonido y la furia*, novela paradigmática, cuyo narrador, como en el caso de los narradores de Macario de Juan Rulfo y Victorio Ferri de Sergio Pitol, es un idiota. La influencia de Faulkner en Piglia está ya documentada desde hace tiempo; por otro lado, el escritor estadounidense es también una gran influencia para Juan Carlos Onetti, cuya escritura influyó a su vez en el autor de *La ciudad ausente*.

⁸⁶ En un ensayo reciente, Piglia habla de cómo Auguste Dupin, el detective de Poe, está ajeno a toda atadura social, incluyendo el matrimonio y el trabajo. Eso le permite entender, al margen, a la sociedad y sus crímenes (cfr. “Lectores imaginarios”, *op. cit.*, pp. 77-87). En otro ensayo del mismo volumen, “¿Qué es un lector?”, Piglia establece una conexión entre los libros, sus mensajes y la interpretación. Hamlet, otro personaje shakespeariano, es elegido por Piglia para sus reflexiones. Lo que al escritor argentino le llama la atención es que Hamlet lea un libro en medio de las luchas de poder. Cuando Hamlet entra al salón con un libro en la mano, según Piglia, está poniendo dos mundos en oposición: el de la lectura y el de la vida cotidiana:

Esta acción une los mundos que se juegan en la obra. Por un lado, el vínculo con la tradición de la tragedia, la transformación de la figura clásica del oráculo, la relación con el espectro, con la voz de los muertos [cursivas mías], la obligación de venganza que le viene de esa suerte de orden trascendente. Por otro lado, el carácter antitrágico del hombre que lee, o hace que lee. La lectura, ya

La inversión como recurso retórico en “La loca y el relato del crimen” queda de manifiesto en la ambivalencia de lo oral y lo escrito. El espejo de Larry y la alusión a *Macbeth* funcionan como vínculos que incorporan al cuento en una tradición literaria canónica, además de que producen una reflexión metalingüística, reflejan el compromiso social por parte del autor y fomentan la participación activa del lector, quizá no solamente como intérprete, sino también como participante político. De ahí, quizá, la importancia de las voces “orales” en toda la obra de Piglia, que representan las palabras de los marginados, generándose así un dialogismo o un plurilingüismo. El plurilingüismo y la inversión también pueden analizarse desde otra perspectiva: para Walter Ong, todo discurso oral, sea individual, sea social, tiende a lo inconsciente; tal es el caso del relato de la loca; en cambio, la escritura es un acto consciente⁸⁷, representado en el cuento de Piglia a través de la figura de Renzi como escritor de los sucesos que no puede denunciar y a través de la figura de Larry. Si tomamos en cuenta estas afirmaciones, podría notarse que, además de lo anterior, el discurso de Larry atraviesa esas etapas: de lo consciente a lo inconsciente. La marca que permite esta apreciación es que su texto, dejado en el espejo, refleja un acto consciente, pero la ausencia de puntuación y la repetición de ciertas palabras en un

lo dijimos, está asimilada con el aislamiento y la soledad, con otro tipo de subjetividad. En ese sentido, Hamlet, *porque* [cursivas del autor] es un lector, es un héroe de la conciencia moderna (p. 37).

Siguiendo a Bertolt Brecht, Piglia aclara cuál es uno de los motivos por los cuales ocurre la caída de Hamlet:

Brecht ve, en la tragedia, la tensión entre el universitario que llega de Alemania con nuevas ideas y el mundo arcaico y feudal. Esa tensión y esas nuevas ideas están encarnadas en el libro que lee, apenas una cifra de un nuevo modo de pensar, opuesto a la tradición de la venganza. La legendaria indecisión de Hamlet podría ser vista como un efecto de la incertidumbre de la interpretación, de las múltiples posibilidades de sentido implícitas en el acto de leer (pp. 37-38).

De este modo, Hamlet y Macbeth fracasan, por diferentes razones, en su interpretación. Ante la duda de actuar y el mensaje oral de su padre (equivalente al oráculo de la mitología y el teatro griegos), Hamlet cae, preso de la inactividad y de su forma de pensar, fuera de sitio.

⁸⁷ Walter Ong, “La escritura reestructura la conciencia”, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sep, FCE, México, 1999, pp. 84-85.

momento de apuración sugieren, en realidad, el tránsito a lo inconsciente, que anuncia, de paso, el carácter trágico del personaje.

De acuerdo con lo anterior, puede observarse una estrecha relación entre los espejos y la decodificación de lo oculto. A través del espejo, simetría de la realidad, puede verse la verdad escondida⁸⁸. Además del símbolo del espejo como representación de la verdad oculta en “La loca...”, existen otros ejemplos en el resto de la narrativa pigliana. En *Respiración artificial*, Emilio Renzi comprende el significado de cierta acción de Tardewski en la habitación de Marcelo Maggi: el filósofo polaco se guarda un papel de su amigo Maggi en la bolsa. Renzi lo observa: “Me acerco al ropero; por la luna del espejo veo que Tardewski se ha sentado en el escritorio, ha tomado un lápiz de la lata de té Mazawattee y después de arrancar la primera hoja del anotador se ha puesto a escribir. No veo qué ha hecho en la primera hoja del anotador. Quizás la ha tirado, pero el piso sin embargo está limpio”⁸⁹. Aunque no lo dice explícitamente, lo que en realidad ahí está ocurriendo es que Tardewski oculta una referencia comprometedora para Maggi, quien seguramente ha desaparecido en manos de los agentes de la dictadura (el año de las acciones es 1976), por lo que ambos personajes guardan un prudente silencio. Al ver cómo Tardewski oculta un papel, Renzi comprende que no volverá a ver a su tío. El escrito y los testimonios que revelan el horror de la dictadura no son suficientes para comprender el verdadero mensaje: la desaparición y la muerte (lo trágico) de los opositores al régimen militar. El espejo es el oráculo; aunque no hay un discurso oral (salvo los diálogos entablados entre ambos personajes, donde se sugieren muchas cosas, mas no se mencionan

⁸⁸ Esto también puede afirmarse para el análisis del final de “El fluir de la vida”, otro de los cuentos estudiados en este trabajo (cfr. capítulo III).

⁸⁹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Anagrama, Barcelona, 2001 (Narrativas hispánicas, 300), p. 153.

abiertamente), el símbolo del espejo sugiere el carácter trágico de la vida y sugiere la imposibilidad de llegar a la verdad si no es por medios oblicuos.

Para terminar este apartado, conviene tomar en cuenta la reflexión de Jorge Fornet a propósito de la ambivalencia entre lo oral y lo escrito y entre lo popular y lo culto. El crítico cubano señala que Renzi, en su novela *La prolijidad de lo real*, había intentado eludir lo oral por considerarlo un vicio costumbrista. Su obra fracasa, pasa inadvertida (salvo para Maggi, quien después de leerla contacta a su sobrino para “iniciarlo” en la política y la historia). Según Fornet, Renzi relata cómo en medio de las conversaciones cultas hay momentos coloquiales, con gente común, de una “oralidad en estado puro” que son “empujones hacia la realidad, la comprobación de que el universo de las discusiones filosóficas y literarias de los personajes protagónicos coexiste con otro mundo que también permea sus vidas. Esos jalones definen la novela misma; una novela con un centro difuso y dominada por relatos, voces y lenguajes periféricos”⁹⁰.

Así, de acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que los relatos de Piglia no profundizan en una distinción entre lo oral y lo escrito o entre lo popular y lo culto, sino que estos aspectos conviven heteróclitamente, sin distinción de ningún tipo. De este modo, el autor de *La ciudad ausente* propone no una lectura institucionalizada de la literatura y sus textos, sino más bien una lectura que reivindique, desde lo social, a los seres marginados por las clases hegemónicas. En el campo de las letras, el cuestionamiento del canon también sugiere una respuesta activa a la institucionalización del mundo académico, sobre todo a aquél que margina a ciertos autores y géneros considerados como menores. Tales serían los casos de Chandler y Hammett así como de la novela negra, respectivamente.

⁹⁰ Jorge Fornet, “El escritor ante la historia”, *El escritor y la tradición, op. cit.*, p. 88.

Retomando a Ong, puede señalarse la función social de los recursos de Piglia (la inversión, la oralidad), pues las voces plurales y los relatos orales mantienen la memoria colectiva⁹¹. Así, las voces de los personajes ofrecen una nueva significación del texto, una significación social, de reivindicación.

2.3 Intertextualidad

Para algunos críticos literarios que se han acercado a “La loca y el relato del crimen”, existe una gran influencia de ciertos autores y textos, como los de Roberto Arlt, Rodolfo Walsh, el Shakespeare, etc. Sin embargo, es posible que la mayor influencia que el cuento de Piglia haya recibido provenga de Borges, concretamente de “La muerte y la brújula”. Este cuento policial es, en realidad, el gran hipotexto del cuento de Piglia.

En su “Introducción” a *El relato policial en la Argentina*, Jorge B. Rivera establece un vínculo indisoluble entre el cuento de Borges y el de Piglia: “En 1975, con *La loca y el relato del crimen*, Ricardo Piglia re-escibe y clausura, a su vez, la lección de Borges; y podría agregarse: re-escibe y clausura la propia historia del relato policial argentino”⁹². Esa re-escritura y clausura del género quizá tengan su base en el recurso retórico de la inversión: Piglia trabaja un mismo modelo narrativo en forma invertida: renuncia a la novela-problema, pero toma algunos aspectos de ésta; además, su texto se enmarca en los relatos duros, estableciendo un diálogo con otros subgéneros policiales e insertándose en una gran tradición literaria.

Siguiendo a Rivera en su estudio sobre el género policial argentino, Rosa Pellicer recuerda la relación literaria policial que empieza con Borges y llega hasta Piglia,

⁹¹ Walter Ong, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁹² Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 38.

manifestada en numerosos aspectos, uno de ellos es que “el detective, o el asesino, es un hombre de letras, y el juego de citas y alusiones se refiere al mismo género en el que se inscribe”⁹³. Pellicer observa las cualidades intelectuales de Emilio Renzi, que lo llevan a resolver el crimen y a ubicarse al lado del narrador-personaje Piglia del “Homenaje a Roberto Arlt” en cuanto a su labor de crítico literario como detective⁹⁴.

La influencia de Borges en Piglia se ha documentado ampliamente. En el caso de “La loca y el relato del crimen”, la presencia de los textos y las ideas de Borges es implícita. Para Alberto Julián Pérez, sólo hay tres cuentos policiales en la obra narrativa del autor de *El Aleph*: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”⁹⁵. El último texto mencionado, como se ha dicho, es el más cercano al cuento de Piglia. Para Rivera, Borges ejecuta, en su cuento, “la relativización de la especificidad genérica y el trastrocamiento de las leyes de juego clásicas [...] Se apropiará de lo policial, y aquí reside la marca de fábrica que lo distingue de los otros, a través de la *reformulación* y la *problematización* de las reglas de juego de lo genérico, lo epigonal, lo apócrifo y lo paródico”⁹⁶.

En realidad, “La muerte y la brújula” es un cuento que parodia el género policial sin dejar de inscribirse en el subgénero de la novela-problema. Las referencias y el estilo del género están deformados y se acercan a lo paródico: al describir al detective Erik Lönnrot, el narrador contrapone sus dotes criminalísticas con su escasa formación intelectual: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en

⁹³ Rosa Pellicer, “Libros y detectives en la narrativa policial argentina”, *Hispanamérica*, año XXXI, núm 93, 2002, p. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁵ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 261.

⁹⁶ Jorge B. Rivera, *op. cit.*, pp. 31-32.

él y hasta de tahr⁹⁷. Esta relación con el detective de Edgar Allan Poe cumple una función ridiculizadora: desde el inicio del cuento, con ironía, el narrador sugiere el futuro fracaso de Lönnrot. Su caída es provocada por su error en la interpretación de los hechos.

En este sentido, hay una semejanza significativa en “La loca y el relato del crimen”; en el cuento de Borges, Lönnrot asume dos personalidades: por un lado, es el detective duro y temerario; por otro, en su intento de ser culto, busca al criminal a través del estudio de textos religiosos hebreos: pasa, de este modo, de ser un simple detective a un estudioso erudito, cuya interpretación de los hechos y de los estudios religiosos lo llevarían al criminal. El autor emplea la ironía con este cambio: “Bruscamente bibliófilo o hebraísta, ordenó que le hicieran un paquete con los libros del muerto y los llevó a su departamento. Indiferente a la investigación policial, se dedicó a estudiarlos⁹⁸. La parodia del género se cumple de esa manera:

Cometido el primer crimen, uno de los personajes, el comisario, favorece las soluciones fáciles, pero el detective, más perspicaz, descarta de entrada las soluciones fáciles y favorece la solución más compleja e improbable, que según la convención del género debe ser la verdadera; esto, sin embargo, resulta ser una trampa ideada por el criminal, que también conoce las convenciones, para atraer a su víctima –el detective- y asesinarlo; el detective, aquí, no sólo es incapaz de *solucionar* el crimen sino que además se convierte en la víctima *verdadera* de la acción del criminal Scharlach⁹⁹.

Para que exista una mayor equivocación en Lönnrot, se le contrasta con Treviranus, el comisario que entiende, desde el principio, que el crimen se debió a una equivocación del ladrón, cuando confundió la habitación. Lönnrot se ha dejado llevar por las normas de la literatura policial y los misterios religiosos, por lo que es asesinado. En “La loca y el relato

⁹⁷ Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 153-154.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁹⁹ Jorge B. Rivera, *op. cit.*, pp. 261-262.

del crimen”, aparece una provisional pareja de periodistas-detectives, que en cierto modo remiten a los personajes borgianos: Renzi y Rinaldi. Renzi es lingüista, especializado en fonología; su perfil profesional lo lleva a emplearse como reseñista de *El mundo*, lo que le produce melancolía al no sentirse satisfecho ante “el desolado panorama literario nacional” (p. 127). Luna, su director, lo envía a cubrir una nota en sustitución de un reportero de la nota roja. Así, se convierte en detective. De una disciplina como la lingüística, pasa al mundo del periodismo; de ahí, salta a lo policial. En esa oscilación de funciones se advierte otra relación invertida con Lönnrot. Si éste falló en sus hipótesis, aquél descubrió la verdad. Por eso Rinaldi, el periodista de *La Prensa*, cree que Echevarne está equivocada, pero Renzi sí le cree. La lógica estaría en favor de Rinaldi, sin embargo, Renzi sigue la hipótesis menos probable que, en este caso, es la verdadera.

Las alusiones eruditas también cumplen una función paródica. En “La muerte y la brújula”, Lönnrot analiza textos de la religión judía. Fracasa al buscar el nombre de Dios para hallar al asesino de Yarmolinsky. En “La loca y el relato del crimen”, no es Renzi quien presume de su alta cultura, sino Rinaldi, cuando ambos escuchan a Angélica Inés:

-Parece una parodia de Macbeth –susurró, erudito, Rinaldi-. Se acuerda ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa.

-Por un idiota, no por un loco –rectificó Renzi-. Por un idiota. ¿Y quién le dijo que no significa nada? (p. 129)

Aunque Rinaldi alude a una obra literaria (y lo hace de manera equívoca), es Renzi quien corrige y quien le otorga a la obra mencionada un significado pleno, que se enlaza con los sucesos siguientes del cuento y que prepara la recepción para el discurso de la loca. De paso, el narrador (que es Renzi, como ya se mencionó) ironiza con Rinaldi al nombrarlo

culto, poco antes de que sea corregido por su interlocutor. Así, en los errores eruditos de Rinaldi y Lönnrot hay vasos comunicantes. Tenemos, de este modo, ciertos personajes que son pares serio-cómicos¹⁰⁰. En “La loca...”, a través del tema de la locura, visto explícitamente en la figura de Echevarne e implícitamente en la alusión a *Macbeth*, se ridiculiza a Rinaldi (como Borges caricaturizó a Lönnrot) y se exalta sutilmente a Renzi.

Rinaldi es un simple periodista, sujeto a las ideas e intenciones ocultas de los medios que representa y lo emplean. Lönnrot es un simple detective, y como tal, su escasa cultura, al ampliarla inadecuadamente, lo lleva al fracaso y la muerte. En cambio, Renzi es un lingüista, metido en el periodismo, y que por un movimiento del azar cumple una función detectivesca con la intención de hallar al verdadero culpable. Cuando Luna le niega la publicación de su descubrimiento, acude a la creación literaria. De este modo, el discurso de la loca y el texto pueden enmarcarse dentro de los relatos sociales:

Hay una serie de contra-relatos estatales, historia de resistencia y oposición. Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se le contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contra-rumor diría yo de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercalan y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. La literatura trabaja lo social como algo ya narrado. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe¹⁰¹.

Otro aspecto que señala la clausura del género policial en “La loca y el relato del crimen”, según Rivera, y su relación con “La muerte y la brújula”, es que en este relato “Borges

¹⁰⁰ Para Alberto Julián Pérez, los pares serio-cómicos muestran contrastes de caracteres: “hay un proceso de relativización y ambivalencia de la razón y la locura, la inteligencia y la imbecilidad” (“Imagen del personaje e imagen de la idea”, *op. cit.*, p. 25). Aunque el crítico menciona la pareja que integran el personaje Borges y Carlos Argentino de “El Aleph”, esto también puede aplicarse a los personajes de “La muerte y la brújula” y “La loca y el relato del crimen”.

¹⁰¹ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, FCE, Buenos Aires-México, 2001 (C. P., 607), p. 25.

elimina todo escenario local a un paisaje abstracto”¹⁰². Esto significaría que, en cierto modo, los espacios de las acciones no están claros (la ciudad podría ser francesa); los nombres de los personajes remiten al lector a distintas culturas y lenguas: Lönnrot, Treviranus, Azevedo, Red Scharlach, Yarmolinsky, etc. Todo apunta a una abstracción del género policial. En su ensayo “Geometrización de la novela”, Ernesto Sábato estudia el cuento de Borges desde su supuesta abstracción y la eliminación de lo concreto y social. Para el autor de *El túnel*, “la ciudad en que Red Scharlach comete sus crímenes es Buenos Aires, pero parece no serlo; es conocida, pero irreal; los nombres de sus calles son fantásticos, los nombres de sus habitantes son increíbles, la frialdad de sus actitudes es inhumana”¹⁰³.

La explicación de Sábato y los nombres de calles y personajes no impiden una lectura del cuento donde se incluyan los aspectos generales de la novela-problema; tomando en cuenta su aspecto universalista y culto. Este aspecto quizá tenga importancia para Sábato en la medida de que, sin dejar de hacer una crítica a las sociedades industriales que tienden a la deshumanización, pareciera anteponer el aspecto racional y geométrico al aspecto psicológico y circunstancial: “Se necesita una ciudad un poco genérica, concreta y a la vez abstracta, con nombres cualesquiera, internacionales; es un Buenos Aires donde todo ha sido generalizado lo suficiente como para ser geometría y no geografía. El cuento podía haber sido comenzado con las palabras: Sea una ciudad X cualquiera”¹⁰⁴.

Quizá en respuesta a esta interpretación sabatiana y al exceso de cosmopolitismo o geometrización narrativa en “La muerte y la brújula”, Piglia recurre a mostrar una Buenos

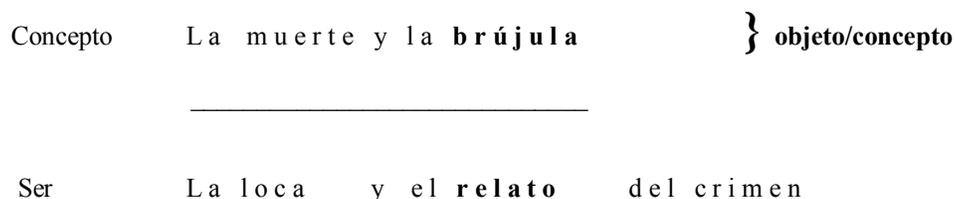
¹⁰² Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰³ Ernesto Sábato, “Geometrización de la novela”, *Uno y el universo*, Seix Barral, Barcelona, 1986 (Biblioteca Breve), p. 82.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 83.

Aires plurilingüe, con sus variantes de voseo y su crítica a la jerarquía social, en la cual los espacios, en lugar de ser abstractos, son concretos. De este modo, el aspecto social y el aspecto estético ocupan los lugares privilegiados.

Desde el aspecto gramatical, hay otra relación del cuento de Piglia con su hipotexto borgiano. El título del cuento de Borges, “La muerte y la brújula”, presenta dos sustantivos acompañados, respectivamente, de un artículo determinado, unidos por una conjunción copulativa. Lo mismo ocurre con “La loca y el relato del crimen”: los sustantivos más importantes (los núcleos o sintagmas nominales “loca” y “relato”) van acompañados por sendos artículos determinados, unidos a su vez por la conjunción copulativa “y”. Una diferencia es que el núcleo “relato” va acompañado de los modificadores indirectos “del crimen”. Pero otra semejanza es que Borges inicia el título de su cuento con el sustantivo abstracto “muerte” y termina con el sustantivo concreto “brújula”. En el caso del cuento de Piglia, el título se inicia con un adjetivo calificativo que funciona, en este caso, como sustantivo concreto. Después, siguiendo el título del cuento borgiano, Piglia remata con un sustantivo que si bien no es absolutamente concreto (“relato”), sí sugiere la escritura del suceso. Así, podemos ilustrar lo anterior con el siguiente esquema:



Si se toma en cuenta que en el relato de Borges la muerte es un concepto, por otro lado, en el caso de Piglia, el personaje de la loca podría ser la representación alegórica de las

antiguas videntes, parecida al ciego Tiresias de *Edipo rey* o a una moderna Casandra; es una alegoría invertida, por lo tanto.

Además de la relación intertextual implícita con “La muerte y la brújula” y explícita con *Macbeth*, existen otras referencias con algunos autores cuyas poéticas coinciden, parcialmente, con la obra literaria de Ricardo Piglia. Tales son los casos de tres autores de la literatura rioplatense: Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Rodolfo Walsh.

La relación entre la narrativa de Piglia y la del autor de *Los siete locos*, como ya se dijo al principio de este capítulo, es más que evidente. Sin embargo, conviene detenerse en los vínculos intertextuales de “La loca...” con la finalidad de profundizar en la poética de Piglia.

Una alusión a la obra de Arlt aparece al principio de la segunda parte del texto:

A Emilio Renzi le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario *El Mundo*: haber pasado cinco años en la Facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoi y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt (p. 127).

Esta asociación explícita, formulada por el propio Renzi, de acuerdo con la estructura metaficcional del texto, es representativa de las influencias literarias de Piglia: el autor establece un vínculo con la obra de Arlt: por un lado, Renzi trabaja en *El Mundo*, el diario donde, efectivamente, trabajó Roberto Arlt en la producción de sus *Aguafuertes*; por otro, esa melancolía también recuerda a algunos personajes de *Los siete locos*, como Erdosain o

el Rufián Melancólico. El patetismo, otro aspecto característico de los personajes de Arlt, también aparece en los personajes piglianos: Renzi, Larry, Almada, Antúnez, Echevarne.

Sin embargo, este comentario poco aportaría si no se intentara ver cómo funciona la intertextualidad en el cuento. Para empezar, debe tomarse en cuenta que si “La loca y el relato del crimen” establece un puente con “La muerte y la brújula”, por otro lado hay toda una crítica social explícita, manifestada en el lenguaje y la ridiculización a las instituciones y los representantes del poder. En ese sentido, la obra narrativa de Roberto Arlt destaca por su agresividad hacia las instituciones amparadas por el capitalismo: en su “Homenaje a Roberto Arlt” y en su “Apéndice: Luba”, Piglia demuestra que una constante en las tramas arltianas es la clandestinidad y la persecución política. No es casual, entonces, que en *Respiración artificial* Maggi instruya políticamente a su sobrino Emilio: del esteticismo pasará a una lucha política que reivindicará a las clases marginadas y reprimidas.

Quizá Angélica Inés Echevarne tenga cierta semejanza con algunos personajes de *Los siete locos* puesto que representan a los marginados sociales y aluden a represiones: en el caso de Echevarne, su discurso cifrado no permite comprender del todo lo que está diciendo, pero en éste existe un mensaje político de abierta crítica social. En sus repeticiones, marcadas por un desorden sintáctico, la loca canta: “La macarena, ay macarena, llena de tules” (p. 124). Esta cita remite al lector a *El juguete rabioso*, en el momento en que Astier y otros están robando los libros de la biblioteca escolar; afuera, se escucha el canto de un borracho: “Maldito aquel día que te conocí, / ay macarena, ay macarena”¹⁰⁵. La relación que se establece en el canto de una melodía popular, entre Echevarne y un borracho, sugiere la presencia de las voces marginales, reprimidas y

¹⁰⁵ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, presentación de Juan Domingo Argüelles, CONACULTA, México, 2001 (Clásicos para Hoy, 16), p. 44.

relegadas por la sociedad. En este sentido, Silvio Astier y sus amigos, todos ellos también marginados por la sociedad bonaerense, cometen un robo a una biblioteca escolar, lo que representa un doble atentado. Así, en la obra de Arlt se cuestiona la legitimidad de las instituciones gubernamentales, representativas del capitalismo excluyente. De este modo, la novela dura, de origen norteamericano, es vinculada, por lo menos de manera implícita, con la literatura de Arlt, ya que los novelistas estadounidenses y el autor de *Los siete locos* tienen en común su crítica al sistema capitalista. A propósito de esto, Bertolt Brecht, otro de los autores favoritos de Piglia, comenta sobre el compromiso social en la novela negra: “Fijar la causalidad de las acciones humanas es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policíaca”¹⁰⁶. Esa causalidad, para Brecht y Piglia, está fundada en la ambición económica, que produce crímenes.

Por otro lado, el lenguaje también permite una relación entre la literatura de Arlt y la de Piglia. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, aparece frecuentemente el vocablo *cafishio*, que es retomado en “La loca...”. Según Ana María Zubieta, en la edición crítica de las novelas de Arlt, esta palabra proviene del lunfardo y significa “proxeneta, rufián”¹⁰⁷. Así, el personaje Almada tendría a su equivalente en el Rufián Melancólico, quien también se dedica a vivir de las mujeres que prostituye.

Además de la influencia de Borges y Arlt en la narrativa de Piglia, la literatura de Onetti también es representada sutilmente en “La loca y el relato del crimen”, sobre todo en el perfil psicológico de los personajes y en su condición marginal y degradada. La descripción de Almada, por ejemplo, es representativa: “Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta

¹⁰⁶ Bertolt Brecht, “De la popularidad de la novela policíaca”, *El compromiso social en literatura y arte*, trad. de J. Fontcuberta, Península, Barcelona, 1973, p. 345.

¹⁰⁷ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, op. cit., p. 15.

euforia para tratar de borrar su abatimiento” (p. 123). Esa melancolía arltiana es también onettiana: tanto para el autor de *La vida breve* como para Piglia, los textos de Borges y de Arlt son paradigmáticos en cuanto a la preocupación por la forma y los recursos narrativos, en un caso, y la crítica social y la degradación del ser humano, en el otro¹⁰⁸.

Por otro lado, en las narraciones de Arlt, Onetti y Piglia, se recurre frecuentemente a la prostituta y a los personajes decadentes, vencidos por la vejez y el fracaso. En “La loca y el relato del crimen”, Antúnez, Larry y Almada representan un grotesco y patético triángulo amoroso. A través de la comparación como recurso poético, Piglia logra retratar a sus personajes de manera decadente y los relaciona con los personajes de Arlt y Onetti: la comparación cumple la función de ofrecer una visión ampliamente patética de los personajes. Por ejemplo: el narrador menciona cómo Almada imagina a Larry: “altiva, borracha, indiferente, como si él fuera una planta o un bicho” (p. 123). Esta comparación resulta importante por dos razones: la primera anticipa lo que Larry va a escribir en el espejo: “es como un bicho una basura” (p. 126). Así, el carácter profético que se le atribuye implícitamente a la loca está resaltado en la repetición de esta comparación: primero, Almada piensa que Larry lo imagina como un bicho, después es ella la que así lo percibe cuando escribe sobre el espejo; la segunda razón está vinculada con el trasfondo filosófico: al compararse a Almada con un bicho (de hecho, él mismo se compara), se subraya la decadencia moral del personaje. Es posible que esta degradación sea más fuerte en él que en Larry o Antúnez. Por eso, quizá, Renzi escribe un cuento donde Antúnez no tiene la importancia del gordo Almada: “Prendió un cigarrillo y estuvo quieto, pensando en Almada, en Larry, oyendo a la loca que hablaba de Bairoletto” (p. 132). La melancolía, el

¹⁰⁸ Cfr. Rita Gnutzmann, *op. cit.*

patetismo y la decadencia física y moral de Almada es lo que resalta Renzi –y subraya el autor Piglia al inicio y al final del cuento-

La alusión al fracaso y a la vejez también remite al lector al cuento “Bienvenido, Bob”, de Onetti, así como a *La vida breve*. En esta novela, son varios los personajes que reflejan una visión pesimista y existencialista de la vida: Brausen, el protagonista, ha decidido ir a matar a la Queca, la prostituta, pero otro hombre comete el crimen antes y huye con él, compartiendo su delito. De este modo, queda clara la preferencia de personajes marginales en la obra de Piglia, siguiendo las obras de Arlt y Onetti¹⁰⁹.

Es probable que el propósito de Piglia, al ubicar a una gran parte de sus personajes dentro de las relaciones con la novelística de Arlt y Onetti, sea la de sugerir una crítica de los valores morales instituidos por la sociedad capitalista. En sus cuentos y novelas, Piglia muestra el contraste existente entre los integrantes de una sociedad burguesa y los marginados: por un lado está el orden familiar y burgués; por otro, el de los subversivos y relegados: “locos, enfermos, exiliados, prostitutas, macrós [...] que encarnan la negatividad frente al trabajo productivo, la razón y los valores de la salud”¹¹⁰. Hay una transgresión de ese orden represivo y tendente a la marginación¹¹¹.

¹⁰⁹ En “Nombre falso” hay otra variante: en el cuaderno que supuestamente encuentra Piglia, propiedad de Arlt, está escrito el argumento de una novela que trata el tema del crimen de una prostituta; además, en el apéndice de la *nouvelle*, “Luba”, el espacio de la ficción se presenta en un prostíbulo. Otra semejanza con la obra de Onetti reside en la estructura de las narraciones: algunos personajes de ambos autores, como Renzi y Brausen, son narradores que cuentan sus relatos. Brausen crea a su personaje Díaz Grey, quien a su vez escribe una novela. Además, aparece el señor Juan Carlos Onetti, que tiene tratos con Brausen (Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999 (Col. Diamante)).

¹¹⁰ Josefina Ludmer, “Figuras del género policial en Onetti”, *Texto crítico* (Xalapa), núms. 18-19, año VI, julio-diciembre de 1980, p. 48.

¹¹¹ Otra crítica que trabaja sobre los paralelismos entre las obras de Arlt y Onetti es Rita Gnutzmann, quien también ha vinculado a ambos autores con la narrativa pigliana. La crítica estudia el papel de la mujer en los dos primeros novelistas: “Los hombres onettianos coinciden en muchos rasgos con los arltianos, siendo unos y otros buscadores angustiados de un sentido de la vida, buscando a menudo este sentido, paradójicamente, en los burdeles” (Rita Gnutzmann, “Los tipos femeninos”, en Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 819).

Para Josefina Ludmer, los textos de Onetti están estrechamente vinculados con la obra de Arlt (y también con la literatura policial). La crítica también señala la influencia de la novela negra norteamericana, que es un “símbolo del absurdo y de la irrisión de la lucha del héroe contra una sociedad absolutamente penetrada de delito”¹¹² y que también puede tomarse como referente del cuento de Piglia.

Rodolfo Walsh también puede ser situado dentro de la literatura policial en dos de sus tendencias: por un lado, están los cuentos de *Variaciones en rojo* (1954), que pueden ser ubicados dentro de la novela-problema; por otro, está la novela de no ficción *Operación masacre* (1956), que relega el aspecto estético para inclinarse más por lo testimonial, lo periodístico y la denuncia social, lo que acerca a esta novela con el subgénero “duro”. Para Jorge B. Rivera, hay una influencia del Walsh de la primera etapa en el cuento estudiado de Piglia, específicamente en “La aventura de las pruebas de imprenta”, “con ese tímido corrector de pruebas que funda su ciencia detectivesca en el manejo de cierto conciso saber tecnológico”¹¹³. Rivera establece la relación entre el detective Daniel Hernández, personaje imaginario de Walsh, y Emilio Renzi, no solamente por el parecido físico, sino porque ambos se valen de su oficio (el primero es editor; el segundo, lingüista) para resolver el crimen. Siguiendo esa línea argumentativa, existe una analogía entre Hernández y Renzi: el primero experimenta una azarosa transición de corrector de pruebas a detective¹¹⁴; el segundo emplea sus conocimientos lingüísticos para resolver un crimen pasional que refleja la red de complicidades y corrupción en la sociedad argentina y sus representantes.

¹¹² *Ibid.*, p. 49.

¹¹³ Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁴ Rodolfo Walsh, “La aventura de las pruebas de imprenta”, *Obra literaria completa*, v. 1, nota preliminar de José Emilio Pacheco, Siglo XXI, México, 1981.

Sin embargo, la relación más fuerte no ocurre entre Hernández y Renzi, sino entre éste y Walsh ya que, desde *Operación masacre*, su autor orientó sus obras literarias a un perfil periodístico y político de resistencia ante los embates de la represión del Estado. Al final de “La loca...”, Renzi opta por la creación literaria; dentro de ésta, se sugiere la denuncia social.

2.4 Intratextualidad

En la narrativa de Ricardo Piglia, la intratextualidad¹¹⁵ no es sólo un recurso literario que enlaza situaciones y personajes, sino que existe en ella una función específica, capaz de darle una significación especial a la poética del escritor argentino.

La intratextualidad permite la asociación o el establecimiento de una red de vasos comunicantes que remiten al lector de un texto a otro, y que permite la reaparición de ciertos personajes en gran parte de la narrativa pigliana, como Emilio Renzi y de Angélica Inés Echevarne.

La aparición reiterativa de estos personajes (y de otros), obedece al proyecto poético de Piglia, ya que éste concibe su narrativa como una amplísima red donde transitan los relatos y los personajes que ejecutan esas acciones. Así, *La ciudad ausente* podría ser el corolario de esa inquietud autoral. Inclusive, los relatos que han salido de la máquina de narrar no

¹¹⁵ Aunque Lucien Dällenbach analiza la intratextualidad en *El relato especular*, algunos críticos literarios hispánicos la estudian en sus acercamientos a las obras de diversos autores: Rosa Pellicer entiende que “Dentro de la intertextualidad hay que considerar la autotextualidad, es decir, las relaciones textuales entre textos del mismo autor” (Rosa Pellicer, “La con-fabulación de Juan José Arreola”, *Revista Iberoamericana*, v. LVIII, núm. 159: 1992, p. 548). A su vez, Sara Poot define la intratextualidad como una red de “referencias cruzadas” que concentra toda la obra literaria de un escritor (Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992 (Fundamentos), pp. 42-46). Por su parte, Marchese entiende que la intratextualidad puede identificarse porque está relacionada con la intertextualidad (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª. ed., vers. de Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 2000 (Letras e Ideas), p. 219); le corresponde al lector, entonces, descifrar el texto y ponerlo en relación con otros.

sólo aparecen en esa novela, sino que surgen en otros libros: un ejemplo es “Encuentro en Saint-Nazaire”¹¹⁶, cuyo protagonista, Stephen Stevensen, parece un personaje salido de la máquina (nueva versión de “William Wilson” de Poe). Así, podría hablarse de un metatexto que representa el cruce deliberado entre ficción y realidad.

En una entrevista con Marco Antonio Campos, Piglia explica la presencia constante de ciertos personajes en sus novelas y cuentos:

Renzi es un personaje que acompaña a todos los libros que he escrito. Él sería el eje que organiza el conjunto de los libros. Pero también, por una parte, me interesa esa velocidad de la narración, en el sentido de que toda historia tiene una suerte de enigma o secreto, que para descifrarlos se necesita pasar a otra; por otro lado, casi podría decir que ése es el modo en que el escritor se relaciona con el mundo o la sociedad. Cada vez veo más a la sociedad como una trama de relatos o a la ciudad como una tela donde las historias se tejen. Cada vez creo más que un día en la vida de un hombre está cruzado por varias y variadas historias: lo que uno sueña, lo que le cuentan los amigos, lo que uno cuenta a las mujeres y lo que las mujeres le cuentan a uno, las historias que alguien dice que escuchó...¹¹⁷

Piglia remite, implícitamente, a la etimología de texto: tejido. Para Roland Barthes, “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de cultura”¹¹⁸. Esta definición remite directamente a la intertextualidad, pero también remite a la intratextualidad en la medida de que la poética de un autor dialoga consigo misma, produciendo lecturas en varios niveles.

En otra entrevista, el autor argentino afirma: “[...] esa pasión por las historias interrumpidas las tomo de la vida: creo que estamos cruzados de historias, y que un día en

¹¹⁶ Ricardo Piglia, *Cuentos morales*, op. cit. Este cuento apareció por primera vez en español (la primera versión se escribió en francés) en 1995, tres años después de la primera edición de *La ciudad ausente*.

¹¹⁷ Ricardo Piglia, “Entrevista con Marco Antonio Campos”, *Cuentos con dos rostros*, op. cit., pp. 166-167.

¹¹⁸ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, Universidad de la Habana/UAM-I, México, 2003, p. 343.

la vida de cualquiera de nosotros es un tejido de historias que se interrumpen: me parece que ésa es la trama dentro de la cual vivimos”¹¹⁹. Esta afirmación explica, aunque parcialmente, la presencia de Renzi y de Echevarne en gran parte de las novelas y cuentos de Piglia. Pero además, la presencia de personajes en distintos textos acerca la obra pigliana a las obras de Arlt y Onetti. Inclusive, el autor de *Respiración artificial* recuerda que otros autores practicaban la intratextualidad, sin que necesariamente conocieran el término:

[...] ese trabajo con personajes que se repiten y reaparecen está en Onetti, pero también está en Faulkner y, por supuesto, en Balzac. Pero en mi caso se centra sobre todo en Emilio Renzi que aparece en mis primeros relatos y en todos los libros que he escrito. Antes que nada es un efecto de estilo, un tono, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos que aparecen un poco parodiados. Es un procedimiento para enhebrar ciertos textos y ligarlos entre sí¹²⁰.

En este sentido, la intratextualidad está vinculada con la poética de Piglia, quien incorpora los grandes relatos novelísticos y la microhistorias a la gran máquina de narrar: el *corpus* narrativo del autor está representado metafóricamente en *La ciudad ausente*: “Me gusta mucho la idea de pasar la vida escribiendo una sola novela que incluya todas las variantes y las historias posibles”¹²¹.

Esas variantes pueden percibirse desde un análisis intratextual que incluya a “La loca y el relato del crimen” con otros textos. Angélica Inés Echevarne, por ejemplo, aparece en *Respiración artificial* y en “Nombre falso”. En la novela de 1980, aparece una carta en clave de este personaje; su escrito ha sido interceptado por Arocena. El texto alude a su función de “cantora oficial”, aunque en realidad está en contra de la dictadura. Su carta

¹¹⁹ Jorge Ariel Madrazo, “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Atenea* (Concepción, Chile), núm. 473, 1996, p. 105.

¹²⁰ Ricardo Piglia, “Entrevista con Marithelma Costa”, *Hispanamérica*, núm. 44, año XV, 1986, p. 42.

¹²¹ *Ibidem*.

aparece inmediatamente después del fragmento del diario de Enrique Ossorio, quien imagina que pondrá, en su novela, a una vidente, como la prostituta Lisette¹²².

El personaje de la loca, que como se vio está asociada con los oráculos, forma parte de una cadena de mujeres locas y “cantoras”, todas ellas marginadas socialmente. Los personajes femeninos en las obras de Piglia (la Mata-Hari del cuento homónimo, Angélica Inés en “La loca...”, María del Carmen Echevarre en “Nombre falso”, Luba, Lisette en *Respiración artificial*, Lucía Nietzsche en “El fluir de la vida” y todas las mujeres locas y marginadas de *La ciudad ausente* (Anna Livia Plurabelle, Lucía Joyce, Elena Fernández, etcétera) son, para Edgardo H. Berg, las integrantes de “la serie de una voz femenina –la voz de las traidoras, locas-cantoras o modernas Casandras- [que] es puente para la reconstrucción de la historia, dice la verdad del relato o se constituye como un dispositivo narrativo¹²³”. Además, algunos de los relatos que los personajes recuperan de esas mujeres son rescatados a través del uso de una grabadora: Angélica Inés, en “La loca y el relato del crimen”, es el caso más claro, pero hay otros más: la Mata-Hari del cuento homónimo, la mujer grabada que aparece en *Formas breves*, entre otras. Así, la poética de Piglia permite establecer una red de intratextualidades donde todo apunta a lo apócrifo, lo desautorizado, lo marginal y lo ambiguo en el lenguaje.

En “Nombre falso”, el nombre de la loca cambia: ahí, dentro de los apuntes que ficticiamente escribió Arlt, la loca se llama María del Carmen Echevarre. Esta variante no es la única: si en “La loca y el relato del crimen” hay un triángulo amoroso que termina en un crimen, con Almada, Larry y Antúnez, en “Nombre falso” aparece también un grupo de

¹²² Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, op. cit., pp. 80-81.

¹²³ Edgardo H. Berg, “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, *Hispanamérica*, núm. 73, año XXV, 1996, 39.

tres personajes análogos: Rinaldi, Lisette¹²⁴ y Lettif. El primer personaje de cada serie es el oscuro, el que asesina o provoca el asesinato de la prostituta en cada caso. La pareja de la prostituta, Antúnez en “La loca...” y Lettif en “Nombre falso”, es llevado a la cárcel por el delito de homicidio; en el primer caso, la acusación es falsa; en el segundo, no del todo exacta, pues Rinaldi es el cómplice y el cerebro del crimen. La loca, Echevarne o Echevarre, tiene cierto contacto con las mujeres y con Almada y Rinaldi. Inclusive, la descripción física de estos personajes coincide:

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento (p. 123).

Gordo, jadeante, el traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge. El bar en sombras, los ventiladores a paleta. Sentado siempre en la misma mesa, la cara llena de cicatrices, la piel gastada. De cerca parece un sapo, ojos metálicos¹²⁵.

Además, otros personajes comparten nombres propios: en “La loca y el relato del crimen”, aparece un periodista de nombre Rinaldi, con un aspecto similar al Rinaldi de “Nombre falso”: “El tipo era alto y tenía la piel esponjosa, como si recién hubiera salido del agua” (p. 127). Otro personaje que coincide física y moralmente con los descritos es el Rinaldi de “La caja de vidrio” del volumen *Nombre falso*: “Salió de la nada, de la penumbra benigna de un bar donde tomaba, una detrás de otra, hondas jarras de cerveza negra, disuelto en el sosegado aleteo de los ventiladores a paleta. Camisa rayada, tiradores de seda y un brillo blando en sus ojitos de gato. Habla con un jadeo asmático”¹²⁶.

¹²⁴ En *Respiración artificial*, Enrique Osorio menciona que su compañera, una prostituta, se llama Lisette (*op. cit.*, p. 78).

¹²⁵ Ricardo Piglia, “Nombre falso”, *Nombre falso, op. cit.*, p. 106.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 68-69.

Todas estas variaciones de nombres y de personas pueden ser interpretadas como parte de la poética de Piglia, en el sentido de que son variantes de relatos similares o idénticos, contados en distintos momentos y circunstancias por diferentes narradores, que forman parte de la máquina de narrar, como si todos los textos piglianos hubieran salido de esa máquina: Elena Fernández de *La ciudad ausente*. De este modo, la narrativa de Piglia es sólo un mosaico de los múltiples relatos laberínticos de la máquina, símbolo de la creación literaria: de un texto se puede salir para entrar en otro.

2.5 Poética y política (Funciones del lenguaje)

En pocos escritores de la literatura hispanoamericana existe una preocupación explícita por el tratamiento y los registros del lenguaje. En los textos de Piglia, para Adriana Rodríguez Pérsico, hay una “conciencia del lenguaje” que produce una red de comunicaciones entre la historia argentina, la literatura universal y los problemas sociales¹²⁷. La atención especial que Piglia pone en el discurso, en sus connotaciones y en sus intenciones, puede ser ejemplificada en la reflexión del autor a propósito de ciertos acontecimientos políticos de Argentina: cuando regresó a Argentina de Estados Unidos, en la época más feroz de la dictadura militar, en 1977, el autor interpretó los signos cotidianos de Buenos Aires así:

Lo primero que me llama la atención es que los militares cambiaron el sistema de señales. En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen: “Zona de detención” [...] Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba¹²⁸.

¹²⁷ Adriana Rodríguez Pérsico, “Introducción” a Ricardo Piglia, *Cuentos morales*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁸ Ricardo Piglia, “Los relatos sociales”, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 107.

Este ejemplo, que muestra la recepción de un estudioso del lenguaje y cuya materia prima es justamente éste, demuestra que la narrativa de Piglia está sustentada en el discurso, en el modo de decir y en el modo de leer.

En “La loca y el relato del crimen” y otros textos, Piglia vincula el lenguaje con lo social. De un estudio minucioso, académico y científicista que realizan algunos personajes, como Renzi, se realiza un salto a lo social para darle la palabra al desposeído. Así, puede notarse una representación metafórica (y a veces alegórica) de la comunicación y sus funciones.

Emilio Renzi es lingüista. En algunos fragmentos de la obra pigliana en que aparece ese personaje, puede notarse su preocupación por el estudio del lenguaje y sus conocimientos del área. En *Respiración artificial*, por ejemplo, le envía una carta a su tío Marcelo, donde ejecuta una digresión a propósito del género epistolar y del lenguaje (lo que produce un salto al discurso metalingüístico):

[...] ese modo de establecer la relación entre los interlocutores que el lingüista Roman Jakobson – para usar mis conocimientos universitarios y enfrentar, de paso, la ciencia imperial de nuestro tiempo con la anacrónica artesanía de esa disciplina, practicada por vos [la historia] [...]– llama función fáctica del lenguaje y que podría representarse, en el caso de Hemingway, más o menos de la siguiente forma: ¿Estás bien? Sí, bien. ¿Vos? Bien, muy bien. ¿Una cerveza? No estaría mal, una cerveza. ¿Helada? ¿Qué cosa? La cerveza, ¿helada? Sí, helada, etc., etc.¹²⁹

Este ejemplo demuestra la constante reflexión metalingüística en la obra de Piglia; sus personajes ejecutan las funciones del lenguaje jakobsonianas¹³⁰ y representan, de forma

¹²⁹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁰ Para el estudio de los elementos de la comunicación y de las funciones del lenguaje, me apoyo en el paradigmático estudio de Roman Jakobson: “Lingüística y poética”, en Nara Araújo y Teresa Delgado, *op. cit.*, pp. 185-211. En ese texto, el teórico ruso explica en qué consisten los elementos de la comunicación

simbólica, los elementos de la comunicación. Los géneros discursivos empleados, como la epístola y el diálogo, muestran el proceso comunicativo, que exige más que la presencia del emisor, el mensaje y el receptor¹³¹.

En “La loca y el relato del crimen” ocurre algo similar: siguiendo a Jakobson, quien fue citado por el propio personaje (y que también es mencionado en el texto “En otro país” de los *Cuentos con dos rostros*¹³²) Renzi ejecuta todas las funciones lingüísticas: la apelativa: se deja convencer por Echevarne y a su vez intenta convencer a Luna; la fática: el canal está vinculado con el momento, el espacio y los medios (la grabadora); la metalingüística: descifra el discurso de la loca, que iba dirigido, precisamente, a él; la emotiva: toma partido por los marginados y expresa sus sentimientos de frustración y coraje cuando Luna le impide publicar la información; la referencial: en la creación de su

(emisor, mensaje, receptor, canal, código, referente) y las funciones que recaen en cada uno de ellos (emotiva, poética, apelativa o conativa, fática, metalingüística, referencial).

¹³¹ En *Respiración artificial*, Emilio Renzi es emisor y receptor de la producción epistolar y de los diálogos entablados con otros personajes. Esa novela es la obra narrativa de Piglia que ofrece más indicios de la representación de los procesos comunicativos. Como en la vida cotidiana, Renzi emplea las diversas funciones del lenguaje: en sus cartas con el senador Enrique Ossorio, puede advertirse la utilización de la función metalingüística: ambos escriben y dialogan sobre el lenguaje mismo, empleando una lengua y cifrando su discurso debido al espionaje de la dictadura. Arocena, el censor lingüista que busca descifrar las cartas que le llegan (los mensajes), es el interceptor: tiene información del resto de los personajes (todos subversivos) y les corta la comunicación: ha obtenido textos ajenos para analizarlos y encontrar a otros opositores al régimen político. Así, de manera implícita, la preocupación por los procesos comunicativos es central: el Estado intenta controlar el lenguaje y la ideología de las masas: la censura en un medio para impedir la comunicación.

¹³² Ahí, el personaje Piglia comenta una anécdota (que puede ser real o ficticia) que a su vez oyó de su “mentor” Steve Ratliff:

La situación actual de la literatura se sintetizaba, según Steve, en una opinión de Roman Jakobson. Cuando lo consultaron para darle un puesto de profesor en Harvard a Vladimir Nabokov, dijo: Señores, respeto el talento literario del señor Nabokov ¿pero a quién se le ocurre invitar a un elefante a dictar clases de zoología?

La estúpida y siniestra concepción de Jakobson es la expresión sincera de la conciencia de un gran crítico y gran lingüista y gran profesor que supone que cualquiera está más capacitado para hablar del arte de la prosa que el mayor novelista de este siglo. La autoridad de Jakobson le permite enunciar lo que todos sus colegas piensan y no se animan a decir. Se trata de una reivindicación gremial: los escritores no deben hablar de literatura para no quitarles el trabajo a los críticos y a los profesores (pp. 44-45).

Evidentemente, hay diferencia entre el respeto académico que Renzi siente por Jakobson y la crítica de los personajes Piglia y Ratliff.

cuento, ante la imposibilidad de hacer una nota periodística que dé a conocer la verdad, ubica las acciones en un contexto histórico: el Buenos Aires de los setenta, con su marcado multilingüismo; la poética: Renzi es lingüista, reseñista o crítico literario, periodista, detective y, finalmente, escritor. La función política del autor Renzi se combina con la función poética: la creación literaria le da una gran complejidad a la obra, así como una gran belleza por el empleo de recursos poéticos y retóricos¹³³. El empleo de los aspectos formales del cuento y el lenguaje literario permiten la ejecución de lo que en otro tipo de discurso (la nota periodística, el texto científico de lingüística) no se le permite. De paso, Renzi, en el cuento que escribe y donde repite todos los sucesos, no incorpora la clave completa del discurso de la loca, algunas palabras que le atribuye a Echevarne no son dichas por ella cuando Renzi y Rinaldi la escuchan. En la oración que arma Renzi sólo se leen las siguientes palabras: “El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir” (p. 130). Lo anterior puede deberse a varias razones: en el proceso creador, el autor no está obligado a repetir con exactitud lo que ha tomado de la vida real, más bien, se permite ciertos cambios con la intención de enriquecer su texto. El autor Piglia [y el autor Renzi] exige del lector una participación activa, que logre descifrar los textos; así, si el lector coteja los discursos de la loca con el enunciado que Renzi armó, notará variantes. La labor poética ha sido producida y se ha vinculado la función social¹³⁴, la denuncia, con lo estético: el placer estético no está lejos

¹³³ Agradezco a la doctora Liliana Weinberg la observación de que en la obra quizá exista una “trampa” que Ricardo Piglia, como autor de culto, ejecuta para ser leído por estudiantes de Letras y Filosofía.

¹³⁴ Para el concepto de “función social”, cfr. Ricardo Piglia, “Parodia y propiedad”, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, y la introducción a esta tesis, p. 4.

del compromiso social: existe un equilibrio de lo poético, lo técnico (en el sentido narrativo) y lo político (en cuanto a la crítica social)¹³⁵.

¹³⁵ Bratosevich atribuye esta salida de Piglia a un intento de parodiar el propio género policial (*op. cit.*, p. 204).

3. “EL FLUIR DE LA VIDA” Y EL CRUCE DE LA REALIDAD CON LA FICCIÓN

*Buscaba hundirse en el fluir de la experiencia
para destilar el arte de la ficción.*

RICARDO PIGLIA, “En otro país”

*La locura es una realidad virtual, que aquel que uno llama un loco
es aquel que vive en un mundo paralelo y eso es muy fascinante
para un escritor porque la ficción es en realidad una psicosis controlada.*

RICARDO PIGLIA

3.1 “El fluir de la vida” y la metaficción

“El fluir de la vida” es un cuento cuya principal característica quizá sea su condición metaficcional, ya que puede ser leído, por lo menos, de dos maneras, de acuerdo con su disposición textual: la primera sería dentro de la *nouvelle* “Prisión perpetua”¹³⁶, en la que apareció originalmente como un relato posterior y complementario a “En otro país”, texto que se despliega ante el lector como un ejemplo de literatura híbrida, a caballo de la novela y de la autobiografía; la segunda manera de leerlo sería de manera independiente, es decir, fuera del contexto de la *nouvelle*, justo como apareció en la antología *Cuentos morales*¹³⁷.

Precisamente, las dos novelas breves de Piglia, “Nombre falso” y “Prisión perpetua”, presentan un discurso metaficcional en la medida de que son dos relatos estructurados en una *mise en abyme*: “Homenaje a Roberto Arlt” anticipa a “Luba”, el relato que Piglia atribuye al autor de *Los siete locos*; a su vez, “En otro país” es un relato supuestamente autobiográfico que contiene una gran cantidad de microhistorias y que anuncia, al final, el cuento “El fluir de la vida”.

¹³⁶ Ricardo Piglia, *op. cit.*

¹³⁷ Ricardo Piglia, *op. cit.*

En este capítulo, este texto será leído de manera independiente de “En otro país”, si bien se establecerán ciertos vínculos que permitan comprender los procesos de metaficción, intertextualidad e intratextualidad¹³⁸.

“El fluir de la vida” es un relato cuyo título pretende representar el fluir del lenguaje en la creación literaria: el motivo por el cual el autor escribió este cuento, según lo que indica en sus apuntes del diario dentro de “En otro país”, es porque su maestro imaginario, Steve Ratliff, lo inició en el campo de las letras, le ayudó a conocer la literatura estadounidense y le enseñó que las barreras entre la realidad y la ficción son muy tenues. Así, el narrador-personaje Piglia anuncia, en el último párrafo de “En otro país”, la creación de un texto ficcional a partir de la influencia de su supuesto mentor:

Varias veces traté de hablar por él y de usar su legado pero recién hace un 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 no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser. Estamos en el bar, uno de los dos tiene diecisiete años. El relato se llama *El fluir de la vida*, podría llamarse *Páginas de una autobiografía futura* y también *Los rastros de Ratliff*. No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar. Porque él fue para mí la pasión pura del relato (p. 87).

De acuerdo con la cita anterior, Piglia está realizando, dentro de un texto de ficción, una reflexión sobre la creación literaria: se apropia del discurso del otro y entrevera su experiencia propia a la ajena. Tenemos, en este sentido, las condiciones necesarias para afirmar que este relato es metaficcional no sólo porque cuenta una historia dentro de otra, sino porque permite la reflexión sobre esta práctica en el mismo espacio. Para Lauro

¹³⁸ Para el análisis del cuento mencionado y del texto que lo antecede, utilizaré la siguiente edición: Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, selec. y epíl. de Marco Antonio Campos, pról. de Juan Villoro, UNAM, México, 1999 (Confabuladores). En adelante, sólo pondré el número de página correspondiente después de cada cita.

Zavala, “La metaficción es la narrativa en la que son puestas en evidencia las convenciones que hacen posible la existencia misma de la narrativa. En otras palabras, es toda narración cuyo objeto (tematizado o actualizado) es la narrativa”¹³⁹. En este sentido, “El fluir de la vida” en un relato metaficcional que se encuentra enmarcado dentro de “En otro país”, y ambos relatos, a su vez, integran la *nouvelle* “Prisión perpetua”. Además, “El fluir...” exhibe en qué consiste el caos del lenguaje y de los discursos colectivos y polifónicos en los terrenos de la ficción.

Isabel Quintana, en un artículo dedicado a “Prisión perpetua”, encuentra que algunos aspectos temáticos en la obra de Piglia, como la prisión, la locura, la traición y la política, forman parte de una red poética que se inscribe en una reflexión sobre la literatura y la escritura en el mismo texto, lo que sugiere una poética de la autorreferencialidad donde se producen juegos metaficcionales, intertextuales e intratextuales; así, cada uno de estos aspectos –y otros más- producirán “una narrativa en donde la reflexión sobre los procesos de escritura se encontrará permanentemente presente”¹⁴⁰.

Esta autorreferencialidad no cumple una función estética de manera exclusiva; más bien, podría decirse que su propósito es historiográfico: en este cuento, el autor establece una línea ideológica que va del nazismo europeo a las dictaduras sudamericanas si se toma en cuenta la aparición de algunos personajes del texto, como Lucía Nietzsche, sobrina nieta del filósofo alemán y nieta de Elizabeth, la hermana que falseó las ideas y los manuscritos del autor de *El Anticristo*.

¹³⁹ Lauro Zavala, “Instrucciones para bailar en el abismo”, *Cuentos sobre el cuento. Teorías sobre el cuento IV*, UNAM, México, 1998 (El Estudio), p. 11.

¹⁴⁰ Isabel Quintana, “Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia”, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. (Cristina Peri Rossi / Ricardo Piglia / Juan José Saer / Silviano Santiago)*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001 (Tesis / Ensayo), p. 67.

En este sentido, Isabel Quintana establece una relación temática y formal entre *Respiración artificial* (novela publicada por primera vez en 1980) y “Prisión perpetua” (que apareció ocho años después): el vínculo reside en los aspectos historiográficos y metaficcionales, que intentan recuperar la experiencia primigenia de los relatos sociales y orales: “Las historias [de “Prisión...”] se despliegan a partir de una estructura similar a la de *Respiración artificial* en la cual dos personajes, uno que cuenta y otro que escucha, se dan cita para vivir la experiencia narrativa recuperando así las formas rituales del arte de contar”¹⁴¹. De acuerdo con lo anterior, “El fluir de la vida” es un metarrelato de “Prisión perpetua”, cuyo comienzo está enmarcado por un discurso donde un narrador-personaje refiere lo que a su vez le cuenta otro: “En el bar, hablo con Artigas” (p. 89). El propósito de este recurso metaficcional cumple una función social en cuanto al trasfondo historiográfico: el desastre en el que vive Argentina tiene relación con las ideas fascistas traídas de Europa. Por eso, para Quintana, la máquina Elena de *La ciudad ausente* es un equivalente de la narradora de *Las mil y una noches*: “Una *Scherezada* moderna, pero mientras que ésta contaba para aplazar el momento de la muerte, en *Respiración artificial* los personajes lo hacen como una forma de dotar de sentido a una historia que se ha vuelto siniestra y, en *Prisión perpetua*, simplemente como una lucha desesperada, pero inevitable, contra el vacío de la experiencia”¹⁴².

En el contexto de las dictaduras hispanoamericanas, si bien en 1988, cuando se publica por primera vez “Prisión perpetua”, la nación argentina se encuentra en un proceso que intenta salir del horror del régimen militar de pocos años atrás, Ricardo Piglia propone una revisión historiográfica, en la línea de *Respiración...*, donde demuestra que la creación

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴² *Ibid.*, p. 115.

literaria, cuando combina aspectos de la realidad cotidiana con aspectos propios de la imaginación y la ficción, puede servir de resistencia ante los autoritarismos, la censura y las mentalidades fascistas. La metaficción, en la obra de Piglia, es historiográfica en la medida de que reflexiona sobre el desastre de la humanidad y expone las dificultades y los triunfos del lenguaje por encima de los aparatos estatales autoritarios.

“El fluir de la vida” también es un cuento que sirve de nexo entre una “trama de relatos” precedentes y posteriores. En este texto surgen otros relatos y otros registros, de ahí que el título sea muy significativo en la medida de que es el escritor profesional quien intenta ordenar el discurso. Así, este cuento presenta una metadiégesis¹⁴³, ya que un narrador cuenta una historia; en ésta, otro personaje cuenta una historia más; asimismo, se reproducen ciertos discursos que indican, hacia adentro, la presencia de otras historias, ciertos microrrelatos que son el sostén de todo el texto. De este modo, el Pájaro Artigas, cuyo nombre ha sido cambiado por el narrador-personaje Piglia pero que corresponde con el Steve Ratliff de “En otro país”, cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche (cuyo nombre en el texto precedente es Paulinne O’Connor), quien a su vez “rescata” las historias de dos seres aparentemente opuestos entre sí: el asesino y ladrón de caballos Aldo Pérez y Federico Nietzsche. El vínculo entre ambos son las cartas que supuestamente escriben y que Artigas y Lucía analizan. En ese contexto, la historia personal de la familia de Lucía, su abuelo y su padre, de apellido Förster, se cruza con la de su abuela Elizabeth. Aunque son múltiples las voces que se escuchan en este cuento, el narrador-personaje Piglia, aquí de diecisiete años, ordena los discursos para obtener un final sorpresivo, cuya historia oculta

¹⁴³ Gérard Genette ofrece un esquema de representación de la narración metadieética: “Un narrador [...] extradiegético A (digamos, el narrador primario de *Las mil y una noches*) emitiría una burbuja, relato primario con su diégesis en la que hallaría un personaje (intra)diegético B (Scherzade) que, a su vez, podría convertirse en narrador, siempre intradiegético, de un relato metadieético en el que figuraría un personaje metadieético C (Simbad) que, a su vez, podría quizá, etc.” (*Nuevo discurso del relato*, trad. de Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998 (Crítica y estudios literarios), p. 58).

no se percibe sino hasta en los últimos renglones, dentro de un discurso totalmente irónico y paradójico.

“El fluir de la vida” inicia con un párrafo muy breve que anuncia una narración de carácter confesional: “En el bar, hablo con Artigas” (p. 89). Inmediatamente después, el narrador se corrige a sí mismo: “Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche” (p. 89). Estos enunciados reflejan, lúdicamente, el inicio de la labor artística de un Piglia joven y titubeante; sin embargo, esto sólo es aparente, ya que el cuento está escrito en un estilo que recuerda el de la máxima novela del autor: *Respiración artificial*.

En este sentido, el inicio de este cuento posee un trasfondo que sugiere un recurso narrativo oculto, propio de los relatos metaficcionales, ya que este inicio es autorreferencial: el narrador anuncia que otro personaje le va a contar esa historia que él reproduce. Lo convencional (dentro de un esquema cuentístico clásico) sería crear una narración en tercera persona, donde el narrador no participara ni fuera receptor explícito de Artigas, pero en este caso el narrador anuncia que está contando una historia referida por otro personaje, ante lo cual sugiere, a la manera borgiana, que es verídica. Así, existe un narrador metadieгético que cuenta una historia que a su vez contiene otras más.

Este narrador emplea, en algunas ocasiones, la narración en primera persona (“hablo con Artigas”) y, en la mayoría de los casos, la tercera (“el Pájaro Artigas cuenta...”). La distancia desde la que narra le permite insertarse en el relato (es el destinatario explícito) al mismo tiempo que asume cierta omnisciencia en la medida de que los hechos son pasados y él los reconstruye. Así, el narrador-personaje Piglia mantiene al principio cierta pasividad cuando escucha el relato de Artigas, pero una vez que ha podido escribir algo sobre Ratliff, asume una función activa que consiste en re-producir y re-crear dentro de su propio estilo y

su propia experiencia. En cuanto a su focalización, hay ciertos datos que el narrador omite y que sugieren esa poética del iceberg, de lo oculto, que en este caso tiene que ver con la locura, el incesto, el crimen y el desastre¹⁴⁴. De esta manera, el tono empleado por el narrador-personaje Piglia es irónico (en la medida de que el protagonista ha sido engañado por una loca, quien le enseña los límites de la ficción y la realidad) y nostálgico (pues recrea un suceso pasado, anunciado desde el inicio como una historia de amor).

3.2 Intertextualidad e intratextualidad

Todos los personajes que aparecen en “El fluir de la vida” son alegóricos o, en todo caso, están relacionados con otros personajes muy significativos de la narrativa pigliana. El protagonista, el Pájaro Artigas, es en realidad Steve Ratliff (de acuerdo con lo dicho por el narrador-personaje Piglia en el último párrafo, ya citado, de “En otro país”). En este sentido, el personaje imaginario Ratliff es en realidad una alegoría de la literatura estadounidense que fue, para el autor Piglia, todo un acontecimiento:

[...] lo que yo cuento en *Prisión perpetua* es en realidad una ficcionalización de una experiencia real, que es mi relación con la literatura norteamericana. Lo que pasa es que yo la cuento como si fuera la relación con un personaje concreto, el escritor norteamericano, que es en realidad la literatura norteamericana. En *Prisión perpetua* el comienzo es el verdadero comienzo de mi diario de vida, pero después comienzo a contar ciertos datos y fragmentos de esa experiencia de iniciación en la literatura norteamericana¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Lo que le cuenta Artigas al narrador-personaje Piglia se combina con los relatos y los discursos inventados por Lucía Nietzsche: ésta, quien vive con su padre, el fotógrafo Förster, hijo de Elizabeth Nietzsche, le lee al Pájaro el contenido de las cartas de Aldo Reyes y las de su tío abuelo, enviadas a Sudamérica. Después de comentarlas y afirmar que el ladrón y asesino Reyes es el nuevo representante de la filosofía, ya que sus textos son semejantes a los de su tío, Lucía deja solo al protagonista, quien descubre que esas cartas que ella había leído son falsas y están escritas con distintos recursos, estilos y registros; casi simultáneamente, Artigas observa, a través de la luna de un espejo, a Lucía y a su supuesto padre besándose, lo que propició en él una gran lección: “Esa mujer me enseñó todo lo que sé. Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices” (p. 105).

¹⁴⁵ Ricardo Piglia en entrevista con Edmundo Magaña, *op. cit.*, p. 30.

Así, el propio apellido Ratliff aparece en una de las novelas de William Faulkner y el texto “En otro país” alude a otro de Hemingway, que lleva el mismo nombre, pero en su lengua original. Ese otro país, además, en el contexto pigliano, sería el de la literatura.

Como puede notarse, los nombres y apellidos de los personajes producen un juego intertextual, conectado con los grandes escritores que Piglia integra a su canon personal, como los autores norteamericanos mencionados o, a través del personaje de Lucía, con el gran filósofo alemán, visto en este cuento como un vidente que, como Kafka en *Respiración artificial*, se preocupa por el desastre inminente del mundo ante el avance del nazismo.

Lucía Nietzsche, en este contexto, representa la contradicción de locura-razón a través del orden que intenta darle a su propio discurso y a los que imita. Su padre eliminó su apellido y lo sustituyó por el de su madre Elizabeth, por ser Förster un nombre más vinculado con el nazismo¹⁴⁶. Justamente, Lucía Nietzsche es, ahora en una versión cercana a lo perverso, otro personaje femenino que gira alrededor de la locura. Sobrina nieta del gran filósofo alemán y nieta de Elizabeth, la hermana que cometió plagios, deformó citas y suprimió aquellos pasajes que atacaban al cristianismo, Lucía representa la locura frente a la razón, así como también representa el nexo entre la filosofía, la historia y la literatura al unir las cartas que supuestamente escribió su tío abuelo con las de un ladrón de caballos, Aldo Reyes.

En “La loca y el relato del crimen”, Piglia explora la relación entre el discurso y la locura. Por otro lado, en “El fluir de la vida”, la relación entre lenguaje y psicosis no ocurre

¹⁴⁶ Muchos de los datos históricos que Piglia menciona en su cuento son reales. Las relaciones epistolares que el filósofo alemán mantuvo con muchas personas documentan el desprecio que éste sentía por su hermana y su esposo, el doctor Förster, debido a sus ideas antisemitas (Cfr. Friedrich Nietzsche, *Lou v. Salome* y Paul Ree, *Documentos de un encuentro*, Laertes, Barcelona, 1982). Justamente, las cartas que inventa Lucía remiten al lector a este tipo de textos.

sólo de manera oral (en “La loca...”, Renzi recupera el discurso de Echevarne), sino también mediante la escritura, ya que Lucía escribe cartas apócrifas, atribuidas a otros personajes. Es posible que la relación de la locura de este personaje quizá comience con Lucía Joyce, la hija del escritor irlandés autor de *Ulises*. En Piglia existe una fascinación por aquellos “sujetos trágicos” cuya característica más evidente quizá sea la relación que establecen entre su propia locura y el lenguaje. Friedrich Nietzsche y la hija de James Joyce, en este sentido y bajo distintas circunstancias, serían los emblemáticos modelos. A propósito de esto, dice el propio autor argentino:

[...] me interesan los individuos que han tenido experiencias límites que los han llevado a un espacio, a una zona que se puede decir que es una zona de la cual es difícil volver. Es una zona que a mí me interesa explorar. Entonces hay algunos personajes que son puntos de referencia importantes... Uno de ellos es Nietzsche y otro es Lucía Joyce, la hija de Joyce¹⁴⁷.

Precisamente, estos casos de locura, totalmente documentados, forman parte del cruce entre la realidad y la ficción en la medida de que Piglia inventa al personaje Lucía Nietzsche como una suerte de síntesis entre lo literario, relacionado con James Joyce y su hija psicótica, y lo filosófico, vinculado con el autor alemán, y cuyo eje, para que ese cruce se produzca, es el lenguaje. En la entrevista con Magaña, un poco más adelante, Piglia recuerda la anécdota entre James Joyce, su hija y Carl Jung a propósito del lenguaje y la psicosis, y que recupera en su ensayo “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, que será incorporado después a *Formas breves*¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Ricardo Piglia en entrevista con Edmundo Magaña, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁸ Piglia le resume a Magaña la anécdota así: “Joyce nunca quiso admirtir que ella estaba loca. La hacía escribir y pintar y la adoraba. Era su dolor más grande y un día fue a ver a Jung y le llevó unos escritos de Lucía a Jung. Luego le mostró su manuscrito de *Finnegans Wake* y le dijo que eran lo mismo, pero Jung le dijo: *Ahí donde usted nada, ella se ahoga*, lo que me parece maravilloso” (*Ibidem*).

La habilidad políglota de Lucía Joyce, tal como lo refiere Piglia en la entrevista citada, y que comparte con la Lucía Nietzsche de “El fluir...”, es uno de los aspectos que mejor podrían representar ese cruce entre la locura, el lenguaje y la literatura. Por eso, en *La ciudad ausente* aparece una mujer que se llama Lucía Joyce y que remite nuevamente al cruce mencionado: “El ascensor era una jaula y el techo estaba lleno de inscripciones y graffitis. *El lenguaje mata*, leyó Junior. *Viva Lucía Joyce*”¹⁴⁹.

Por todo lo anterior, esa relación entre lenguaje, locura y literatura, así como entre historia, filosofía y creación literaria quedan de manifiesto en la invención del personaje Lucía Nietzsche, ya que permite comprender mejor cómo opera la relación realidad-ficción: “En Nietzsche aparece la historia de la hija de la hermana, casada con un nazi o un pre-nazi con el cual va a vivir al Paraguay. Este es un dato real. Bueno, yo le inventé una hija y el relato lo incluí al final de *Prisión perpetua*”¹⁵⁰.

La presencia de la locura se encuentra en buena parte de los personajes femeninos de los textos piglianos: “Todos los domingos va a visitar a Lucía Nietzsche que desde hace años está recluida en una prisión psiquiátrica” (p. 89). En este sentido, la sobrina nieta del filósofo alemán es la heredera del discurso filosófico y de la lengua, que representa la razón, pero también es heredera de la locura: “¿O no es una propiedad de la lengua alemana volver locas a las mujeres y asesinos a los hombres?” (p. 96), se pregunta Lucía.

Entre Artigas y Lucía existe una oposición en cuanto a la creación literaria: si el Pájaro es Steve Ratliff, y éste es escritor, en realidad Lucía, la loca, le muestra en qué consiste la creación literaria al enseñarle cartas apócrifas, con estilos distintos, que en realidad han sido escritas por ella, una loca; simultáneamente, ese proceso de falseamiento tiene su

¹⁴⁹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁰ Ricardo Piglia en entrevista con Edmundo Magaña, *op. cit.*, p. 32.

punto culminante cuando ella se exhibe al besarse con su padre en la imagen vista por Artigas a través de un espejo. De manera verbal y simbólica, Lucía reproduce la sentencia que aparece en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”¹⁵¹, cuando afirma: “No hay nada tan abyecto, dijo Lucía, como la convivencia de un hombre y de una mujer” (p. 92). Así, irónicamente, critica la institución del matrimonio y anticipa el final del cuento. De manera simbólica y doble, al besarse con su padre, Lucía reproduce la cita borgiana: la acción sugiere lo erótico, la cópula, representada como doblemente grotesca: la imagen se ve a través de un espejo y cumple puntualmente la cita de arriba. Así, Artigas es iniciado en el mundo de la literatura, como Piglia lo sería más tarde, al “escuchar” los relatos de Ratliff.

Un aspecto fundamental dentro de este cuento es el concepto de la dualidad y el tema del doble. Así, puede aceptarse que hay dos Piglia: el autor de *Prisión perpetua* y el ficcionalizado (mediante el recurso de la metalepsis), por no decir que hay dos Piglia fuera del texto estudiado: el joven que empieza a escribir su diario y por eso se convierte, años más tarde, en escritor, y el autor Piglia, que en 1988 publica la obra mencionada, en plena madurez. De la misma forma, Artigas es el doble (*Doppelgänger*) ficcionalizado de Ratliff, quien también pertenece a la galería de personajes imaginarios del escritor argentino. Uno es el doble del otro; de ahí la importancia del espejo al final del relato, en una especie de bovarismo involuntario, siguiendo la cita de Borges, por parte de Lucía. Al trabajar con el tema del doble, Piglia vuelve a poner en discusión el concepto de ficción y su relación con la realidad. Así, la importancia del protagonista está vinculada con su doble Ratliff, quien a su vez es una alegoría de las letras estadounidenses. Se produce, de este modo, una *mise en*

¹⁵¹ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 14.

abyrne: hay una reflexión sobre la narrativa en un texto narrativo: “Un narrador, dice el Pájaro, debe ser fiel al *estado* de un tema. Busca sorprender en un espejo los reflejos de una escena que sucede en otro lado. El relato está ligado a las artes adivinatorias, dice el Pájaro. Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (p. 90).

Además de que parte de este fragmento anticipa el final del cuento (hay una prolepsis al hablar de los espejos, sus reflejos y el futuro), las afirmaciones de Artigas sugieren, en el bar Ambos Mundos, cómo está conformada la narrativa de Piglia: rompimiento de las barreras entre realidad y ficción, empleo de la intertextualidad y la intratextualidad, combinación de géneros literarios y géneros discursivos en un mismo texto, etc.

Si este cuento es metaficcional, el lenguaje es constantemente analizado mediante la función metalingüística: en la cita anterior, Artigas reflexiona sobre el fluir del lenguaje: es necesario establecer, de manera permanente, los vínculos entre los hablantes, de manera que los códigos son actualizados y se emplean ciertos recursos de manera reiterativa, como la repetición de las mismas palabras (que también pueden analizarse desde lo psíquico, como lo hace Renzi en “La loca y el relato del crimen”) o el empleo repetitivo de las citas. En la narrativa de Piglia, sobre todo en *Respiración...*, la presencia de ciertas muletillas cumple la función de indicar quién es el autor de cierta frase, pero también cumple el propósito de continuar entablando una comunicación verdadera: así, la función metalingüística (el empleo de una lengua y de una o más modalidades discursivas) se enlaza con la función fática. Un ejemplo es el siguiente fragmento, donde las repeticiones de ciertos vocablos y la citación en segundo grado (un personaje es citado por otro y a su vez éste es citado por otro más [Lucía habla, Artigas la cita y también habla, el narrador-personaje Piglia cita a ambos y reproduce el argumento, con su propio estilo]) demuestran la preocupación del autor por el lenguaje dentro de una inquietud que también incluye lo

político: “Mi madre, por ejemplo, *dijo Lucía Nietzsche-Förster*, era *loca* y yo soy *loca* y todas las mujeres de mi familia eran *locas*, empezando por mi abuela Elizabeth” (p. 96). Las cursivas que he puesto en esta cita reflejan, por una parte, que Artigas cita a Lucía y, por otra, que la palabra *loca*, repetida tres veces, representa el inicio de la pérdida del orden del discurso. El empleo excesivo de las comas, así como la retardación de la historia central, la ironía y el uso exagerado de la conjunción copulativa *y* en algunos momentos, como en el final, sugieren un relato vertiginoso, cuyos narradores (Lucía, Artigas y Piglia) se encuentran en un estado de éxtasis por distintas razones. Así, el lenguaje empleado en las novelas de Piglia (sobre todo, quizá, en *Respiración...* y *La ciudad ausente*) y en algunos de sus cuentos, como “El fluir de la vida”, acerca lo experimental a su poética, tomando en cuenta también la presencia de lo paradójico, las referencias culturales implícitas y explícitas y los juegos metaficcionales.

En la obra de Piglia, todos los relatos son variantes de una red infinita de relatos; esto indica que su poética es una poética del azar, de las variantes, de las similitudes y de las repeticiones, como si todo hubiese salido de los relatos de la máquina-Elena de *La ciudad ausente*. Así, aparece una nueva reflexión autorreferencial: dice Artigas (según el narrador-personaje Piglia): [Lucía] “entró por esa historia como podía haber entrado por cualquier otra” (p. 97).

Las referencias sobre el lenguaje en un cuento que, como todos los demás, está escrito en una lengua específica, sugieren que los nombres propios de los personajes cumplen una función intertextual. Del mismo modo, los espacios en donde las acciones se desarrollan o la mención de ciertos lugares obliga a pensar en ciertas significaciones ocultas. El simbólico nombre del bar Ambos Mundos no sólo sugiere la existencia del mundo real con el de la ficción, sino también otras categorías binarias: la razón y la locura, la filosofía y la

literatura, Europa y América, Estados Unidos y Latinoamérica, Buenos Aires y la Plata, Alemania y Paraguay, el exilio y la repatriación, los autores canónicos y los marginales, etc. Así, el bar Ambos Mundos, donde Ratliff-Artigas le relata su aventura amorosa y literaria al narrador-personaje Piglia, se convierte en un espacio narrativo que alberga otros más dentro de sí.

La mención de ciertos espacios implica una toma de posición no solamente estética, sino también política: el abuelo paterno de Lucía, el doctor Förster, salió con su esposa Elizabeth Nietzsche de Alemania para instalarse “en el Paraguay cuando todavía vivía Federico Nietzsche, con la intención de fundar un falansterio de la nobleza alemana” (p. 91). El hijo de ambos, supuesto padre de Lucía, es descrito como paranoico, antisemita, nazi, plagiaro, criminal, utópico y falsificador. Poco a poco, Piglia sugiere en este cuento cómo es que el nazismo va asentándose en Sudamérica, sobre todo en Argentina. En medio del escándalo por la muerte sospechosa de su esposa, Förster llega a Argentina patrocinado por la Asociación de Alemania Libre, grupo veladamente nazi y abiertamente antiperonista, donde se propuso continuar con su proyecto fascista.

Padre e hija fueron instalados en una casa de Adrogué que había sido ocupada como “Unidad Básica de la zona” (p. 94) antes de la caída de Perón (septiembre de 1955). De las ruinas de ese sitio, y en medio de muros con consignas, fotografías rotas de Perón y Eva y boletas electorales, Lucía encontró, aparentemente, un paquete de cartas dirigidas a la esposa del dictador. Este acontecimiento indica cómo es que el nazismo se consolidó en Argentina: el doctor Förster y su esposa Elizabeth, quien le dio a los escritos de su hermano un perfil político distinto, con lo que contribuyó a exaltar la ideología del nazismo,

representan el triunfo del fascismo en ambos continentes: ese antiperonismo vuelve a aparecer en el golpe de Estado de 1976, iniciándose una nueva dictadura militar¹⁵².

Los fondos de la casa de Lucía coinciden con los de Artigas. En ese sitio, el protagonista tiene la doble revelación: descubre que las cartas son apócrifas y la relación anómala entre Lucía y su padre. Todo se encuentra representado por la ficción escrita (un género discursivo histórico, como las cartas, que guardan información verídica) y la ficción visual, representación de la cita de Borges sobre la cópula y los espejos:

Una situación simétrica. Una repetición exacta (en mi recuerdo). Lucía me hizo un gesto para que no me impacientara y entró en la casa y yo me quedé en la galería que daba al patio del fondo (y a los fondos de mi propia casa) y de golpe escuché un ruido extraño, una especie de canto ¿no? que me llenó de alegría (yo tenía diecisiete años) y me asomé a la ventana y por una rarísima combinación de ángulos y perspectivas vi la luna del espejo que reflejaba la luz del laboratorio, como un brillo de agua en la oscuridad, y en medio del círculo, al fondo, se veía a Lucía abrazada y besándose, en fin, con el que ella me había dicho que era su padre (p. 106).

Evidentemente, los espacios mencionados en este cuento están estrechamente vinculados con el tiempo y la época en que, en el espacio de la ficción, ocurren las acciones. En “El fluir de la vida”, las alusiones al tiempo están ligadas con las cartas apócrifas que Lucía escribe; los datos históricos mencionados dentro y fuera de éstas reflejan la preocupación del autor por la crisis de nuestra época, vislumbrada por Nietzsche. En la escritura puede encontrarse el porvenir de la humanidad; el pasado y los documentos con los que los historiadores trabajan (cartas, diarios, mapas, notas) sirven para anunciar el futuro,

¹⁵² En un artículo dedicado al nazismo en Argentina, Saúl Sosnowski argumenta que el triunfo del nazismo en ese país sudamericano y en el mundo ya se sugiere en “El jardín de senderos que se bifurcan” o en “*Deutsches Réquiem*”, entre otros cuentos de Borges; esto implica la invasión de este movimiento en Argentina, cuyo corolario es la dictadura de Videla, Massera y otros militares, no sin antes haber pasado por el fascismo de Perón (“Contando nazis en Argentina”, *La jornada semanal*, sup. cult. de *La jornada*, núm. 227, 11 de julio de 1999, pp. 4-5).

entrevisto por muy pocos, quienes generalmente son filósofos y escritores. Por eso, Artigas asocia la creación literaria con el arte de la adivinación. Así, la revelación sobre el proceso artístico de Lucía le llega a través de la imagen oblicua que le proporciona el espejo, espacio en abismo, como también se sugiere en “La loca y el relato del crimen”.

Según lo relatado por Artigas y por el narrador-personaje Piglia, el encuentro aleccionador de aquél y Lucía ocurre entre 1957 y 1960, ya que en “El fluir...” se mencionan los acontecimientos de 1955 y en el texto “En otro país” el narrador dice que Steve Ratliff se suicidó en 1960. Además, el número tres parece cabalístico: las cartas de Nietzsche llegan a Asunción tres meses más tarde; Artigas menciona que han pasado treinta años entre los sucesos que relata y las visitas que, en el momento en que le hace su confesión al joven Piglia en el bar, hace a Lucía en un hospital psiquiátrico; el padre de Lucía tenía tres años y medio cuando su madre lo abandonó en Paraguay para regresar con su hermano a Alemania. Lo anterior quizá se encuentra conectado con una mirada pesimista: los mensajes llegan extemporáneamente y no hay manera de corregir los daños, por lo que existe una revisión historiográfica de la situación argentina de los siglos XIX y XX y queda representado poéticamente en aquella carta de Aldo Reyes donde enlaza el pasado (a través de la mención de Urquiza) con el presente (para él, 1955, año de la caída de Perón) y el futuro (la dictadura de 1976-1982).

Por otro lado, “El fluir de la vida” no es un relato narrado cronológicamente, ya que la disposición de los acontecimientos permite una constante relación intratextual con “En otro país”. La abundancia de prolepsis sugiere justamente ese ritmo vertiginoso del final, donde se cumplirá lo que los personajes habían mencionado implícitamente. De este modo, los procedimientos metaficcionales están relacionados con el tiempo y lo profético, lo futuro que, al estudiarse a través del pasado, produce horror.

Justamente, el inicio del cuento está narrado en tiempo presente, pero recupera una serie de acciones pasadas, donde de manera constante se reflexiona a propósito del futuro y el desastre al que la humanidad se dirige. En este caos y en el empleo de algunas prolepsis como anticipos de lo que se narrará al final, el estilo caótico y metaficcional del cuento representa el caos de la sociedad argentina en medio de los derramamientos de sangre. Quizá en este texto, el tiempo no necesariamente tendría que analizarse como un aspecto narrativo más, sino como un tema: el eterno retorno. Las variantes de los mismos relatos (“Conozco parte de esa historia porque el Pájaro me la ha contado varias veces y ahora se ríe cuando vuelve a empezar porque el Pájaro dice que siempre lo asombran las variantes inesperadas” [p. 89]) sugieren la idea nietzscheana del eterno retorno, que también interesó a Borges. Sin embargo, en una de las cartas que Lucía atribuye a su tío abuelo, éste afirma que “El futuro es el único enigma” (p. 102). Según Lucía, la carta donde estas palabras aparecen era una respuesta implícita del tío materno al libro de su cuñado *Colonias alemanas en el territorio superior del Plata, con especial atención en Buenos Aires y el Paraguay*. Esa respuesta se escribió en el contexto de los primeros síntomas de su locura y de su mirada excepcional sobre las guerras del siglo XX: Nietzsche había estado “corrigiendo sus escritos y enviando cartas a los emperadores y reyes y gobernantes europeos para prevenirlos de la catástrofe que él había profetizado en su obra” (p. 104). Así, el tiempo en este cuento puede ser sobre todo un tema en la medida de que los tiempos verbales y las referencias al pasado europeo y americano de finales del siglo XIX, la caída del peronismo en el momento en que Artigas-Ratliff le cuenta su historia al narrador Piglia, y la posterior llegada de la nueva generación de militares en Argentina, que se concretará

en 1976, sugiere la preocupación por el futuro de la humanidad, y en donde uno de los principales peligros es el autoritarismo de los gobiernos¹⁵³.

Dos metatextos fundamentales en “El fluir de la vida” son las cartas de Aldo Reyes y las del autor de *El Anticristo*. La lección que Lucía le da a Artigas tiene que ver con la creación de un registro diferente, el epistolar, ante el cual ella asume distintos estilos. Justamente, esa es una de las facultades de los escritores. Artigas, a su vez, narra el contenido de esas cartas, recordando lo que Lucía leyó en voz alta, por lo que imita el estilo de un asesino provinciano y del gran filósofo alemán. Asimismo, el narrador-personaje Piglia registra en su diario la confesión de Artigas-Ratliff y la re-crea, la re-produce, ante lo cual también debió haber imitado el estilo epistolar. En este cuento, se “reproduce” una carta de Reyes y se le compara, por su gran semejanza, con una inédita del tío de Lucía. Ambos metatextos tienen un narrador en primera persona y cuentan, a su vez, pequeñas historias. Aldo Reyes cuenta la historia del asesino Mateo Banks, quien mató a sus seis hermanos “para cobrar una herencia” (p. 99); también refiere la historia del poeta unitario Claudio Cuenca, quien fue fusilado erróneamente por quienes iban a salvarlo y quien escribió unos poemas que representaban las profecías, la luz que ilumina la causa. Por su parte, Nietzsche cuenta sus vidas imaginarias: es la antítesis de Voltaire, es el poeta fusilado que lleva su bolsillo “algunas revelaciones que el mundo no está en condiciones de recibir” (p. 103).

¹⁵³ Piglia ha tomado para el pasaje citado una serie de datos reales que coinciden con lo que menciona Sánchez Pascual: “Y cuando al final Nietzsche ha convocado en Roma un congreso de casa reinantes europeas, con exclusión de los Hohenzollern; cuando ha escrito a la casa de Baden; cuando se ha dirigido a *mi querido hijo Umberto*, rey de Italia, y a *mi querido hijo Mariani*, cardenal secretario del Estado del Vaticano; cuando ha dispuesto *fusilar al emperador alemán y a todos los antisemitas* y ha redactado su *Última consideración* [...]” (Andrés Sánchez Pascual, “Introducción” a Friedrich Nietzsche, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 16). Por su parte, Nicolás Bratosevich cita algunos fragmentos epistolares del filósofo alemán que, en “El fluir...”, Artigas cree que son parte de la invención de Lucía (“El laberinto enunciativo o la perpetua prisión”, *op. cit.*, p. 317).

Las referencias intertextuales entre “El fluir de la vida” y las cartas que Nietzsche envió a diversas personas en los últimos días de su vida, en la frontera de la lucidez y la locura, son cruzadas por Lucía con las cartas que ella escribe y atribuye a Aldo Reyes, el peronista encarcelado. Lucía juega con la idea de que el filósofo alemán le ha escrito hasta Paraguay a su hermana; en ese texto, recuerda Artigas, según el narrador, Friedrich Nietzsche asegura: “Soy un aristócrata polaco *pursang* y en un bolsillo secreto de mi traje guardo algunas revelaciones que el mundo no está en condiciones de recibir. Seré fusilado por error en la primera batalla en que me digne intervenir (yo soy un médico polaco). Apresado por una patrulla inglesa y fusilado en Waterloo. Yo el gran poeta polaco (conde polaco y aristócrata polaco)” (p. 103). La cita anterior se conecta con la carta que Aldo Reyes le dirige a Eva Perón, donde refiere la muerte de un proscrito fusilado, el poeta Claudio Cuenca, médico del Ejército Federal, por el bando aliado. Así, lo que Nietzsche afirma en su carta y lo que Aldo Reyes narra en su texto forma parte de un conjunto de variantes de un mismo relato, de acuerdo con la poética de las variantes de Piglia. Además, todo esto se relaciona, por diversos factores, con “*Deutches Requiem*” de Borges debido al tema del nazismo y el pasaje del poeta hebreo torturado por Otto Dietrich zur Linde, David Jerusalem. En su “confesión”, el militar nazi asegura que la guerra ha sido ganada por Alemania¹⁵⁴. De este modo, la ideología del nazismo llega de Europa a América desde Elizabeth Nietzsche y su esposo, el doctor Förster, y se asimila dentro de la mentalidad de los militares sudamericanos. Otra manera de relacionar el sangriento pasado histórico del siglo XIX con el del siglo XX se produce a través del linaje: si Lucía Nietzsche se siente a

¹⁵⁴ “Se cieme ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rijan la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno” (Jorge Luis Borges, “*Deutches Requiem*”, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 103).

sí misma la heredera de la sangre alemana y de las ideas europeas, lo que le permite escribir cartas falsas, por otro lado, zur Linde establece su gloria militar y la de la Alemania nazi al vincular su pasado familiar y el de él mismo con las guerras en las que intervinieron miembros de su familia, desde el siglo XIX hasta el XX. Además, este personaje afirma que leyó a Nietzsche en 1927, justo cuando Martin Heidegger publica *El ser y el tiempo*, obra que es vista por Piglia en *Respiración artificial* como el símbolo contemporáneo de la contradicción que se produce entre el raciocinio y la destrucción de los seres humanos.

Desde lo intratextual, sin dejar de lado el aspecto intertextual del cuento, podría establecerse cierta semejanza entre “El fluir...” y otro texto de Piglia, “Las actas del juicio” de *La invasión*. Este cuento narra por qué Robustiano Vega mató al general Urquiza. Cuando éste se traiciona a sí mismo y empieza a traicionar la causa a favor de los porteños, los seguidores de Urquiza deciden matarlo para que éste no pasara a la historia como un traidor a la patria (en este sentido, el cuento podría ser una variante del “Tema del traidor y del héroe” de Borges). Existe una curiosa analogía entre Urquiza y Nietzsche: Vega recuerda que cuando su general llora por la muerte de su caballo, en ese momento ha cambiado también la vida y la forma de pensar del caudillo: “Cuentan que se estuvo agachado, él, que no era de aflojar, dele mirarlo y le acariciaba el cogote como con asco, mientras se le moría”¹⁵⁵. La relación con los caballos no sólo atañe a Urquiza y a Nietzsche. Aldo Reyes fue atrapado no inmediatamente después de haber matado a su mujer y su hija, sino porque lo vieron vendiendo un caballo que había robado. Por su parte, en otro texto más, Ricardo Piglia recuerda aquella escena, que para él representa el fin de la filosofía y de la lucidez y el inicio de la locura de Nietzsche, cuando éste llora y besa a un caballo

¹⁵⁵ Ricardo Piglia, “Las actas del juicio”, *La invasión*, Anagrama, *op. cit.*, p. 72.

maltratado por su dueño¹⁵⁶. Este vínculo no resulta gratuito, además, si en ambos textos se alude a la teoría del Eterno Retorno¹⁵⁷ y si lo relacionamos con ese pasado y ese futuro en la historia de Argentina al que alude Aldo Reyes cuando dice, desde su prisión del año 1955, que los antiperonistas son unos salvajes:

Por mi parte sé mirar lo que vendrá, ver en la rutina idéntica de los días el devenir de la patria. ¡Van a sembrar el terror! Le anuncio lo siguiente *ellos* son despiadados (parientes bastardos del general Urquiza, hijos ilegítimos). Capaces de todo: bombardear, por ejemplo, un asilo de ancianos ¡si son peronistas los viejos! [...] Dentro de digamos veinticinco años seguirán corriendo ríos de sangre en este país (p. 100).

Esta carta que Lucía Nietzsche atribuye a Aldo Reyes y que Artigas reconoce como falsa señala, por un lado, la relación entre la realidad y la ficción al combinarse aspectos de “Ambos mundos”; por otro lado, la propuesta de Piglia apunta a lo historiográfico en la medida de que lo que Lucía escribe abarca una serie de sucesos fundamentales y sangrientos en la historia de Argentina: desde el siglo XIX con los dictadores como Rosas y los caudillos como Urquiza, considerados traidores, hasta la Revolución Libertadora de 1955 que sacó a Perón del poder y que, veinticinco años después, promovió el inicio de la dictadura de Videla y los demás militares.

3.3 Los géneros discursivos y su falsificación

Siguiendo la clasificación de Mijaíl Bajtín sobre los géneros discursivos, en “El fluir de la vida” se encuentran ciertos registros que pertenecen al campo literario y al campo histórico:

¹⁵⁶ Ricardo Piglia, “Notas sobre literatura en un Diario”, *Formas breves, op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁷ El bovarismo de Nietzsche, al acariciar al caballo golpeado, recuerda una escena análoga de *Crimen y castigo*. Por eso, para Piglia la acción de Nietzsche puede ser una variante de la teoría del Eterno Retorno en la medida de que “puede ser vista como una descripción del efecto de memoria falsa que produce la lectura” (*Ibidem*).

en este último hallamos la forma epistolar, representada explícitamente en la inserción de dos cartas apócrifas: la del asesino Reyes y la de Nietzsche. En el campo literario, el texto, visto desde afuera, es clasificado como un cuento; el nexos que une ambos campos es el de la autobiografía: el narrador Piglia ofrece fragmentos de su diario; dentro de éste, aparecen microrrelatos que contribuyen a la comprensión de la historia principal. La narración más importante es, precisamente, la confesión de Artigas. La autobiografía permite dar a conocer públicamente aspectos ignorados en la vida de una persona; sin embargo, Piglia lleva a cabo un juego borgiano: inventa libros (como el de Förster), deforma citas y las atribuye a otros, inventa otros registros dentro de un texto de mayor extensión, etc. Así, ese género atraviesa las zonas de lo verdadero y lo imaginario.

El talento literario de Lucía queda demostrado al imitar dos estilos diferentes: por un lado, escribe una carta en un estilo popular, provincial y argentino; por otro, emplea un estilo culto, sobrio, poético, y de paso se permite ciertas alusiones a las ideas filosóficas de su tío. Lucía es la heredera legítima de su abuela Elizabeth en cuanto a la locura, el racismo y el falseamiento. Por eso, representa la deformación de las ideas nietzscheanas, que fueron ajustadas a la ideología del nazismo. Si su abuela deformó el sentido de las ideas de su hermano y las empleó para otras causas, Lucía se convierte en su sucesora al mostrar que, en su linaje y en sus acciones e ideas, el nazismo ha llegado a Paraguay y a Argentina: “Lo único que me interesa es poder irme de acá y volver a Europa de donde nunca debí salir aunque jamás haya estado. Yo soy una europea alemana falsamente nacida en el Paraguay, y no me interesa vivir en estas provincias” (p. 95).

El cruce entre la historia universal y la creación literaria se produce cuando Lucía Nietzsche, la loca, inventa unas cartas que atribuye a su tío; también inventa las cartas de Aldo Reyes, el ladrón de caballos que le escribe a Eva Perón desde la cárcel, ignorante de

que ella ha muerto tiempo atrás. En el “Prólogo” a *El Anticristo*, Andrés Sánchez Pascual señala que Elizabeth falseó *El Anticristo* y suprimió muchos párrafos, así como el subtítulo de la obra¹⁵⁸. Otra referencia biográfica proporcionada por Sánchez Pascual, que Piglia incorpora a su cuento, es la siguiente: “[Elizabeth] basaba hipócritamente su nauseabundo y militante antisemitismo en la defensa de los valores *cristianos* y andaba solicitando por aquel entonces donaciones de dinero para construir una capilla en Paraguay”¹⁵⁹. Así, la permanencia de Lucía con su padre en Sudamérica es un síntoma de la llegada del nazismo a tierras americanas. De este modo, la relación entre Europa e Hispanoamérica, así como el cruce de distintos géneros discursivos como la epístola y la autobiografía y la relación entre la realidad y la ficción, quedan de manifiesto en lo que señala Rita De Grandis a propósito lo europeo y lo autóctono en *Respiración artificial* y que bien puede aplicarse a “Prisión perpetua” y su metarrelato “El fluir de la vida”: existe un “componente conflictivo [que] emana de lo nacional concebido en términos de incorporación falsificada de elementos europeos”¹⁶⁰, lo que es sintetizado por De Grandis con el nombre de “europeísmo nacional”¹⁶¹. En los textos mencionados, puede afirmarse que ese componente es el falseamiento, que de antemano está vinculado con el plagio y con la creación literaria que tiene como líneas centrales los textos arltianos y los textos borgianos. La imitación de dos estilos diferentes que Lucía lleva a cabo en las cartas apócrifas tiene relación con la literatura. Justamente, “El fluir de la vida” es un cuento autorreferencial en la medida de que comenta sus propios procedimientos narrativos y enlaza dos historias a la manera de las tesis sobre el cuento:

¹⁵⁸ Andrés Sánchez Pascual, “Introducción”, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁰ Rita De Grandis, “Enmendar la lectura”, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993 (Tesis), p. 122.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 123.

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente de cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción¹⁶².

Dentro de estos estilos, todavía alcanza a leerse otro género discursivo: el ensayístico; ambos personajes divagan en torno del azar. Afirma Reyes: “No construimos el mundo a partir de la experiencia, las penas no enseñan nada. Lo que hemos aprendido del pasado, Señora, es conocimiento sólo porque el futuro confirma que era verdad” (pp. 100-101). Por su parte, Nietzsche sostiene: “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” (pp. 102-103).

En “El fluir de la vida” aparecen registrados diversos géneros discursivos que ponen de manifiesto el diálogo entre las formas literarias y extraliterarias: el diario, la autobiografía, el cuento como producto de las enseñanzas de un tutor literario, la confesión, las cartas, el ensayo. Todos estos registros cumplen la función de eliminar las barreras entre lo que se entiende por realidad y ficción. Las miradas irónicas del autor y del lector sobre esta narración que reflexiona y pone en evidencia su proceso de creación aparecen cuando lo convencional queda rebasado en todos los aspectos.

“El fluir de la vida” es un cuento que corresponde con la noción que Ricardo Piglia tiene sobre el género cuentístico: la historia secreta está vinculada con su forma; en el contenido y en el estilo de las cartas escritas por Lucía Nietzsche se oculta la historia

¹⁶² Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves, op. cit.*, p. 106.

secreta: la realidad es menos real que la ficción y la creación literaria¹⁶³. La teoría del iceberg de Hemingway consiste en el terreno de lo formal, en invertir los aspectos convencionales de una narración, lo que produce el efecto irónico y paradójico. Reflexionar sobre la literatura dentro de un cuento produce, de antemano, una mirada crítica, que se enlaza con el final sorpresivo de la anécdota principal y que sugiere, por lo tanto, la hibridez de varios géneros. A pesar de que el narrador-personaje Piglia (y quizá también el autor) intenta demostrar que la escritura de Artigas (y la suya, de paso) es tradicional porque éste lo es (“[...] 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 recrear suspenso, dice” [p. 90]), en realidad esa escritura está más cercana a lo moderno y lo híbrido, lo que permite el cruce de diversos géneros en medio de una mirada autorreflexiva y, por eso mismo, irónica. Al proponer variantes de ciertos temas y anécdotas, y de proponer una lectura de textos que corresponden a distintos géneros literarios y extraliterarios, Piglia se inserta dentro del grupo de escritores contemporáneos que encuentran en la intertextualidad, la intratextualidad y la metaficción la manera de expresarse dentro de una determinada tradición, que en este caso comienza con Borges, quizá el primer escritor hispanoamericano del siglo XX en producir un cruce entre lo que se percibe por realidad y por ficción. Así, la creación metaficcional “nos recuerda de manera contundente que *toda* visión de la realidad es siempre una ficción”¹⁶⁴.

¹⁶³ Aunque de manera tangencial, Bratosevich también entiende que la mención de Elizabeth Nietzsche, como abuela de Lucía, cumple la función de generar ambigüedad y sospecha de falsificación en “Prisión perpetua” (*op. cit.*, p. 318).

¹⁶⁴ Lauro Zavala, “Instrucciones para bailar en el abismo”, *op. cit.*, pp. 15-16.

4. AUTOBIOGRAFÍA, FICCIONALIZACIÓN E HIBRIDEZ EN DOS TEXTOS DE *FORMAS BREVES* (“HOTEL ALMAGRO” Y “LA MUJER GRABADA”)

4.1 *Formas breves* y el cruce de géneros

En 1999, Ricardo Piglia publicó un volumen “híbrido”, a la manera de *Crítica y ficción* (que contiene entrevistas y ensayos sobre literatura), llamado *Formas breves*¹⁶⁵. Este volumen resulta muy especial para el estudio de la poética del autor, ya que ofrece textos que pertenecen a diversos géneros: el cuento, el ensayo y el diario. Así, si bien el título sugiere una poética de la brevedad, por otro lado, y de modo implícito, Piglia está postulando el cruce entre la realidad (mediante sus ensayos, notas y fragmentos de su diario inédito) y la ficción (el cuento), aunque este género no se manifieste de manera explícita.

Formas breves es un título relativamente reciente dentro de la producción literaria de Piglia. Sin embargo, y como parte de la poética del autor, también en este libro, como ocurre con la más reciente edición de *Crítica y ficción*, donde incorpora nuevos textos, como “Conversación en Princeton” (1999), o con *Prisión perpetua*, que contiene algunos relatos publicados originalmente en *Nombre falso*, se incluyen textos del pasado que aparecen con otros nuevos, como las “Notas sobre Macedonio en un Diario”, que habían aparecido antes en *Prisión perpetua*. Otro texto de *Formas breves* no inédito es “Tesis sobre el cuento”, que apareció en la primera edición de *Crítica y ficción*, en 1986.

A propósito de las “Notas sobre Macedonio en un Diario”, puede observarse, en *Formas breves*, un acercamiento significativo al género del diario; otros textos que pertenecen a este género discursivo son las “Notas sobre literatura en un Diario”

¹⁶⁵ Ricardo Piglia, *Formas breves*, *op. cit.* En adelante, para citar algún fragmento de este volumen, sólo pondré el número de página correspondiente.

(publicadas por primera vez en un *Homenaje a Ana María Barrenechea*, según el autor) y dos relatos “pseudoautobiográficos” que destacan por el empleo de ciertos géneros discursivos y por sus temas: “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”. Ambos textos adoptan un discurso anecdótico, cercano al género discursivo del diario, como si fueran apuntes o fragmentos de ese tipo de escritura¹⁶⁶. Justamente en “Hotel Almagro” y “La mujer grabada” hay una combinación de aspectos biográficos con datos apócrifos, dentro de un discurso supuestamente realista, como el diario, pero dentro de una colección editorial que maneja obras de ficción: *Narrativas hispánicas*.

De esta manera, Piglia produce un doble cruce literario: por un lado, está la mezcla de géneros: relatos autobiográficos, ensayos y notas sobre literatura en un género discursivo histórico como el diario, dentro de un volumen publicado en la colección *Narrativas hispánicas* de Anagrama. Por otro lado, al ensayar estas formas híbridas, Piglia logra consolidar, una vez más, el cruce entre realidad y ficción.

En una entrevista con Carlos Alfieri, Piglia defiende la hibridez como signo de renovación artística: “en mi actividad literaria, los textos siempre han terminado por imbricarse, han experimentado cruces”¹⁶⁷.

Esos cruces de los que habla el escritor argentino no sólo son de índole intertextual, sino también genéricos, ya que eso es lo que le permite trabajar en “los límites de la novela”; esa hibridez representa “una tendencia destacable de renovación de lo que se entiende por ser escritor, una especie de combinación de autobiografía con ficción, con

¹⁶⁶ La importancia del género discursivo del diario se hace todavía más evidente cuando Piglia decide poner la palabra diario con letra mayúscula en dos de los títulos mencionados.

¹⁶⁷ Ricardo Piglia en entrevista con Carlos Alfieri, “Ricardo Piglia: *La lectura de los escritores siempre es una toma de posición*”, *Revista de Occidente*, núm. 295, diciembre de 2005, p. 141. Más allá de las prácticas intertextuales e intratextuales, la combinación de textos y de géneros literarios y extraliterarios produce una lectura más significativa en la obra de Piglia, pues los textos comienzan a poseer cierta autonomía y pareciera que se escriben solos. Ejemplos de esto son “Encuentro en Saint-Nazaire”, posible hipertexto salido de la máquina Elena de *La ciudad ausente*, y “El fluir de la vida”, hipertexto de “En otro país”.

ensayo, con crítica”¹⁶⁸. Así, los últimos libros de Piglia, *Formas breves* y *El último lector*, se inscriben en la hibridez de géneros literarios, lo que implica la consolidación de una propuesta poética que incluso abarca la producción editorial.

4.2.1 Los géneros discursivos en “Hotel Almagro”: el diario, las cartas y la autobiografía

El lenguaje es el medio idóneo para ese intento autoral de combinar la forma de la autobiografía con la ficción, el ensayo y la crítica. El discurso, de acuerdo con lo visto en el primer capítulo de esta tesis, a propósito de la teoría de Mijaíl M. Bajtín, puede adoptar diversas modalidades, siguiendo una poética específica.

En “Hotel Almagro” aparecen algunos géneros discursivos que Alberto Julián Pérez podría clasificar como “históricos”¹⁶⁹. Uno de estos géneros, la autobiografía, es analizado por este crítico en los cuentos de Borges. Ese tipo de discurso, que puede representar de manera lúdica el cruce entre ficción y realidad en las obras de Borges y Piglia, no es el único que aparece en el relato mencionado. La autobiografía está enmarcada por el género del diario.

El empleo del diario como género discursivo, en la obra de Piglia, también está relacionado con la autobiografía como género literario. Para Georges May, existe una relación entre ambos géneros, pero también hay ciertas diferencias discursivas, como lo fragmentario en el primero: “El diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que le interesó en el breve tiempo transcurrido después de la anterior, en tanto que la autobiografía o, si se prefiere, las

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, pp. 224-230.

memorias autobiográficas, abarcan el conjunto de una vida y son por lo tanto escritas después que ésta transcurrió ya en gran parte”¹⁷⁰. “Hotel Almagro” y “La mujer grabada” son dos textos que presentan un discurso autobiográfico donde se narran dos anécdotas: en la primera, el narrador-personaje Piglia relata de qué forma se convirtió en el destinatario involuntario de unas cartas que sugieren la presencia de lo fantástico; en la segunda se “recupera” la voz de una mujer vinculada con Macedonio Fernández. Ambas historias están narradas en primera persona del singular, con verbos conjugados en tiempo pasado y que sugieren, de este modo, la posición presente y crítica del escritor a la hora de revisar y publicar estos relatos. La condición fragmentaria de ambos textos sugiere que están más cercanos a la forma del diario; sin embargo, parecen más bien páginas de una autobiografía inédita.

Así, puede decirse que “Hotel Almagro” es un texto fragmentario que forma parte de un diario inédito del escritor o de una autobiografía¹⁷¹. Buena parte de los textos de Piglia anticipan la posible publicación de su diario íntimo; de acuerdo con los adelantos que el escritor ofrece, el lector puede hallar lo biográfico junto a la indagación poética o el espacio de la ficción mezclado con lo real: así se produciría una creación literaria específica, donde un *leitmotiv* sería el cruce de dos mundos: el verdadero y el ficticio¹⁷².

¹⁷⁰ Georges May, “Autobiografía y diario íntimo”, *La autobiografía*, trad. de Danubio Torres Fierro, FCE, México, 1982, p. 172.

¹⁷¹ Para Georges May, una gran diferencia entre autobiografía y diario íntimo reside en que en éste hay una preocupación y una escritura casi inmediatas, presentes, de los sucesos vividos en un pasado muy cercano, mientras que “la ordenación del pasado es sin duda la característica fundamental y específica de la autobiografía” (*Ibid.*, p. 182). De este modo, si bien “Hotel Almagro” y “La mujer grabada” son breves textos que parecen entresacados del diario inédito del escritor, por otro lado, en su revisión del pasado literario argentino, Piglia se acerca más a la autobiografía.

¹⁷² La hibridez de la que habla Piglia con Carlos Alfieri estaría íntimamente emparentada con las formas autobiográficas en la medida de que corresponden con el cruce de la realidad con lo imaginario ya que, si se sigue a May, “toda autobiografía, desde el momento en que es una obra literaria, es por eso mismo sospechosa de infidelidad a la verdad de todos los días” (*Ibid.*, p. 101). Así, “Hotel Almagro” contiene un discurso que imita la cotidianidad de la vida pero que cierra, como se verá, con un suceso fantástico, característico de cierta literatura argentina, en la línea de Borges, Cortázar y Bioy Casares.

En una entrevista con Edmundo Magaña, Piglia habla de los conceptos de realidad y ficción, que están enmarcados dentro del discurso de la autobiografía y del diario. Si el autor empezó a escribir cuando comenzó a guardar sus experiencias vitales en un diario, poco a poco la realidad fue cediéndole espacio a la imaginación:

Un ejemplo es justamente el relato de *Prisión perpetua*, que por supuesto es una autobiografía falsa, porque este escritor norteamericano nunca existió y toda esa historia que yo cuento como una autobiografía es, en realidad, una ficción que está construida sobre la idea de que se trata de un texto que yo leí en Estados Unidos, cosa que nunca ocurrió [...] A mí me interesan mucho las vidas posibles, las construcciones imaginarias de la propia vida, y me parece que en un diario está todo eso¹⁷³.

De acuerdo con lo anterior, el género de la autobiografía abarca el discurso del diario y ambos funcionan para producir el cruce entre la realidad y la ficción. Pero si este cruce puede ser formal (en cuanto al empleo de ciertos géneros discursivos) o de fondo (la idea filosófica que une a la ficción con la realidad, con la que se anula toda frontera creada por la razón humana), puede existir un tercer cruce, que es el de lo íntimo con lo público. En este sentido, el diario no es secreto por los datos que oculta, sino porque hay ahí una “lengua propia”:

Un diario es secreto no porque tú cuentes cosas privadas de tu vida, sino porque usas de un modo privado el lenguaje. Se supone que el diario está escrito sólo para que lo lea el mismo que lo escribe. Esto me parece una experiencia literaria límite, por eso lo he mantenido todo el tiempo, porque me parece que es el modo que tiene uno de preservar una zona de relación con el lenguaje que no esté contaminada por la circulación social, como sucede con los libros que uno publica¹⁷⁴.

¹⁷³ Ricardo Piglia en entrevista con Edmundo Magaña, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

Si bien “Hotel Almagro” no es un diario, sino un fragmento de éste, contiene en sí mismo esa paradoja propia de la que habla Piglia: lo íntimo se hace público y lo público se hace, implícitamente, íntimo. Además, en este texto se continúa con la oposición realidad-ficción, tomando en cuenta ciertos datos biográficos del autor que también son mencionados en sus novelas, sobre todo cuando aparece su *alter-ego* Emilio Renzi, personaje que también está presente en *Formas breves*, dentro de las “Notas sobre Macedonio en un Diario” y las “Notas sobre literatura en un Diario”¹⁷⁵. Así, este cruce de realidad y ficción posee una gran significación, que continúa con la anulación de conceptos instituidos por la razón y los binarismos del racionalismo.

“Hotel Almagro” es el texto que abre *Formas breves*. Esto no resulta casual si atendemos ese giro poético cada vez más nítido en la narrativa de Piglia: desde siempre, y concretamente desde la *nouvelle* “Nombre falso” y los cuentos “Mata-Hari 55” y “Las actas del juicio”, pasando por *Respiración artificial* y “Prisión perpetua” hasta *Formas breves* y *El último lector* (2005), ha ido estableciéndose ese cruce entre los conceptos de ficción y realidad. En otra entrevista, Piglia sostiene: “Siempre digo que voy a publicar tres o cuatro novelas en mi vida para justificar la publicación de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura. Me convertí en escritor, se podría decir, para justificar ese diario”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Ana María Barrenechea señala que en la obra narrativa de Jorge Luis Borges se construye la expresión de la irrealidad en la medida de que el autor “mezcla constantemente los seres históricos y los ficticios, los autores verdaderos y los apócrifos”, lo que produce la creación de un mundo paralelo: “La realidad de Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Amorim apuntala la ficción de Tlön” (Ana María Barrenechea, “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, UNAM, México, 1957, pp. 68-69. Justamente, Ricardo Piglia imita parte del estilo borgiano al fusionar aspectos de la realidad humana cotidiana con lo fantástico, como se vio en el capítulo III de esta tesis, sobre Nietzsche en “El fluir de la vida”, y como se verá más adelante.

¹⁷⁶ Ricardo Piglia, “Entrevista con Marithelma Costa”, *Hispanérica*, año XV, núm. 44, 1986, p. 40. Curiosamente, en esta entrevista, Piglia continúa haciendo ficción, ya que, en los años previos a la aparición de *Prisión perpetua* le cuenta algo a Costa que es totalmente falso: la existencia de Steve Ratliff. Sin embargo, en la entrevista citada con Edmundo Magaña dice lo contrario, después de algunos años: “Lo que te

De acuerdo con lo anterior, “Hotel Almagro” se convierte en un texto que precederá a esa posible publicación del diario de Piglia¹⁷⁷. En realidad, en *Formas breves* existe una “miscelánea” de textos que corresponden a varios géneros: dentro del ensayo se encuentran las antiguas y nuevas “Tesis sobre el cuento”, así como “La novela polaca” (sobre Witold Gombrowicz) y “El último cuento de Borges”; también aparecen dos notas breves sobre Roberto Arlt y el músico Gerardo Gandini: “Un cadáver sobre la ciudad” y “Retrato del artista”, respectivamente. El resto de los textos corresponde con los géneros del diario y la autobiografía: “Notas sobre Macedonio en un Diario”, “Notas sobre literatura en un Diario”, “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”.

“Hotel Almagro” es un relato que combina lo autobiográfico con lo ficcional. En el epílogo a *Formas breves*, el autor sostiene: “Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura” (p. 141). Más adelante, en otro párrafo, señala:

En este libro he trabajado sobre relatos reales y también sobre variantes y versiones imaginarias de argumentos existentes. Pequeños experimentos narrativos y relatos personales me han servido como modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido. La literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es (pp. 141-142).

digo es un secreto, porque nadie lo sabe. En ese relato yo cierro esa tensión entre la vida que uno quiere vivir y la vida que vive y la escritura” (Edmundo Magaña, *op. cit.*, p. 30). De este modo, en un género periodístico que busca “entrever” aspectos de la vida real de alguien, en este caso, de un escritor, Piglia logra introducir datos falsos con la clara intención de contribuir, por un lado, a una determinada lectura de sus textos y, por otro, a anular aún más las barreras entre ficción y realidad. Por eso, textos como “Hotel Almagro” contienen datos verídicos del autor, que pueden confirmarse.

¹⁷⁷ A propósito de lo anterior, Marcelo Gobbo sostiene que “Ricardo Piglia se ocupó de informar a sus lectores que lleva años escribiendo un diario íntimo (o un *diario*, como él lo llama); según dijo, las páginas de este diario han sido y seguirán siendo entregadas a la custodia de una universidad norteamericana” (Marcelo Gobbo, “Autobiografía de un estilo”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *op. cit.*, p. 41).

Las dos citas mencionadas pueden ser analizadas desde varias perspectivas. En este momento, conviene intentar vincularlos con “Hotel Almagro”. Para empezar, Piglia emplea la palabra “textos”, de manera general, para referirse a los escritos que componen su libro. El término texto sugiere la noción de un escrito independiente del volumen en que se le ubica y supone, dentro de la definición barthesiana, que nos remite a un número infinito de textos. Por otro lado, Piglia intenta convencer al lector de que estos textos no poseen la complejidad de sus obras mayores; sin embargo, todo el volumen de *Formas breves* presenta muchas de las constantes que integran la poética del autor. Curiosamente, Piglia no utiliza la palabra cuento para aquellos escritos de tintes autobiográficos, como “Hotel Almagro”. Esto significa que no corresponde, por lo menos de manera aparente, a su concepción del cuento, tal y como lo estudia en sus dos ensayos sobre el género, al final del volumen citado. Esto demostraría, por lo tanto, que “Hotel Almagro” es un texto proteico porque corresponde con el género narrativo, empleando ciertos tipos de discurso, como el diario y la autobiografía. Sin embargo, es posible que se trate de un cuento disfrazado de relato que, de manera lúdica, ofrece datos reales del autor pero que combina con acciones imaginarias e incluso fantásticas, como ocurre por ejemplo en “El fluir de la vida”, donde Piglia combina datos verificables con datos ficticios¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Un argumento que podría ser útil en la explicación de por qué “Hotel Almagro” es un cuento y no un simple relato autobiográfico consiste en la diferencia, para Walter Benjamin, entre narración e información. Ésta es un aspecto fundamental de los *mass media* y la burguesía, lo que origina una ausencia o agotamiento de la narración; por otro lado, la narración es primordial en el campo literario, que conserva y rescata los relatos orales, mitológicos y primigenios. Un buen narrador, para el autor alemán, es aquél que no explica todo lo que narra (a diferencia de los *mass media*, que tienden a la explicación y anulan, por eso mismo, la narración): “Es que la mitad del arte de narrar radica, precisamente, en referir una historia libre de explicaciones [...] Lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 117). La cita anterior podría relacionarse con “Hotel Almagro” en la medida de que el narrador-personaje Piglia, al relatar el suceso fantástico, afirme: “Explicaciones no tengo. La única explicación posible es [...]” (p. 11). Justamente, lo fantástico es lo que conforma la única explicación, y en ese sentido no existe una explicación lógica o satisfactoria de la realidad humana cotidiana.

“Hotel Almagro” es un texto narrado en primera persona del singular; desde las primeras líneas, se encuentran ciertos datos autobiográficos de Piglia: “Cuando me vine a vivir a Buenos Aires alquilé una pieza en el Hotel Almagro, en Rivadavia y Castro Barros. Estaba terminando de escribir los relatos de mi primer libro y Jorge Álvarez me ofreció un contrato para publicarlo y me dio trabajo en la editorial”¹⁷⁹ (p. 9). Además de los datos biográficos, el inicio de este relato sugiere que forma parte de un diario; es un episodio en la vida del autor, un fragmento, donde se pierden o no se mencionan los relatos precedentes, como si fuera una pieza en el rompecabezas narrativo, como un cuadro de un Aleph pigliano o como una representación visual de los relatos de la máquina de Macedonio Fernández en el Museo de *La ciudad ausente*. Tal como lo menciona Piglia en su epílogo, todos estos relatos, incluyendo “Hotel Almagro”, integrarían un relato futuro, posiblemente un diario.

Después de situar al lector en un cronotopo y de ofrecerle su reflexión sobre esa época, (“tenía la vida dividida, vivía dos vidas en dos ciudades como si fueran dos personas diferentes”), el narrador anticipa implícitamente lo que pasará: un suceso inexplicable, de carácter fantástico, se vincula de este modo con el tema del doble y la doble vida: el narrador evoca los últimos años de la década de los sesenta¹⁸⁰, cuando da clases de historia en La Plata y trabaja como editor en Buenos Aires. Ese suceso fantástico tiene como centro un intercambio epistolar, cuyos contenidos el lector sólo llega a conocer mediante el relato del narrador-personaje Piglia, es decir, conoce esos relatos en segundo grado:

¹⁷⁹ Como Borges, Piglia ofrece datos autobiográficos que permiten la vinculación entre la vida real (en este caso: su proyecto cuentístico, su trabajo editorial y su profesión docente) y la ficción. Los datos que el autor ofrece son verificables: su primer libro, *La invasión*, fue publicado por Jorge Álvarez (ver el capítulo I de esta tesis); su labor editorial está vinculada al género negro en Argentina (ver el capítulo II).

¹⁸⁰ “Yo había estudiado la carrera de Historia, y había empezado a enseñar en la universidad. Pero en 1966 se produce en Argentina el golpe militar del general Onganía, que cerró la universidad, y me conecté con el editor Jorge Álvarez” (Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 140).

Una tarde, en La Plata, encontré en un rincón del ropero las cartas de una mujer [...] Las cartas estaban disimuladas en un hueco como si alguien hubiera escondido un paquete de drogas. Estaban escritas con letra nerviosa y no se entendía casi nada [...] La mujer se llamaba Angelita y no estaba dispuesta a que se la llevaran a vivir a Trenque-Lauquen (pp. 10-11).

Como puede apreciarse, el narrador ofrece ciertos datos misteriosos, pero éstos sólo son conocidos por los lectores a través de la narración directa del personaje Piglia, que a su vez también ha cumplido la función de lector dentro de la anécdota que cuenta. Las cartas no forman parte de otro espacio narrativo: el narrador relata las dos experiencias: la propia, donde se permite una reflexión sobre el tema del doble, y la ajena: los acontecimientos mencionados en las cartas, principalmente las de Angelita, que el narrador ha encontrado en la habitación de La Plata. Más adelante, en la otra habitación, la de Buenos Aires, y de manera insólita, encuentra la respuesta de un hombre a las cartas de la mujer. Aquí el lector tampoco puede conocer el texto íntegro; inclusive, en un párrafo de seis renglones, el narrador resume el nudo fantástico, sin dar un solo detalle del contenido de esa respuesta.

Los dos últimos párrafos no son narrativos, sino argumentativos, pues el narrador-personaje se permite intentar una explicación provisional del suceso, lo que propicia también una reflexión filosófica, vinculada con su poética, y que por otro lado manifiesta un breve regreso a lo fantástico, cuyo origen quizá se encuentre en *La ciudad ausente*.

El discurso en “Hotel Almagro” está enmarcando, a través del diario y la autobiografía, una anécdota fantástica, no realista, como correspondería al empleo de los dos géneros discursivos históricos. La supresión del contenido total o íntegro del intercambio epistolar en el hotel de Buenos Aires y en la pensión de La Plata (y la supresión de los estilos de las cartas, en consecuencia), quizá sugiere que esos relatos, con ciertas variantes, como lo

expone el autor en su epílogo, ya han sido insertados antes en otros textos o no han sido publicados aún.

Con respecto a lo autobiográfico, y que en este texto aparece dentro de la forma del diario, Piglia logra unir lo real con lo ficticio y lo fantástico, dentro de un género discursivo que puede ser integrado, a su vez, dentro de los discursos históricos. Para Gérard Genette, quien cita a su vez a Philippe Lejeune, la autobiografía es la “identidad de las tres instancias de autor, narrador y héroe”¹⁸¹, lo que significa que este género, por lo menos de manera aparente, puede acercarse más a lo testimonial y lo realista que a lo ficticio.

La autobiografía es un género discursivo histórico según Alberto Julián Pérez y su clasificación de los tipos de discurso en la narrativa de Borges. El crítico define la autobiografía en estos términos:

[...] es la historia de la vida o de episodios de una vida, contada por el mismo sujeto que la vive. A diferencia de la biografía, narrada por un tercero, la autobiografía presenta una imagen inconclusa del sujeto, que no puede abarcarse objetivamente a sí mismo desde fuera, ni verse en su totalidad. Todas las historias narradas en primera persona, sean literarias o no, guardan una relación con la autobiografía¹⁸².

A pesar de que la autobiografía refleja lo verídico o lo verdadero en la vida de alguien, en el terreno de la ficción argentina, como ocurre sobre todo en los cuentos de Borges y de Piglia, hay una clara intencionalidad de sustituir esa supuesta veracidad por lo ficticio y lo fantástico. Ejemplo de esto es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, texto donde el autor inserta datos reales en una trama fantástica: “Entonces Bioy Casares recordó que uno de los

¹⁸¹ Philippe Lejeune citado por Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸² Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 226.

heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque reproducen el número de hombres”¹⁸³. Algo similar ocurre en “Hotel Almagro”: “Tenía la vida dividida, vivía dos vidas en dos ciudades como si fuera dos personas diferentes, con otros amigos y otras circulaciones en cada lugar” (p. 9). Así, el tema del doble se vincula con el discurso autobiográfico dentro de dos cuentos fantásticos.

Otro aspecto clave en la literatura de Borges, visible también en la narrativa de Piglia, es la inserción de datos apócrifos y pistas falsas. En el caso de Borges, esto ocurre sobre todo en las referencias bibliográficas. En “Prisión perpetua”, a pie de página, el autor informa que “Este relato es una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo Writers Talk About Themselves, dirigido por Walker Percy, en el *Fiction Today* de Nueva York”¹⁸⁴.

En “Hotel Almagro”, las referencias autobiográficas son ciertas, pero lo que podría ser falso, y quizá ahí reside parte del juego borgiano, es el contenido de las cartas: el narrador no las presenta a los lectores de manera directa, a diferencia de las que aparecen en *Respiración artificial*, sino de manera casi análoga a las cartas que Lucía Nietzsche escribe y atribuye a otros en “El fluir de la vida”¹⁸⁵.

El personaje Angelita de “Hotel Almagro”, que tiene una gran relación con la Ángela de *Respiración artificial*¹⁸⁶, ha escrito una serie de cartas donde expresa su deseo de no ser

¹⁸³ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁴ Ricardo Piglia, “En otro país”, *Cuentos con dos rostros*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁵ Cfr. el capítulo III de esta tesis. Siguiendo en el terreno de las semejanzas, Lucía Nietzsche, como la Angelita de “Hotel Almagro”, también esté perturbada psíquicamente. Así, es posible que las cartas de ésta tengan datos falsos, imaginados por ella en su locura. También queda la posibilidad, como se verá más adelante, que el narrador-personaje Piglia haya deformado el contenido de las epístolas, lo que significa que estaría produciendo, una vez más, un cruce entre la realidad y la ficción al mismo tiempo que pondría en evidencia parte de sus técnicas y tendencias narrativas.

¹⁸⁶ “Querido Marcelo: Recibí la visita de la joven Ángela, tu bella enviada y/o discípula” (*Respiración artificial*, *op. cit.*, p. 90).

internada. La ambigüedad, como un aspecto de la literatura fantástica, y que anticipa ese cruce de espacios y tiempos, a la manera de “La trama celeste” de Bioy Casares (como se verá más adelante), reside en lo siguiente: “En la última página, con otra letra, alguien había escrito un número de teléfono. Cuando llamé me atendieron en la guardia del hospital de City Bell. Nadie conocía a ninguna Angelita” (p. 11).

Todo lo anterior implica que Piglia emplea la autobiografía como componente anticipatorio del final sobrenatural para producir un efecto sorpresivo o de extrañamiento en el lector, al incorporar recursos y temas propios de la literatura fantástica, como la ambigüedad y la aparición de espacios y tiempos alternativos, respectivamente, y de manera semejante a “Tlön, Uqbar...” y “La trama celeste”. En este sentido, y siguiendo la terminología de Genette, puede afirmarse que el género discursivo de la autobiografía, en “Hotel Almagro”, en realidad podría ser llamado pseudoautobiografía¹⁸⁷ en la medida de que no todo lo narrado es verdadero, sino que lo verídico se combina con lo ficticio e incluso con lo fantástico. De este modo, la autobiografía ficticia o con rasgos imaginarios se convierte en pseudoautobiografía a través de la creación literaria, por lo que las instancias de autor, narrador y héroe estudiadas por Genette y por Alberto Julián Pérez en su análisis de la poética del autor de *El Aleph* sugieren que “el empleo de la autobiografía [en Borges] se transforma en un procedimiento de ambigüación [sic] que le permite dejar una imagen de sí mismo que está al mismo tiempo *literaturizada*”¹⁸⁸.

De acuerdo con lo anterior, puede decirse que el género discursivo de la pseudoautobiografía en “Hotel Almagro” presenta un giro hacia lo fantástico, ya anticipado

¹⁸⁷ Este término es empleado por Genette cuando establece cuáles son los relatos ficticios que tienen como protagonistas a personajes históricos. Un ejemplo paradigmático, mencionado por el narratólogo francés, es *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 74).

¹⁸⁸ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 227.

en *La ciudad ausente* y “Encuentro en Saint-Nazaire”, y que ubica a Piglia, por lo menos en estos textos, en la línea de Borges, Cortázar y Bioy Casares. La hibridez de géneros discursivos históricos (como la autobiografía) con el cuento (en este caso de carácter fantástico), disfrazado de fragmento de una autobiografía en el texto pigliano, es decir, un simple relato en apariencia, demuestra cuál es una las indagaciones estéticas del autor en los últimos años.

4.2.2 Lo fantástico y la intertextualidad

*Se dedicaba a las matemáticas. Dirigía el centro de cómputos
que controlaba el tráfico aéreo en el aeropuerto de Londres.
Una vez le había mostrado el diagrama de los vuelos futuros.
Una telaraña interminable de luces que se entreveraban
como en un mapa cifrado del universo. Habían manejado la lógica
de la incertidumbre de Heisenberg para prever todas las variables inesperadas.
Llamamos azar, decía la hermana de Stevensen,
a una función elíptica de la temporalidad.*

RICARDO PIGLIA, “Encuentro en Saint-Nazaire”

Muy pocas veces, la literatura fantástica ha estado presente en la narrativa de Ricardo Piglia. Desde la década de los noventa, concretamente desde 1992, año de la primera edición de *La ciudad ausente*, el autor se ha acercado a este género; otro texto de la misma época, “Encuentro en Saint-Nazaire”, continúa con esta línea. Con “Hotel Almagro” y el “Prólogo” a *El último lector*, Piglia vuelve a explorar el género, que en la literatura

argentina tiene a tres grandes exponentes: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar.

Este giro hacia la poética de lo fantástico en la década de los noventa es interpretado por Jorge Fornet desde su acercamiento a *La ciudad ausente*. En uno de los capítulos de su tesis, dedica un apartado al estudio de la relación Piglia-Cortázar, sosteniendo que, si bien el primero negó la importancia del autor de *Rayuela* en *Respiración artificial*, en boca de Renzi, afirmando que la literatura argentina del siglo XX termina con la muerte de Arlt en 1942 y que Borges es un escritor del siglo XIX, desde los años noventa la posición de Piglia cambió con respecto a Cortázar, ya que *La ciudad ausente* está en la línea de las grandes novelas argentinas: *Los siete locos*, *Museo de la novela de la Eterna*, *Adán Buenosayres*, *Rayuela* e incluso *El sueño de los héroes* de Bioy Casares¹⁸⁹.

En su investigación, Fornet afirma que “*La ciudad ausente* marca una silenciosa reconciliación con Julio Cortázar, a quien Piglia prácticamente no menciona”¹⁹⁰. Más adelante, el crítico cubano dice que, en el “Homenaje...” mencionado, Piglia “se desdice de forma implícita y da un vuelco a sus antiguas opiniones. Ese giro está mediado por la aparición, en el ínterin, de *La ciudad ausente*”¹⁹¹.

“Hotel Almagro” puede leerse en la línea de lo fantástico¹⁹², género literario también presente en *La ciudad ausente* y “Encuentro en Saint-Nazaire”, y que en cierto modo se

¹⁸⁹ Ricardo Piglia, “Homenaje a Julio Cortázar”, *Casa de las Américas*, año XXXVI, núm. 200, julio-septiembre de 1995, pp. 98-99. La reactualización de Cortázar y su incorporación al canon de Piglia también coincide con el décimo aniversario de la muerte de aquél. Para Piglia, la década de los sesenta fue la mejor dentro de la producción cortazariana; por eso, treinta años después, ésta podría revisarse para ver cómo opera el proceso de contextualización dentro de la lectura de las nuevas generaciones (*Ibid.*, p. 101). Por otro lado, Piglia no integra explícitamente su novela con las mencionadas en su “Homenaje...”.

¹⁹⁰ Jorge Fornet, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹² Para hablar de este concepto y estudiarlo, aunque someramente, en algunos cuentos de Piglia, como “Hotel Almagro” o el “Prólogo” a *El último lector*, sigo las investigaciones de Ana María Barrenechea (*op. cit.*) y de

vincula con la literatura fantasmática de Cortázar, aquella que Piglia menciona y que rescata junto con *Rayuela*, novela de ruptura que también ubica dentro de la tradición novelística de la Argentina del siglo XX. Así, Piglia menciona, al final de su “Homenaje a Julio Cortázar”, cuáles son, para él, tres de los grandes cuentos cortazarianos, y que pertenecen al género fantástico. Sin dar los títulos, Piglia evoca los argumentos de “Casa tomada”, “La puerta condenada” y “Cartas de mamá”. El hilo conductor de los tres cuentos es el tema de fantasmas, cuyo aporte, para el autor de *Prisión perpetua*, es la “problemática moral”; los cuentos mencionados forman parte de “un tipo de relato que tiende al enigma moral”¹⁹³.

Así, “Hotel Almagro” puede vincularse, sobre todo, con “La puerta condenada”, cuyo espacio es también la habitación de un hotel (el Cervantes de Montevideo) que se desdobra, ya que hay una puerta condenada que separa dos habitaciones, la del protagonista y otra más. La separación se produce debido a que en el umbral está ubicado un ropero. Como en “Hotel Almagro”, la presencia de un ropero es determinante; en el cuento de Piglia, es en el ropero donde se ubican las cartas que son la respuesta del hombre a Angelita; en “La puerta condenada”, el ropero funciona como muro entre las dos habitaciones, la del narrador-personaje y la del bebé fantasma; además, la puerta condenada no sólo permite la independencia de las habitaciones, también produce una mayor y más clara sonoridad.

Podrían encontrarse más relaciones entre ambos textos (otra semejanza es que ambos relatos se narran en primera persona del singular); sin embargo, lo más importante quizá no

Flora Botton Burlá, quien habla de cierta diversidad pero también de cierta tendencia a los géneros marginales por parte de los escritores que exploran lo fantástico: “Las antologías de cuentos fantásticos agrupan bajo este solo rubro textos tan diferentes como cuentos de terror, historias de fantasmas, leyendas folklóricas, cuentos de ciencia-ficción o textos de origen mitológico” (*Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, UNAM, México, 1983, p. 7).

¹⁹³ Ricardo Piglia, “Homenaje a Julio Cortázar”, *op. cit.*, p. 102.

sea eso, sino la función que cumplen las alusiones y las semejanzas en el texto pigliano. Así, después de narrar en unas cuantas líneas el final de su anécdota fantástica, el narrador-personaje Piglia dice:

Explicaciones no tengo. La única explicación posible es pensar que yo estaba metido en un mundo escindido y que había otros dos que también estaban metidos en un mundo escindido y pasaban de un lado a otro igual que yo y, por esas extrañas combinaciones que produce el azar, las cartas habían coincidido conmigo. No es raro encontrarse con un desconocido dos veces en dos ciudades, parece más raro encontrar, en dos lugares distintos, dos cartas de dos personas que están conectadas y a las que uno no conoce (p. 11).

Además de que este suceso podría sugerir aquella explicación que el narrador de “La trama celeste” ofrece al final de su relato,

Finalmente, para lectores acostumbrados a la antigua noción de mundos planetarios y esféricos, los viajes entre Buenos Aires de distintos mundos parecerán increíbles. Se preguntarán por qué los viajeros llegan siempre a Buenos Aires y no a otras regiones, a los mares o a los desiertos. La única respuesta que puedo ofrecer a una cuestión tan ajena a mi incumbencia es que tal vez estos mundos sean como haces de espacios y de tiempos paralelos¹⁹⁴.

La lectura de “Hotel Almagro” sugiere cuál es la importancia del lector en la poética de Piglia: el narrador-personaje es lector involuntario de unas cartas que no nos ofrece más que de manera general, con su propio estilo. “Hotel Almagro” es un texto cuya metáfora oculta es el de la lectura, el papel del lector en el texto, que sólo tiene importancia cuando es leído. El texto produce nuevas asociaciones con otros textos, de tal manera que el azar produce aquellos viajes (como los de los personajes de Borges, Cortázar, Bioy Casares y Piglia) donde se viaja a tierras desconocidas, lejanas y ficticias. Esas entradas y salidas a

¹⁹⁴ Adolfo Bioy Casares, “La trama celeste”, *Historias fantásticas*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 55-56.

mundos paralelos, con hoteles idénticos y con variaciones mínimas, son las entradas y salidas a distintos espacios del tejido textual y el universo literario (sobre todo narrativo), en donde la función primordial no es la del autor, sino la del lector¹⁹⁵, siempre y cuando haga suya la experiencia lectora y produzca, como el lector-narrador-personaje Piglia de “Hotel Almagro”, su propia obra de creación, que invariablemente apuntará al infinito. En este sentido, el epígrafe de este apartado y la siguiente cita, tomados de “Encuentro en Saint-Nazaire”, sugieren la red de textos propios y ajenos que conforman el universo narrativo de Piglia, y que están asociados con la propia vida, dentro de los discursos del diario y la autobiografía: “Al principio entraba en los cuadernos por cualquier lugar, buscaba una pista que me orientara en la selva oscura de mi vida”¹⁹⁶. En esas entradas y salidas de los textos y de los sucesos de la vida real se producen lo inesperado y la vacilación, que crean lo fantástico¹⁹⁷. La ausencia de la transcripción de las cartas que el narrador-personaje Piglia encuentra (y cuyos estilos, por lo tanto, no reproduce), junto con la brevedad de “Hotel Almagro”, sugieren una poética de lo fantástico y de la inversión: en

¹⁹⁵ En uno de sus apartados, Botton pone como epígrafe una reflexión de Borges a propósito de la literatura fantástica y su recepción: “La literatura fantástica [...] es necesario que se lea como literatura fantástica y presupone la literatura realista. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica” (*op. cit.*, p. 50). Así, la crítica hace énfasis en “la intención con que el lector lee un texto fantástico (*Ibidem*). Es esperable, de acuerdo con todo lo anterior, que Piglia también desee que “Hotel Almagro” se lea desde esta perspectiva.

¹⁹⁶ Ricardo Piglia, “Encuentro en Saint-Nazaire”, *Cuentos morales, op. cit.*, p. 91. Este cuento también posee ciertos vínculos con “Hotel Almagro”, sobre todo en cuanto al tema del doble, los textos que el narrador-personaje encuentra (en este caso dentro de una pensión para escritores extranjeros que llegan a Francia) y el discurso autobiográfico de Stevensen y del narrador-personaje.

¹⁹⁷ Esas entradas y salidas a distintos espacios, tiempos y mundos paralelos también estarían sugeridos, además de los textos mencionados, en un poema de la época de vejez de Borges, donde se sugiere que el fragmento encontrado por E. Bishop afirma el triunfo de los cartagineses sobre Roma: “[...] alabado sea Tanith, la cara de Baal, que dieron la victoria a Cartago y que me hicieron heredar la vasta lengua púnica, que será la lengua del orbe [...]” (Jorge Luis Borges, “Fragmentos de una tablilla”, *Obra poética*, 3, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 280). En ese universo paralelo, similar a “La trama celeste” de Bioy y a “Hotel Almagro”, los romanos han sido suprimidos. El poeta que canta los triunfos de Cartago es una suerte de Virgilio africano: “Canté la púrpura de Tiro, que es nuestra madre. Canté los trabajos de quienes descubrieron el alfabeto y surcaron los mares. Canté la pira de la clara reina. Canté los remos y los mástiles y los arduas tormentas” (*Ibid.*, p. 281).

otro texto, en otro nivel, o “en otra escala, en otro tiempo”¹⁹⁸, alguien está buscando las cartas que el personaje Piglia tiene en las manos. Esto podría verse como un fragmento de una novela que reproduce lo que las cartas dicen pero que podría ocultar otros datos, visibles en el cuento estudiado.

De acuerdo con lo anterior, las referencias intertextuales de Piglia hacia Cortázar (tanto en el cuento como en su “Homenaje...”) y las influencias de Borges y, en menor medida, de Bioy Casares, tienen una relación con la literatura fantástica. Lo fantástico, en la obra de Borges, tiene una intencionalidad metafísica. Un ejemplo es “La otra muerte”, cuyo protagonista consigue anular el pasado y crearse un fin heroico, “es crearse dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Esta es en la que vivimos ahora, pero la supresión de aquélla no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido [...]”¹⁹⁹. Además, hay una frase que refleja el valor metaficcional del texto y cómo se desarrolla con lo fantástico: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real”²⁰⁰. En “Hotel Almagro”, Piglia retoma el estilo borgiano que cruza lo real con lo fantástico y que presenta el relato en primera persona, que podemos identificar con el propio autor; mediante el empleo de la inversión como figura poética, y en la línea borgiana que acabo de citar, aparenta que su cuento es un fragmento de su diario inédito: registra un hecho aparentemente real pero con un tema fantástico.

Para terminar este apartado, conviene mencionar que si bien el autor de *La ciudad ausente* se inscribe con “Hotel Almagro” en la tradición argentina y cosmopolita de lo

¹⁹⁸ Ricardo Piglia, “Prólogo” a *El último lector*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁹ Jorge Luis Borges, “La otra muerte”, *El Aleph*, *op. cit.*, p. 91.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

fantástico, por otro lado cierra su texto con una alusión a la literatura de Ernest Hemingway que es mencionada superficialmente por Graciela Speranza²⁰¹; la alusión pigliana corresponde con el cuento “Un lugar limpio y bien iluminado”²⁰², cuyo título es parafraseado por el narrador-personaje: “Por supuesto hay que tener un bar tranquilo y bien iluminado cerca si uno vive en una pieza de hotel” (p. 12), y que cumple varias funciones:

1. Establece una relación entre los personajes marginales de Piglia (las locas, los fracasados, etc., similares a los personajes de Arlt y Onetti) y los de Hemingway;
2. Dicha relación implica un acercamiento entre Angelita y el hombre viejo y solitario del cuento del escritor estadounidense: la soledad, el fracaso, la extravagancia y la vida hecha en pensiones, hoteles y cafés aparecen en ambos textos.

4.3.1 Los géneros discursivos: el diario y la autobiografía en “La mujer grabada”

“La mujer grabada”, como “Hotel Almagro”, pertenece a los fragmentos de un diario. Se vincula con *La ciudad ausente*, las “Notas sobre Macedonio en un Diario” y, en menor medida, con “La loca y el relato del crimen”.

En cierto modo, “La mujer grabada” condensa dos aspectos fundamentales de la poética de Piglia: el discurso femenino, asociado con lo marginal y la locura, y la recuperación de ese discurso mediante ciertos recursos y técnicas. La protagonista, que el narrador-personaje Piglia conoció años atrás y quien la recuerda en las páginas de ese diario inconcluso o fragmentario, es Rosa Malabia, pero “La llamaban la loca del grabador,

²⁰¹ “Del mismo modo, a la referencia saeriana respecto de la literatura norteamericana después de Faulkner, podría oponerse la referencia de Piglia a un cuento de Hemingway en el final de la breve autobiografía *Hotel Almagro* (un homenaje casi filial) o su reconocimiento de Burroughs, Pynchon, William Gibson y Philip Dick, colocados *en el centro de la narrativa contemporánea*” (Graciela Speranza, “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *op. cit.*, pp. 32-33).

²⁰² Ernest Hemingway, *Los asesinos*, trad. de J. Gómez del Castillo, Luis de Caralt Editor, s/f.

porque llevaba un grabador de cinta, viejísimo, como única pertenencia” (p. 32). Este personaje femenino se definía a sí misma como “*totalmente macedoniana*” (p. 32), lo que implica, de manera automática, la relación intratextual de este relato con *La ciudad ausente*, que es, a su vez, hipertexto del *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández.

La presencia femenina en la narrativa pigliana es determinante en el sentido de que el discurso femenino es rescatado mediante la grabación y la escritura: la mayoría de los relatos hechos por personajes femeninos son orales y pasan por la escritura masculina, que consiste en elaborar el discurso con el empleo de ciertos recursos literarios y de una nueva codificación del material descifrado. A veces, el discurso oral es rescatado mediante el empleo de una grabadora (como Renzi en “La loca y el relato del crimen” y como el narrador-personaje Piglia en este texto)²⁰³. El discurso femenino cobra una gran importancia en la medida de que transmite información en clave, que debe descifrarse, y que se enlaza con los oráculos y la narrativa policial. Si se atiende lo relacionado con la crítica literaria y el enigma, tan mencionado por el propio autor en sus ensayos y entrevistas, el mensaje debe de ser decodificado, descifrado; ese discurso femenino contiene datos que los personajes masculinos intentarán descifrar para darlos a conocer a los lectores, quienes a su vez deben descifrar los múltiples sentidos de los textos.

“La mujer grabada” posee una anécdota supuestamente autobiográfica (pseudoautobiográfica, como la de corte fantástico de “Hotel Almagro”), vinculada con la

²⁰³ Para María Antonieta Pereira, esos objetos, “artefactos” de los que se sirven los personajes masculinos para rescatar los discursos femeninos, están relacionados con los autómatas femeninos, como la máquina-mujer Elena de *La ciudad ausente*: “Obras demoníacas o mecanismos incontrolables y fríos, los autómatas desafían la poética de fin de siglo a decirse a través de sus engranajes y ruidos inhumanos. En la obra de Piglia, esos seres mecánicos estarán cercados de otros artefactos –grabador, fonógrafo, ventilador, cámara, televisión, radio, reloj- que les sirven de escenario y al mismo tiempo replican y potencian algunas de sus características como las propiedades de hablar, ver, oír, controlar” (María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, trad. de Adriana Pagano, pról. de Noé Jitrik, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2001, p. 148).

producción narrativa pigliana y con obras relacionadas con ésta, como el *Museo de la novela...* de Macedonio Fernández. El discurso empleado, la narración autobiográfica en primera persona, se conecta explícitamente con “Hotel Almagro”. Más que un relato cuyo protagonista es el propio Piglia, la narración gira en torno de Rosa Malabia, una mujer que conoció a Macedonio, que se asocia con la locura y lo marginal (“Tomaba el desayuno en la iglesia evangélica y comía lo que le regalaban los puesteros del Mercado que estaba enfrente de la pensión” [p. 31]) y que formó parte, según el Piglia “literaturizado”, de las primeras imágenes para la escritura de *La ciudad ausente*.

El narrador conoce a Rosa afuera de la Federación de Box, cerca del Hotel Almagro, y la invita a tomar el té; el interés de él reside en que aquella conoció al autor de *Papeles de Recienvenido*, lleva una foto suya y, al final, cuando ha desaparecido y no se sabe si está en un hospital, el narrador Piglia recibe el grabador, donde “se escucha una mujer que habla y parece cantar y después la misma mujer conversa sola y por fin una voz, que puede ser la voz de Macedonio Fernández, dice unas palabras” (p. 33). Esta anécdota intenta ser, además de un fragmento autobiográfico, una nota explicativa sobre los primeros apuntes de *La ciudad ausente*: por un lado, la anécdota contada por el narrador-personaje Piglia bien pudo haberse insertado en los relatos de la máquina de la novela mencionada; por otro, y de acuerdo con el mecanograma de las primeras notas del autor para su segunda novela, existe una relación intertextual con el cuento “William Wilson” de Poe en la medida de que la máquina-Elena produce ficciones cuando debió haber hecho traducciones: “Programan Poe: sale *otro* Poe”²⁰⁴. Así, la grabación que el personaje Piglia encuentra de manera azarosa está estrechamente vinculada con la creación literaria en la medida de que ésta, de acuerdo

²⁰⁴ Ricardo Piglia, mecanograma de “*La ciudad ausente* (Primeras notas)”, (*Ibid.*, p. 251).

con la poética del autor argentino, permite el cruce entre la realidad y la ficción, en el marco del relato de un personaje femenino.

En *Formas breves* existe, implícitamente, una poética donde se ficcionaliza un hecho aparentemente real: para Piglia, el grabador y la voz de Rosa fueron “la imagen inicial de la máquina de Macedonio en mi novela *La ciudad ausente*” (p. 33).

Nuevamente, Piglia invierte las nociones de realidad y de ficción en este relato autobiográfico: al combinar el género de la autobiografía con la nota explicativa sobre la génesis de una de sus narraciones, Piglia juega a que el lector acepte como real esta anécdota, más realista que el final de “Hotel Almagro”; sin embargo, nuevamente procede a inventar un acontecimiento ficticio, aunque proporcione datos biográficos comprobables (los mismos que se mencionan en “Hotel Almagro”), pero lo imaginario reside en que Rosa es otro enigmático personaje femenino: Angélica Inés Echevarne, Lucía Nietzsche, Elena, Angelita, etc. Simultáneamente, Piglia reestablece la línea directa con el *Museo de la novela de la Eterna* en cuanto a que todo forma parte de las variantes de los relatos de la máquina. Inclusive, Rosa afirma que cree estar muerta, como la Elena-máquina, o estar hueca, en una situación similar y antitética de ver todo con rayos X como Angélica Inés en “La loca y el relato del crimen”.

4.3.2 Intratextualidad

Otra característica de la poética de Piglia tiene que ver con aspectos editoriales, ya que la disposición de los tres primeros textos de *Formas breves* obedece a una cuestión estética: el primer texto, “Hotel Almagro”, contiene datos autobiográficos que son retomados en “La mujer grabada”: la mención de La Federación de Box y de la confitería Las Violetas, pues ambos relatos ocurren dentro del hotel o en sus alrededores. Después de “Hotel Almagro”,

Piglia ubica sus “Notas sobre Macedonio en un Diario” (cabe recordar que este texto ya había aparecido en *Prisión perpetua*). Así, esas “Notas...” son un enlace entre dos textos anteriormente inéditos. El tercer texto es “La mujer grabada”. Los textos 1 y 3 de *Formas breves* se relacionan explícitamente, aunque en ambos casos el autor no establece una relación lineal; por ejemplo: no dice: “Como lo mencioné en el primer texto de este volumen, viví...”, sino que empieza nuevamente, sin tomar en cuenta que ya ha ofrecido los mismos datos, lo que sugiere una poética de la repetición y de las variantes, como si ambos textos, que se relacionan entre sí y establecen relaciones intertextuales e intratextuales, fueran variantes de los relatos salidos de la máquina de *La ciudad ausente*; por eso, entre otros motivos, las alusiones, explícitas e implícitas, van dirigidas a la novela de 1992. Los inicios de ambos textos así lo sugieren:

Cuando me vine a vivir a Buenos Aires alquilé una pieza en el Hotel Almagro, en Rivadavia y Castro Barros. Estaba terminando [...] (“Hotel Almagro”, p. 9)

Durante unos meses, hace unos años, viví en el Hotel Almagro, en Rivadavia y Castro Barros. A la vuelta del hotel está la Federación de Box y los miércoles en la noche me iba a ver las peleas (“La mujer grabada”, p. 31).

A pesar de que podría argumentarse que los inicios de ambos textos no necesariamente deben coincidir porque cada texto es autónomo con respecto a otros, aunque se encuentren en un mismo volumen, las constantes referencias a las variantes de las mismas tramas sugieren que cada relato vuelve a empezar, contando sucesos similares con estilos distintos y con variantes. Cuando el narrador en primera persona, que por los datos biográficos se identifica con el autor Piglia, comienza una narración, lo hace como si ese texto no hubiera estado relacionado con “Hotel Almagro”, lo cual sugiere que ambos relatos son variantes

(de entre muchas otras que no conocemos) de los relatos infinitos de la máquina. En ese contexto, las probabilidades son inagotables y quizá de ahí las combinaciones matemáticas sean tan precisas que no pueden ser comprendidas del todo por la lógica humana. De ahí se deriva lo fantástico en la narrativa de Piglia, visible en *La ciudad ausente*, “Encuentro en Saint-Nazaire” y “Hotel Almagro”. Una y otra vez, las narraciones vuelven a empezar, aunque con variantes²⁰⁵.

En realidad, existen muchas semejanzas entre “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”: los dos textos son autobiográficos o pseudoautobiográficos, narrados en primera persona; ambos recuperan la figura constante de la loca que en clave ofrece mensajes, sea Angelita, sea Rosa Malabia; también en ambos casos, el narrador-personaje Piglia recupera los discursos de estos personajes femeninos, a través de la lectura de las cartas de la primera y de los mensajes orales de la segunda, que han sido grabados, pero el contenido de aquéllos sólo es ofrecido a los lectores mediante el “filtro” del autor, es decir, a través de sus propias palabras únicamente, dando cierta información de manera incompleta. Así como el narrador-personaje Piglia ofrece a los lectores información parcial de las cartas entre Angelita y el hombre que le contesta, de la misma manera, en “La mujer grabada”, sólo se dice que Rosa habla, canta y monologa, y que una voz masculina, probablemente la de Macedonio, dice unas palabras, que el narrador no reproduce. La información clave de aquellos personajes es eliminada. Lo anterior es interpretado por Marcelo Gobbo en la misma línea, pues entiende que tres textos de *Formas breves* “trabajan como clave de lo

²⁰⁵ En este contexto, la obra de Piglia está colmada de relatos que son variantes de otros y de alusiones a la labor artística, que siempre presenta variantes: ejemplos de esto son el cuento “La nena” de *La ciudad ausente* (que trata sobre las variantes del tópico del anillo en la estatua de Venus), “Encuentro en Saint-Nazaire” como nueva versión de un metarrelato de la misma novela o algunos argumentos de las “Nuevas tesis sobre el cuento”, como aquél donde el azar (es decir, lo que produce las variaciones) es la clave de todo un sistema filosófico. Las mismas respuestas que el propio Ricardo Piglia ofrece en sus entrevistas presentan variantes cuando se tocan lugares comunes, por lo que el proceso de ficcionalización llega inclusive a los géneros periodísticos, considerados como verosímiles y confiables.

antedicho: *Hotel Almagro* constituiría la puesta en fábula del mundo imaginario [...] en el cruce de unas cartas que narran lo que sería el esbozo de la punta del iceberg de un relato”²⁰⁶. Sin conocer del todo el contenido de esas cartas y de la grabación de Rosa Malabia, Piglia sugiere cómo construye sus narraciones, vistas desde una perspectiva distinta, desde atrás, podría decirse. Lo que Piglia no ofrece a sus lectores, y que también sería parte de un grupo de variantes de los mismos relatos, puede indicar que el autor ha cerrado un ciclo narrativo, el que gira en torno de *La ciudad ausente*, para abrir otro, dejando inconclusas las anécdotas de los dos textos analizados.

La incorporación de viejos textos a nuevos volúmenes, como ocurre con las “Notas sobre Macedonio en un Diario” dentro de *Formas breves*, sugiere una poética de las variantes, donde todo vuelve a empezar, con ligeros cambios, lo que anuncia implícitamente la presencia eterna de la literatura y de los relatos orales y sociales.

“Notas sobre Macedonio...” es un texto híbrido, como todos los que integran el libro de 1999. A caballo del ensayo, la crítica literaria y la autobiografía, Piglia también se permite narrar microrrelatos enlazados con su poética y la del autor del *Museo de la novela...* Así, el diario rescata ciertas anécdotas sobre el descubrimiento borgiano, a la manera de “Tlön, Uqbar...”, de un ejemplar de *Una novela que comienza* con notas manuscritas al margen, del propio Macedonio Fernández. Uno de los propósitos de Piglia, al incluir sus “Notas...” en el libro de 1999, quizá sea la de cerrar el ciclo narrativo que había empezado desde *Prisión perpetua*, obra que anunciaba implícitamente la futura publicación de *La ciudad ausente*, y que termina con *Formas breves*, volumen publicado siete años después de la novela mencionada. Es obvio que Piglia intenta acercar su proyecto literario al de

²⁰⁶ Marcelo Gobbo, “Autobiografía de un estilo”, *op. cit.*, pp. 52-53.

Macedonio, por lo que ofrece su recepción de la obra del autor precedente, tomando en cuenta su sintaxis oral, su poética de la repetición (a través de los múltiples prólogos) y sus reflexiones sobre los diarios dentro de un diario (una práctica metadiarística, podría decirse), aspectos que también se perciben en su propia narrativa. Al hablar de un autor que se acerca a su poética, Piglia habla, implícitamente, de su propia concepción estética, que poco a poco ha ido acercándose a lo fantástico, teniendo como ejes centrales la preocupación por el azar como problema filosófico y la reflexión literaria, cruzada por problemas estéticos, políticos y culturales.

La poética de Ricardo Piglia no es una poética inmóvil, anquilosada, sino que busca expresarse adoptando nuevas formas, creando nuevos espacios, técnicas y estilos. Así, lo que podría ser una cuestión editorial, como incluir las viejas “Notas...” en el volumen de 1999, con ligeras variantes, forma parte del juego del autor: el texto nunca es el mismo, tiende a transformarse; así, las “Notas sobre Macedonio...” de *Prisión perpetua* no son las mismas, en estricto sentido, a las de *Formas breves*: los contextos son distintos y la predominación de un género literario (el cuento en el primer título; el ensayo y la autobiografía en el segundo) sugiere esa hibridez de las propias “Notas...”: pueden verse como apuntes ensayísticos en un diario, dentro de un libro de narraciones, o como un conjunto de microrrelatos en un volumen donde predomina el ensayo. La presencia del personaje Emilio Renzi, dialogando con el narrador-personaje Piglia a propósito de la obra de Macedonio, permite continuar con el juego de la ficcionalización de lo real y de los géneros aparentemente verosímiles y absolutamente periodísticos, como el diario o la autobiografía.

Tomando en cuenta que la poética de Piglia es una poética de la repetición, del tema del doble y de las variantes de un mismo relato, donde no está lejano (aunque sí sugerido

implícitamente) el problema filosófico del azar “como una función elíptica de la temporalidad”, como lo quiere la hermana matemática de Stevensen²⁰⁷, los mensajes ocultos de las cartas de Angelita y de la grabación de Rosa se enlazan con una reflexión sobre el género discursivo del diario dentro de las “Notas sobre Macedonio...”, produciéndose, de esta forma, un discurso metadiarístico, donde se habla, además, de uno de los autores preferidos de Fernández: Schopenhauer: en la nota del catorce de agosto de 1968, se lee:

Releo el *Diario escrito en la estancia*. Macedonio lo escribió entre enero y marzo de 1938, en La Suficiente, de Pilar. Anotaciones cotidianas absolutamente excepcionales, mezcladas con su lectura de Schopenhauer. “Yo soy el que mejor ha sentido el asombroso desamparo de su lenguaje en sus relaciones con el pensar. En verdad, me pierdo en mi pensar como quien sueña, como quien entra súbitamente a su pensamiento. Yo soy el que conoce las delicias de la pérdida”. En este *Diario* se entiende por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe²⁰⁸.

Estas reflexiones sobre el género del diario dentro de un diario, que hablan de paso de los cambios en la escritura (anotaciones al margen de libros publicados, nuevas reflexiones sobre lo escrito anteriormente), sugieren esa poética de la repetición y de la elipsis: lo oculto, lo que no se dice, es la clave del relato: se emplea un género marginal en la literatura, como el diario, para entender el proceso de escritura; al mismo tiempo, el lector acude a la lectura del diario de un escritor favorito para comprender mejor su proyecto literario ya que probablemente, siguiendo a Piglia, ahí se sugiera algo no dicho abiertamente en los textos más representativos. La lectura de *Formas breves*, es ese sentido, apunta a completar los grandes relatos de la máquina de narrar de Piglia, cuya metáfora más

²⁰⁷ Ricardo Piglia, “Encuentro en Saint-Nazaire”, *Cuentos morales, op. cit.*, p. 90.

²⁰⁸ Ricardo Piglia, “Notas sobre Macedonio en un Diario”, *Formas breves, op. cit.*, pp. 22-23.

efectiva es la Elena de *La ciudad ausente*, que ha transformado los relatos antiguos y les ha puesto variantes. Así, es probable que el contenido de las cartas de Angelita y de las canciones y los monólogos de Rosa Malabia ya haya sido ofrecido en otro texto, en otra parte, con variantes. La importancia de los personajes femeninos en la obra de Piglia reside en que son transmisores de los mensajes de la resistencia política, de la permanencia de la literatura, recuperada y salvada mediante los relatos orales cuando la escritura es institucionalizada y controlada de manera casi definitiva por el Estado, y del amor y la pérdida de la amada “como cliché narrativo”, que “desencadena el delirio filosófico” y permite la creación de “complejas construcciones y mundos alternativos”²⁰⁹, como los del *Museo de la novela*, *La ciudad ausente*, “Encuentro en Saint-Nazaire” u “Hotel Almagro”. Por eso, Piglia trabaja con las variantes de un mismo relato, en la medida de que permiten la creencia de mundos alternativos a éste y son focos de resistencia ante el discurso autoritario y manipulador del Estado. Así, lo que María Antonieta Pereira afirma, a propósito de la relación mujer-lenguaje, sobre los personajes femeninos de *La ciudad ausente*, bien puede aplicarse a todos los personajes femeninos de la narrativa pigliana, incluyendo a Rosa Malabia:

En la novela *La ciudad ausente*, la mujer es el prólogo que anticipa la novela futura. Como signo textual, ella desaparece y así motiva nuevas producciones. Apropiándose de los relatos como de cuerpos femeninos en fuga, los narradores transforman ese lenguaje laberíntico en confidencias, cartas, diarios. Al desdoblarse en Evas, máquinas o monstruos, el cuerpo femenino de la novela es el espacio en el cual los lenguajes revuelven el polvo del museo, transformándolo en el laboratorio del futuro. Así, la ciudad puede desear la Belleza y el Misterio, atributos femeninos que son una *promesa de felicidad*²¹⁰.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁰ María Antonieta Pereira, “El monstruo femenino”, *op. cit.*, p. 135.

La cita anterior sugiere, entonces, que los personajes femeninos, en la obra literaria de Piglia, representan la resistencia del lenguaje a ser institucionalizado y homogeneizado. Así, lo marginal y lo popular aparecen inscritos en el lenguaje femenino, que aparece nuevamente en “La mujer grabada”, con un personaje etiquetado como loco, que vive de la caridad de los demás, que roba flores del panteón de La Chacarita y que tiene una foto de Macedonio Fernández y un grabador que recupera, al parecer, los relatos clandestinos: “Parece que años antes había trabajado en un negocio donde se arreglaban televisores y grabadores en un local en los pasajes subterráneos de la 9 de Julio y que se lo dieron [el grabador] como indemnización cuando la echaron” (p. 32). Esta referencia alude de manera explícita e inmediata al Mac que aparece en *La ciudad ausente*, donde se narra que el movimiento clandestino distribuye los relatos de la máquina, que está custodiada en el Museo por el Estado. Ana, la nieta de Macedonio, es sospechosa de distribuir los relatos clandestinos y censurados por el gobierno: “[...] transformó la librería que su abuelo había fundado en 1940 en el mayor centro de documentación y de reproducciones del museo de la novela que había en Buenos Aires. Tenía todas las series y todas las variantes y las distintas ediciones y vendías las cintas y los relatos originales”²¹¹.

Más allá de la relación intratextual producida entre la novela y “La mujer grabada”, la función que cumple dicha relación es la de cruzar una serie de hechos imaginarios, tenidos por tales por los lectores de Piglia, con una anécdota supuestamente real, que recupera un suceso en la vida de un ser marginado. Al jugar con la creencia de que Rosa Malabia existe y que fue la primera imagen para comenzar a crear *La ciudad ausente*, Piglia inventa un hecho ficticio y le da una apariencia real, testimonial. De este modo, pueden explicarse por escrito las imágenes (éfrasis) que representaban ciertos momentos clave de la literatura

²¹¹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 102.

que Piglia recupera en su canon personal: la inversión (u otra versión) del argumento de Chéjov que rescata en sus “Tesis sobre el cuento”, una de las escenas finales de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, etc.: “Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas”²¹². Así, se produce la confusión entre las nociones de realidad y de ficción. Lo que es real parece falso; lo ficticio es la realidad.

En este sentido, no es casual que María Antonieta Pereira vea en las “Notas sobre Macedonio...”, el nexo entre “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”, una de las relaciones más visibles entre realidad y ficción. Pereira menciona la presencia de Renzi, el discurso autobiográfico de Macedonio en *Papeles de Recienvenido* y la cercanía entre la ilusión, la falsedad y la literatura:

[...] la falsedad exacerbada permite la inclusión de datos de la realidad en la ficción. Así, cuando Renzi discute la “ilusión de falsedad” puede estar remitiendo a la propia utilización, por parte de Ricardo Piglia, de datos autobiográficos en la construcción del cuento, lo que de por sí, ya sería una hipersfalsificación puesto que, desde el punto de vista de la lógica textual, un personaje no puede interferir en la vida concreta de su propio autor. Sin embargo, esa es una propuesta también desarrollada ampliamente en *Museo de la novela de la Eterna* en la cual personajes, autores y lectores dialogan, se cuestionan mutuamente, cambian de lugar, en una mezcla inusitada que profetiza, y de cierta forma ya realiza, la “novela futura” [...] La declaración de que su libro preferido [para Piglia] es el que está escribiendo “desde los dieciséis años bajo la forma de un diario”, y que sería la continuación de *Museo de la novela de la Eterna*, ejemplifica su auto-inserción en el lenguaje elegido y la proyección de ello en el futuro²¹³.

Así, las variantes que son los prólogos en la novela de Fernández y la publicación de su novela inacabada, interminable por lo tanto, es vinculado por Pereira con el género

²¹² *Ibid.*, p. 49.

²¹³ María Antonieta Pereira, *op. cit.*, pp. 104-105.

discursivo del diario en Piglia, diario que supuestamente será dado a conocer de manera póstuma, lo que significaría la eliminación de la ecuación muerte física = silencio, ya que esas obras “inventarían deliberadamente el futuro de la narrativa”²¹⁴.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

5. “PRÓLOGO” A *EL ÚLTIMO LECTOR*: POÉTICA DE CAMBIOS E INTERTEXTOS

5.1 *El último lector* y el cruce de géneros.

En *El último lector*²¹⁵, Ricardo Piglia vuelve a indagar en una poética de la fusión de diversos géneros, tal como lo había planteado implícitamente en *Respiración artificial* y *Prisión perpetua*; lo había reiterado, de manera más visible, en *Formas breves*²¹⁶, y lo había mencionado de manera categórica en la conversación que sostuvo con Carlos Alfieri²¹⁷.

Como una característica de su poética, Piglia, en *El último lector*, mantiene una relación intratextual con sus obras anteriores, a veces en forma de una alusión, a veces en forma de una autocita, es decir, de una parte de su propia producción literaria, que ha sido sacada de su contexto y se inserta en otro distinto, como se verá más adelante. Fiel a su poética de la inversión, establece un diálogo entre sus dos últimos libros a propósito de este recurso y de la hibridez que aparece en ambos: *Formas breves* contiene textos ensayísticos y otros que, como “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”, son cuentos disfrazados de anécdotas o de relatos pseudoautobiográficos. Las “Notas sobre Macedonio en un Diario” también son un claro ejemplo de combinación de lo ensayístico, lo diarístico y lo narrativo.

En el caso de *El último lector* ocurre algo semejante, ya que este volumen también está publicado en la colección “Narrativas hispánicas” de Anagrama, aunque ofrece una serie de ensayos sobre la lectura y el lector. Tanto en *Formas breves* como en el libro mencionado, la hibridez se presenta inclusive desde la propia colección en que se decidió publicar la

²¹⁵ Ricardo Piglia, *op. cit.* En adelante, cuando cite el “Prólogo” o algún otro texto de este volumen, sólo pondré el número de página.

²¹⁶ Cfr. el capítulo IV de esta tesis, de acuerdo con el empleo de ciertos géneros discursivos.

²¹⁷ Cfr. Ricardo Piglia en entrevista con Carlos Alfieri, *op. cit.*, y cap. IV de esta tesis.

obra; “Narrativas hispánicas” está orientada a la edición de novelas, cuentos, autobiografías y biografías, principalmente. Por otra parte, la editorial ofrece títulos de crítica, teoría y ensayo en la colección Argumentos, donde se publicó, precisamente, *Crítica y ficción*²¹⁸; sin embargo, *Formas breves* y *El último lector* no aparecieron en esa colección, ya que la orientación poética de Piglia, como lo ha dicho en sus últimas entrevistas, es la de cruzar los géneros literarios para ofrecer nuevas significaciones de la creación artística.

De este modo, la inversión como recurso poético permite que ocurran nuevos procedimientos: si en *Formas breves* los textos son narrativos, autobiográficos, críticos y ensayísticos, en *El último lector* lo que predomina es el género ensayístico, y los textos son precedidos por un prólogo que es en realidad un nuevo cuento, no incluido anteriormente en ninguna colección de relatos. La inversión es producida porque, de acuerdo con la tradición, se hubiera esperado un prólogo ensayístico o un epílogo para un volumen de relatos, como habitualmente lo ha hecho el escritor argentino, pero en este caso un cuento anticipa a una colección de ensayos sobre la lectura. A propósito de lo anterior, Juan Villoro explica en parte la relación entre crítica y ficción en Piglia: “Las narraciones de Ricardo Piglia suelen ser una forma de la crítica. No es casual, entonces, que sus reflexiones sobre la lectura se desprendan de un relato. *El último lector* comienza con una fabulación que rinde tributo a Borges y la fuerza condensadora del *Aleph*”²¹⁹.

A pesar de la importancia de lo que dice Villoro, la cuestión sería indagar de qué modo funciona ese cruce entre ficción y crítica, entre narrativa y ensayo, dentro de la poética del autor argentino.

²¹⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, op. cit.

²¹⁹ Juan Villoro, “Piglia, private eye”, *Letras libres*, núm. 77, año VII, mayo de 2005, p. 64.

En este contexto, la aparición de ese cuento con el título de “Prólogo” resulta inusitada dentro de toda la producción literaria de Piglia, ya que en *El último lector* el autor argentino ha llevado el cruce de géneros literarios a sus límites: en lugar de guardar ese texto para una nueva colección de cuentos, lo ha empleado como “Prólogo” y le ha insertado reflexiones y comentarios que lo acercan más al campo del ensayo. Así, este texto refleja la reciente acentuación, en la poética de Piglia, por la hibridez de géneros.

Aunque el “Prólogo” a *El último lector* se acerca más a lo cuentístico, es evidente la presencia del género del ensayo a propósito del tema de la lectura y de los lectores. Así, lo que en un principio parece ser un cuento únicamente, va adquiriendo una forma híbrida cuando el narrador-personaje Piglia se permite hacer ciertas pausas en su relato para reflexionar en torno a lo que para él representa la lectura; después de la descripción de la casa del científico Russell, viene un párrafo sobre la lectura, escrito sólo para este “Prólogo”, lo que permite que la hibridez pueda ser identificada:

La construcción sólo puede ser visitada por un espectador por vez. Esa actitud incomprensible para todos es, sin embargo, clara para mí: el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo. Esa aspiración a la intimidad y al aislamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy.

La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica. A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad (p. 12).

Como puede notarse, Piglia ha insertado ciertas reflexiones sobre la lectura, ya que justamente ese es el tema central de *El último lector*. Para documentar cómo el escritor argentino ha sabido adaptar un cuento como un prólogo a un libro de ensayos, sin perder su forma narrativa pero ganando en un estilo que podría definirse como híbrido, es fundamental mencionar y estudiar las versiones que precedieron al “Prólogo”, y que

permiten establecer la genealogía y el origen cuentístico del mismo. Hasta el momento, he encontrado tres versiones previas, publicadas entre 2001 y 2004. Ninguna versión había aparecido antes en un volumen de Piglia, sólo en diversas publicaciones: 1. “El fotógrafo de Flores”²²⁰ (2001); 2. “Pequeño proyecto de una ciudad futura”²²¹ (2001); 3. “Pequeño proyecto de una ciudad futura”²²² (2004).

En los tres casos citados los títulos son alusivos a lo narrativo; por otro lado, algunas frases de estos textos también fueron empleadas por Piglia en otro texto suyo, “Ricardo Carreira”, debido a un propósito muy vinculado con su poética, que se enlaza con los textos de otros escritores y artistas y con su inquietud por las variantes de una misma trama²²³.

Los cambios producidos por Piglia entre 2001 y 2005 en los textos mencionados y en el “Prólogo” a *El último lector* responden a su intencionalidad y a las circunstancias en las que éstos son presentados. Por estas razones, en el “Prólogo” que estudio, el autor argentino introduce ciertas reflexiones sobre la lectura que no aparecen en los textos precedentes (pre-textos). Además, en éstos se suprimieron ciertas oraciones clave que hubieran permitido una lectura más sencilla para los lectores, lo que significa que, en ese proceso de evolución, corrección, transformación y supresión, queda representado el acto de leer los signos, que han de ser decodificados e interpretados por el lector de la obra pigliana.

²²⁰ Publicado en un tríptico de presentación a la exposición de arte latinoamericano *El final del eclipse* y reproducido en la página oficial de ésta (www.fundacion.telefonica.com/at/eclipse/eclipse05.html), de donde la tomo para mi estudio.

²²¹ Publicado en *Letras libres*, núm. 34, octubre de 2001, pp. 61-64. También puede consultarse la versión electrónica de la revista (www.letraslibres.com/index.php?art=7003).

²²² Publicado en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *op. cit.*, pp. 19-26. En una nota a pie de página se aclara que este texto es una reproducción de un libro que no he podido consultar: *El final del eclipse. El arte en América Latina en la transición al siglo XXI*, José Jimenes (comp.), Madrid: Edición Fundación Telefónica, 2001. Sin embargo, debido a su cercanía temporal, es posible que ese texto sea muy parecido al que se publicó en *Letras libres*; el texto más lejano por varias razones, como se verá, es “El fotógrafo de Flores”.

²²³ Ricardo Piglia, “Ricardo Carreira”, en www.poesia.com/n18/n18_it03a.htm. Este texto, al que volveré más adelante, continúa en la línea de lo híbrido, ya que es un ensayo sobre la obra poética de Carreira y aparece en un libro de éste en forma de prólogo.

Un ejemplo que documenta los cambios entre las versiones precedentes y el “Prólogo” a *El último lector* se encuentra en el noveno párrafo:

La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica. A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en el silencio de la noche piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino y que lo que se altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires, pero amplificado y siniestro (p. 12).

En cambio, en las dos versiones que comienzan con el título de “Pequeño proyecto...” (2001 y 2004), ese noveno párrafo comienza así:

Siempre pensé que el plan oculto del fotógrafo de Flores era el diagrama de una ciudad futura. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en la noche vacía piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino; y lo que él altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires pero amplificado y siniestro²²⁴.

Otro ejemplo más, a propósito de la inserción de comentarios sobre la lectura, es el que aparece en el “Prólogo” de 2005: “La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la *lectura* y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido” (p. 13; cursivas mías). Por otra parte, las palabras citadas en cursiva no aparecen en las tres versiones anteriores: “La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido”²²⁵.

²²⁴ Ricardo Piglia, “Pequeño proyecto...”, *Letras libres, op. cit.*, p. 61, y en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *op. cit.*, p. 20.

²²⁵ *Ibidem*. Al final de este capítulo incluyo un breve anexo que registra las variantes más significativas entre cada una de las cuatro versiones del texto, en torno a la poética de Piglia.

De acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que el proceso de hibridación de un cuento que recibió el título de “El fotógrafo de Flores” primero, y “Pequeño proyecto de una ciudad futura” después, comienza con el cambio a “Prólogo” y con una serie de adiciones y sustituciones en torno al tema central: la lectura. En esas reflexiones sobre la lectura se encuentra, oculta, una reflexión sobre la propia lectura, la que podrían seguir los lectores de Ricardo Piglia; de esta manera, el lector debe comprender ese proceso de hibridación de los textos piglianos como parte de su poética; se necesita, por lo tanto, de un lector de ruptura ante los textos de un autor que a sí mismo se define como un escritor de ruptura. La siguiente cita, tomada de otro de los textos híbridos de Piglia, puede ilustrar mejor la importancia que el autor argentino le adjudica al lector: “el problema no es tanto que un autor sea o no de vanguardia: lo fundamental para un escritor es que el público y la crítica sean de vanguardia”²²⁶.

5.2 Variantes intertextuales.

Uno de los cambios más significativos entre el “Prólogo” a *El último lector* y los textos precedentes, en cuanto a la poética de Piglia, es la mención y la sustitución de los nombres de ciertos artistas rioplatenses, en las que existe una relación intertextual, cuyo propósito consiste en mostrar que los movimientos de vanguardia en Argentina y Uruguay coinciden con la propuesta literaria del autor de *La ciudad ausente*, dentro de un texto que podría clasificarse como híbrido, y que señala precisamente el rumbo actual de la literatura mundial.

La mención de algunos artistas plásticos rioplatenses en “El fotógrafo de Flores” y en las dos versiones de “Pequeño proyecto...”, como Xul Solar, Torres García, Policastro y

²²⁶ Ricardo Piglia, “Notas sobre literatura en un Diario”, *Formas breves, op. cit.*, p. 87.

Fermín Eguía coincide con la exposición *El final del eclipse*, que reunió la obra de muchos artistas latinoamericanos²²⁷.

El propósito de Piglia, al mencionar a esos pintores, tiene que ver con la evolución de la creación artística; así, sólo en “El fotógrafo de Flores”, en la posdata (que no aparece en el “Prólogo” a *El último lector*), se lee algo que Piglia suprimió en las versiones ulteriores: “El extrañamiento y la desautomatización que provocaba la obra es un acontecimiento único, ligado a una tradición que en la Argentina tendríamos que llamar el efecto Xul Solar-Julio Molina y Vedia-Ricardo Carreira-Alberto Greco-Bonino-Macedonio Fernández”²²⁸. Al incorporar al autor del *Museo de la novela de la Eterna*, Piglia se inserta, de manera implícita, en la línea de los artistas de ruptura o de los que renuevan las artes, sobre todo por el vínculo que une los textos de Macedonio con *La ciudad ausente*. En su caso, podría considerarse que Piglia es un escritor de ruptura al fusionar diversos géneros, al realizar una literatura autorreferencial e intertextual y al proponer nuevas lecturas y revisiones del canon literario dentro de sus propias obras de ficción.

Por eso, en el contexto de la lectura y la tradición literaria, dentro del “Prólogo” a *El último lector*, Piglia sustituyó los nombres de los artistas plásticos con los de Onetti y Felisberto Hernández. Es posible que, como las versiones de “Pequeño proyecto...” de 2001 y 2004 no se encuentran en los volúmenes firmados por el escritor argentino, sino en distintas publicaciones, el autor consideró que no había necesidad de hacer ajustes. Sin embargo, para la obra de 2005 sí era importante realizar tal cambio, sobre todo porque

²²⁷ En una nota periodística, se lee: “En el excelente catálogo de la exposición, una obra en sí misma, además del extenso ensayo introductorio del curador y de los textos de cada uno de los artistas participantes, fueron convocados tres escritores para tender sendos puentes entre pensamiento literario y pensamiento visual, a través de relatos y ensayos: Rafael Argullol, Mario Bellatín y Ricardo Piglia” (Fabián Lebenglik, “Arte de América Latina en el Museo de Bellas Artes”, *Página 12*, www.pagina12.com.ar/diario/artes/index-2004-01-04.html).

²²⁸ Ricardo Piglia, “El fotógrafo de Flores”, *op. cit.*

Piglia se sitúa en la línea poética de ruptura, que ya había mencionado explícitamente en su diálogo con Saer²²⁹ y que se entiende como de vanguardia si se le ubica al lado de los escritores uruguayos: “Esta obra privada y clandestina, construida pacientemente en un altillo de una casa de Buenos Aires se vincula, en secreto, con ciertas tradiciones del arte en el Río de la Plata: para el fotógrafo de Flores, como para Onetti o para Felisberto Hernández, la tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe, todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre los parques y las calles, deslumbrado por una presencia siempre distante²³⁰” (p.13).

La relación entre Onetti y Piglia, como ya se mencionó en el capítulo II de esta tesis, ha sido muy estudiada. En los textos de ambos hay un cruce entre realidad y ficción que permite eliminar las fronteras entre ambos conceptos. Inclusive, también Onetti aparece como personaje en sus propias narraciones. Sin embargo, lo que resulta inédito en el universo pigliano es la mención de Felisberto Hernández, con quien Piglia se enlaza a propósito de su poética, tal como se lee en la cita anterior. Prácticamente, el autor de “Las Hortensias” no había aparecido nunca en la obra de Piglia, como sí ocurre en la de Juan José Saer. Una hipótesis al respecto podría ser que, siguiendo a Jorge Fornet con respecto al silencio de Piglia sobre Cortázar hasta la publicación de *La ciudad ausente*²³¹, ahora Piglia estaría reconociendo, también tardíamente, la importancia del otro gran escritor uruguayo, vinculado como Onetti a la innovación y a la desautomatización en la creación artística²³². En su continua revisión del canon, Piglia recupera la obra de Felisberto Hernández y lo

²²⁹ Cfr. la introducción a esta tesis.

²³⁰ Cfr. anexo.

²³¹ Cfr. Jorge Fornet, *op. cit.*, pp. 169-174 y el capítulo V de esta tesis.

²³² Siguiendo en la línea de las vanguardias, para Juan Villoro la visita individual a la ciudad réplica de Russell es similar a la producción de uno de los grandes artistas de las vanguardias europeas: “como el gran vidrio de Duchamp, está pensada para el ojo único; entrega una realidad acrecentada por el sentido individual; mínima e inagotable, ofrece una metáfora de la lectura” (*op. cit.*, p. 64).

incluye, por paradójico que ahora parezca, en su propia concepción de lo que entiende por la tradición literaria rioplatense, caracterizada por sus textos de ruptura con los modelos literarios precedentes.

5.3 Intertextualidad.

Además de las referencias explícitas a Onetti, Felisberto Hernández y los artistas plásticos, en el “Prólogo” a *El último lector* aparecen ciertas alusiones que lo conectan con algunos textos de Borges y Witold Gombrowicz. De manera implícita, el narrador-personaje Piglia relata su visita a la casa del fotógrafo Russell, quien tiene una réplica en miniatura exacta de la ciudad de Buenos Aires. En esa visita, el personaje Piglia comprende que esa réplica es la verdadera Buenos Aires, mientras que en la suya todo es ilusorio y depende de la réplica para existir. Russell está loco y por eso ha podido crear esa miniatura. En su paso por el domicilio del fotógrafo de Flores, el narrador Piglia se permite hacer una serie de descripciones de la casa y de la reproducción, una “máquina sinóptica” (p. 11), que conectan el “Prólogo” con algunos cuentos de Borges que se caracterizan por sus cruces entre la realidad y la ficción y los mundos paralelos, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El Aleph” y “El Zahir”. Simultáneamente, su cuento-prólogo establece otra línea literaria con Gombrowicz, pues la calle donde vive Russell es homónima de un libro del autor polaco: “El hombre dice llamarse Russell y es fotógrafo, o se gana la vida como fotógrafo, y tiene su laboratorio en la calle Bacacay y pasa meses sin salir de su casa reconstruyendo periódicamente los barrios del sur que la crecida del río arrasa y hunde cada vez que llega el otoño” (p. 11). Al hacer la mención de esa calle, el narrador-personaje Piglia remite al

lector al volumen de cuentos *Bakakai*²³³, que bien podrían ser vistos como textos productores de desautomatización en la medida de que muchos muestran un estilo paródico (como “Aventuras”) y generan una especie de choque y extrañamiento en los receptores. Así, esta referencia intertextual sugiere la cercanía entre la poética paródica y de ruptura del escritor polaco con los textos híbridos de Piglia²³⁴. Simultáneamente, la ubicación del laboratorio en Bacacay indica una relación muy estrecha entre la ciencia, representada por Russell, y la creación literaria. El vocablo “laboratorio”²³⁵, tan importante en la obra de Piglia, refleja esa relación entre los científicos locos, que son también creadores, y los escritores.

La presencia de Borges, si la comparamos con la alusión a Gombrowicz, es mucho más clara y significativa en el “Prólogo” a *El último lector* y en sus versiones precedentes. Aunque, desde la intratextualidad, la ciudad réplica de Russell y el propio apellido de este personaje nos remiten inevitablemente a *La ciudad ausente*, como se verá más adelante, los textos borgianos están presentes desde el inicio hasta el final del texto, a través de la alusión y la imitación del estilo.

Uno de los tópicos más significativos dentro de la narrativa de Borges es el del laberinto, que puede adoptar diversas formas, desde lo circular hasta lo que representa una biblioteca. En este sentido, una analogía muy peculiar entre la literatura de Borges y la de Piglia reside en el laberinto como símbolo del eterno retorno, que podría ser ilustrado a través de los cruces que se encuentran en todas las literaturas. En el “Prólogo” a *El último*

²³³ Witold Gombrowicz, *Bakakai*, trad. de Sergio Pitol, Barral, Barcelona, 1974.

²³⁴ La relación entre Gombrowicz y Piglia ha sido estudiada, principalmente, por Marzena Grzegorzcyk, “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”, *Hispanamérica*, núm. 73, año XXV, 1996, pp. 15-33. Para la crítica, las poéticas del escritor eslavo y el autor argentino tienen en común la revisión polémica del canon literario, lo paródico y la antiolempnidad. Por su parte, Nicolás Bratosevich encuentra que la forma del diario permite la unión entre lo autobiográfico y lo ficcional, expresiones muy caras para ambos escritores (*op. cit.*, pp. 29-30).

²³⁵ Esto se pone en evidencia en “El laboratorio de la escritura”, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, pp. 51-57.

lector, lo circular está asociado con lo laberíntico, ya que la escalera que llevaba al altillo donde estaba la ciudad sinóptica “era circular y era de fierro y ascendía hasta perderse en lo alto” (p. 15). Además, “el altillo era circular y el techo era de vidrio” (pp. 15-16). Para Marcel Detienne, la escalera circular forma parte de los laberintos circulares de Creta, representan cierto movimiento que cambia de orden, como la danza de la grulla²³⁶, y son una constante dentro de la narrativa de Borges, como se aprecia en “La casa de Asterión”. También la ciudad réplica es descrita como una “microscópica ciudad circular” (p. 17) que remite a la teoría del eterno retorno y que se concreta en la literatura, donde cada relato, ajeno o propio, produce el fluir incesante y la sobrevivencia de las narraciones. Dice Emil Russo: “La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar”²³⁷. Esto podría explicar, aunque parcialmente, el empleo de la intertextualidad, la intratextualidad y la metaficción en la narrativa de Piglia.

Las alusiones, junto con la imitación del estilo borgiano, toman forma y sentido desde el principio del texto; el narrador-personaje es el propio Piglia, quien se ubica, desde luego, en su propio texto de ficción que, a la manera de Borges, plantea la anulación de las concepciones de realidad y ficcionalidad: “Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años” (p. 11). Páginas adelante, el narrador es identificado con el autor Piglia: “Hace unos días me decidí por fin a visitar el estudio del fotógrafo de Flores” (p. 14). La ciudad de Buenos Aires se convierte no sólo en el espacio de la realidad cotidiana de escritores argentinos como Borges o Piglia, sino que también representa el espacio de la ficción y de

²³⁶ Marcel Detienne, “La grulla y el laberinto”, *La escritura de Orfeo*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Península, Barcelona, 1990.

²³⁷ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 155.

lo fantástico. Precisamente en la literatura fantástica operan otras leyes que no corresponden del todo con nuestra realidad.

Al principio del texto, el narrador-personaje Piglia afirma que la locura es el motivo por el que Russell ha construido la réplica de la ciudad: “Russell cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco [...] Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo” (pp. 11-12). Atribuir a la locura la creencia de Russell significa la negación, al principio, de lo fantástico. Sin embargo, después de la publicación de *La ciudad ausente*, existe de antemano una relación intratextual entre esta novela y el cuento que nos ocupa²³⁸; al hablar de la ciudad y de la manera en que Russell concibe su réplica, los lectores del “Prólogo” entienden que se encuentran en un universo paralelo al mencionado por Borges en los cuentos antes mencionados y en otros más, por lo que el autor comienza a sugerir la presencia de lo fantástico a medida de que se avanza en la lectura del texto. De manera ambigua, y en el párrafo donde se parafrasea a Ezra Pound y al mismo tiempo se produce una reflexión sobre la lectura, el narrador desliza una frase ambigua, que estaría permitiendo la entrada de lo fantástico a través –nuevamente- de la figura de la inversión: “Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica –los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos- se hacen reales en Buenos Aires bajo la forma de breves catástrofes y de accidentes inexplicables” (pp.12-13). Justamente, es el modo de leer ante todo lo que permite que lo cotidiano adquiera un tono extra-ordinario.

²³⁸ En esta novela se produce la anulación entre la realidad y la ficción: los relatos de la máquina creada por Macedonio Fernández y Russo se multiplican y algunos son apócrifos y variantes de los primeros, como el *Stephen Stevensen*, hipertexto del cuento “William Wilson” de Poe. Además, las representaciones de las imágenes del Museo, producidas en los relatos de la máquina, rescatan escenas clave de la literatura, como aquella del final de *Los lanzallamas*: “En una sala, Junior vio el vagón donde se había matado Erdosain” (*Ibid.*, p. 47).

La sugerencia de que esa ciudad réplica es la real y no en la que viven o creen vivir todos, establece el vínculo con algunos de los cuentos fantásticos más representativos de Borges. A propósito de lo anterior y de “Tlön...”, John Barth comenta algo que bien puede aplicarse para la ciudad réplica de Piglia: “Esta *Primera Enciclopedia de Tlön* [...] describe una alternativa coherente a este mundo, completa en todo respecto, desde su álgebra a su fuego, nos dice Borges, y de tal poder imaginativo que, una vez concebida, comienza a imponerse en nuestra realidad primera y eventualmente la reemplaza”²³⁹. Sin embargo, esa inversión de lo aparentemente ficticio y microscópico –el artículo en la enciclopedia sobre Tlön y la ciudad réplica de Buenos Aires- a lo real también sugiere cierta crítica social: en ambos cuentos se menciona la inminencia del desastre, si bien esto es explícito en el cuento del autor de *Ficciones* y está sugerido solamente en el “Prólogo” a *El último lector*, ya que en las versiones precedentes el narrador Piglia agrega una posdata donde habla de la destrucción de la réplica en un incendio –esto también muy borgiano, como las bibliotecas consumidas por el fuego- y la grabación en video de las ruinas, además de que predice la inminente destrucción de su propia ciudad para que se cumplan las leyes de la simetría y de la imitación.

Aunque Piglia recurre a la alusión como recurso intertextual y no cita ni menciona explícitamente “Tlön...”, no será sino hasta el primer ensayo de *El último lector*, “¿Qué es un lector?”, donde el autor establezca la relación entre la lectura y el desastre, al ofrecer su interpretación del cuento de Borges:

Podemos leer como ficción la *Enciclopedia Británica* y estaremos en el mundo de Tlön. La apócrifa *Enciclopedia Británica* es la descripción de un universo alternativo que surge de la lectura misma.

²³⁹ John Barth, “Literatura del agotamiento”, en Pablo Brescia y Lauro Zavala (comps.), *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, UNAM, México, 1999 (El Estudio), p. 169.

En definitiva, el mundo de Tlön es un *hrönir* de Borges: la ilusión de un universo creado por la lectura y que depende de ella. Hay cierta inversión del bovarismo, implícita siempre en sus textos; no se lee la ficción como más real que lo real, se lee lo real perturbado y contaminado por la ficción.

Por eso, al final el mundo es invadido por Tlön, la realidad se disuelve y se altera [...] (p. 29).

Para Piglia, el final del cuento de Borges es muy notable y “bellísimo” (p. 29) porque señala que, ante la invasión del mundo de Tlön en el mundo del autor-narrador-personaje Borges, éste recurre a la lectura como plan de evasión: “*Tlön, Uqbar Orbis Tertius* plantea los dos movimientos del lector en Borges: la lectura es a la vez la construcción de un universo y un refugio frente a la hostilidad del mundo” (p. 29). Indudablemente, la primera premisa también puede aplicarse a los textos piglianos; en cambio, en la segunda esto no puede afirmarse porque, si se sigue la frase de Marcelo Maggi en *Respiración artificial*, a propósito de la historia (“la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”²⁴⁰, y que en realidad es una cita invertida de Joyce), la función social en la obra literaria de Piglia permite que se denuncien las atrocidades y la violencia de los gobiernos fascistas. Por eso, además de que la lectura es un tema central y oculto en el “Prólogo”, el autor sugiere ese futuro desastre (desarrollado explícitamente en las versiones anteriores, los pre-textos), como una llamada de atención, que es atenuada en el texto de 2005.

Precisamente, las versiones previas a la de 2005 ofrecen una posdata que inicia de manera casi idéntica con respecto a la posdata de “Tlön, Uqbar...”, y que sugieren esa relación cuyo trasfondo, además de lo literario, refleja, a través de la inversión, cómo el mundo real es invadido por Tlön y cómo la ciudad réplica de Russell ha sustituido a la verdadera. En el cuento de Borges leemos:

²⁴⁰ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, op. cit., p. 19.

Posdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo²⁴¹.

Empleando la paráfrasis y sustituyendo ciertos vocablos, Piglia, en cambio, escribe en “El fotógrafo de Flores”:

Posdata del 2001. Reproduzco el testimonio anterior tal como apareció, en setiembre de 2001, en el catálogo de la exposición *El final del eclipse*, sin otros cambios que la elisión de algunas metáforas y de una especie de hipótesis final que ahora resulta innecesaria²⁴².

En este homenaje que Ricardo Piglia le ofrece a Borges, y que no figura ya en el “Prólogo” a *El último lector*, quizá porque la reflexión sobre “Tlön...” aparece en el primer ensayo del volumen, “¿Qué es un lector?”, y porque resultaría evidente el juego que el autor establece entre ambos textos, uno de los aspectos destacables de esta cita deformada es la hibridez de los géneros, que les permite a ambos escritores jugar con las fronteras de la realidad y de la ficción: fiel a su tendencia a fusionar el género cuentístico con el del ensayo, Borges clasifica su texto como un artículo, lo que permite producir cierta confusión en los lectores: el discurso aparentemente solemne de este cuento y de otros más, como “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El libro de arena”, establece los cruces entre la realidad y la ficción. Por su parte, Piglia clasifica su texto como “testimonio”, en abierto diálogo con su predecesor y jugando también con las categorías de realidad y ficción. Su “testimonio” quiere indicar que lo que vio en la calle de Bacacay fue verídico: “Ahora, entonces –dijo–,

²⁴¹ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 34.

²⁴² Ricardo Piglia, “El fotógrafo de Flores”, *op. cit.* En esta posdata, que aparece en los tres pretextos, incluyendo el recién citado, el autor cambia las fechas de cada uno: en el “Pequeño proyecto...” de 2004 se lee que el “testimonio” apareció originalmente en noviembre de 2000 en el mismo catálogo; en la versión de 2001, en cambio, la fecha resulta más sorprendente, pues la posdata está fechada el 24 de noviembre de 2011, diez años después de la exposición *El fin del milenio*. Cfr. anexo.

puede irse y puede contar lo que ha visto” (p. 17), y se prepara para anunciar el desastre, que se producirá una vez que Russell y su réplica dejen de existir, tal como se anuncia en las sendas posdatas de los pretextos. Después de los pasajes citados, ambos narradores continúan el relato de los sucesos posteriores, resaltándose así el tono apocalíptico: Tlön ha invadido el mundo y la ciudad réplica se destruyó en un incendio borgiano. Dichos desastres tienen su comprobación en la literatura fantástica: en el caso de “Tlön...”, dentro de la posdata, el narrador Borges afirma que el mundo imaginario ha invadido el real; las pruebas son una caja de metal que contenía una brújula, con inscripciones de “uno de los alfabetos de Tlön”²⁴³, así como una figura geométrica de un metal desconocido cuyo peso enorme “dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo”²⁴⁴. En el caso de los textos piglianos, la inversión que ha producido la ciudad réplica en la ciudad real se demuestra, de acuerdo con lo que sostiene el narrador, en la grabación cinematográfica de la réplica de Russell: ahí, siguiendo el texto “El fotógrafo de Flores”, el personaje Piglia reconoce la moneda que le había mostrado al científico para que le examinara y que él conserva todavía y que es un reflejo más de la anulación de las fronteras entre realidad y ficción. Cuando el narrador decida poner la moneda en el lugar donde la vio dentro del documental, comenzará el desastre que Russell había vislumbrado: “Pienso que quizá un día, una tarde tal vez, me decida y la deje, intacta y luminosa, en el mismo sitio de la plaza –al borde del cemento, clavada en la tierra, junto al banco de madera- donde en el film se ve la réplica”²⁴⁵.

Otro aspecto que tienen en común “Tlön...” y los pretextos piglianos es la mención de Xul Solar como referente no sólo del arte de vanguardia, sino también de la participación

²⁴³ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁴⁵ Ricardo Piglia, “El fotógrafo de Flores”, *op. cit.*

del artista plástico en la investigación erudita de la región imaginaria de Uqbar, junto con otros amigos intelectuales cercanos a Borges: “Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. *Upward, behind the onstreaming, it mooned*”²⁴⁶.

Pero “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no es el único cuento de Borges al que se alude en el texto de Piglia. Dentro de los textos cuyo tema es la sustitución de la obra original por la imitación se encuentra “Del rigor en la ciencia”; además de que en este breve cuento se explica irónicamente esa transformación del mapa de un territorio al territorio mismo, las versiones en las que ese texto apareció sugieren una poética de las variantes y, por lo tanto, de los universos paralelos, ya que en la versión que apareció en *El hacedor*²⁴⁷ y en los *Cuentos breves y extraordinarios*, Borges atribuye su texto al escritor Suárez Miranda²⁴⁸.

En el “Prólogo” a *El último lector*, el narrador-personaje Piglia menciona que, en la entrevista que tiene con Russell para visitar la ciudad réplica, le muestra una moneda que el científico comienza a estudiar y a fotografiar. Sugiere una posible falsedad de la moneda. Con esa moneda, Russell se entretiene y, mientras, el narrador puede visitar la ciudad microscópica. La presencia de la moneda, como una marca de la obsesión de Russell, puede establecer ciertos vínculos con “El Zahir”, como la locura de Russell y la locura que el narrador le atribuye a los personajes que han encontrado el Zahir; otras similitudes son: en

²⁴⁶ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁷ Una de las dos versiones que rescato en este trabajo aparece en la antología de Lauro Zavala sobre la metaficción hispanoamericana. En esas páginas, el compilador inserta una nota de otro volumen (la antología de *Narraciones* de Borges publicada por Cátedra) donde se aclara que en otro texto de Borges, de corte ensayístico, “Magias parciales del Quijote”, el autor cita el texto sobre el arte de la cartografía, pero ahora con variantes, como el nombre del país donde se ha creado el mapa: Inglaterra. Tal práctica comprueba que el texto ha sido falsamente atribuido a otro autor, lo que también es muy común hallar en la obra de Piglia. Así, también puede afirmarse que en la obra de Borges existe una poética de las variantes (Jorge Luis Borges, “Del rigor en la ciencia”, en Lauro Zavala (ed.), *op. cit.*, p. 25).

²⁴⁸ En el pie de página, los autores colocan la supuesta referencia bibliográfica: “Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, capítulo XIV, (Lérida, 1658)” (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “Del rigor en la ciencia”, *Cuentos breves y extraordinarios*, Losada, México, 1997, p. 130). Este volumen también contiene otro texto que fue empleado por Piglia en “Nombre falso”: son los “Argumentos anotados por Nathaniel Hawthorne” (pp. 22-23) que el autor atribuye, lúdicamente y por diversos motivos, a Roberto Arlt.

ambos casos se trata de una moneda griega, un *dracma*, la mención de Garay (en el diseño del mapa de Buenos Aires y en la plaza homónima, respectivamente). Sin embargo, la relación más significativa entre ambos textos proviene de una reflexión del personaje Borges, en donde se continúa con el proceso y la figura de la inversión: “Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?”²⁴⁹

Por último, además de “Tlön...”, “Del rigor en la ciencia” y “El Zahir” como hipotextos del prólogo-cuento, otro texto de Borges al que se alude y cuyo estilo se imita en algunos momentos es “El Aleph”, que también comparte la mención a Garay (en este caso a través de la calle homónima, donde vive Carlos Argentino) y que puede entenderse como la lectura múltiple e infinita de los libros. La contemplación de la ciudad réplica, que sólo puede ser contemplada por un espectador por vez y que está ubicada en un altílo, es similar y simétrica si se le compara con la del personaje Borges al momento de agacharse para observar el Aleph: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...]”²⁵⁰.

Empleando la enumeración para mencionar lo que ve, y a la manera del cuento borgiano, el narrador Piglia dice: “Vi una puerta y un catre, vi un Cristo en la pared del

²⁴⁹ Jorge Luis Borges, “El Zahir”, *El Aleph*, *op. cit.*, p. 131.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 192. A propósito de esta enumeración, dice el autor en un poema de *Los conjurados*: “Ha soñado la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos” (“Alguien sueña”, *Obra poética*, 3, *op. cit.*, p. 285). El lado cósmico de la enumeración implica, así, que no es sólo un recurso retórico, sino un aspecto enunciativo que permite la unión de todas las cosas, de lo más elemental como el catre (no sin que exista un leve tono paródico) hasta el Cristo en la pared y la ciudad como símbolo de lo metafísico y lo apocalíptico. En este sentido, y continuando con lo intertextual, rescato una frase de “El fotógrafo de Flores” que fue eliminada de las versiones ulteriores y que coincide nuevamente, mediante la paráfrasis, con la cita anterior de “El Aleph”: “Quienes la han visto dicen que la ciudad es un laberinto rojo de formas destruidas como Londres después de la guerra [...]”. El laberinto roto que es Londres se transforma aquí en el laberinto rojo que alude al desastre de las guerras, y que mantiene e incluso exagera el sentido apocalíptico. De este modo, la presencia de Borges en el texto estudiado, y que fue paulatinamente ocultada en las versiones siguientes, es más que patente.

fondo y en el centro del cuarto, distante y cercana, vi la ciudad y lo que vi era más real que la realidad, más indefinido y puro” (p. 16). Este párrafo anuncia la entrada al mundo de lo fantástico, donde lo real ha sido suplantado por la ciudad réplica.

En el siguiente párrafo, aunque ya sin esa enumeración borgiana que también aparece en “El Aleph”, el narrador menciona los sitios de la ciudad que ve, entre ellos algunos donde se desarrollan ciertas acciones de *La ciudad ausente*; de este modo, las referencias intertextuales con los cuentos de Borges, creadas por la imitación del estilo (la enumeración y el verbo “vi”, cercano asimismo al *Apocalipsis* –que anticipa el desastre inminente-), preparan a los lectores para las referencias intratextuales, de tal manera que sugieren, implícitamente, una reflexión sobre la lectura a propósito de los textos piglianos: los lectores deben comprender que en la observación de lo que el personaje Piglia describe se encuentran algunas claves de su narrativa y su poética.

5.4 Intratextualidad.

Después de la contemplación de ciertos aspectos de la ciudad, vista como una variante del Aleph, el narrador-personaje Piglia menciona, de manera implícita, algunos pasajes de sus propios textos literarios, vistos como parte de ese mundo que transcurre dentro de la ciudad réplica, y que pone de manifiesto la creación del universo pigliano, donde los cruces se producen ininterrumpida e infinitamente. La ciudad creada por Russell corresponde con la capital argentina de *La ciudad ausente*:

En ciertas zonas de las afueras, casi en el borde, empezaban las ruinas. En los confines, del otro lado, fluía el río que llevaba al delta y a las islas. En una de esas islas, una tarde, alguien había imaginado un islote infestado de ciénagas donde las mareas ponían periódicamente en marcha el mecanismo del

recuerdo. Al este, cerca de las avenidas centrales, se alzaba el hospital, con las paredes de azulejos blancos, en el que una mujer iba a morir (p. 16).

Como en la segunda novela del autor argentino, la metrópoli es observada de dentro hacia fuera: para conocer la historia de la máquina Elena, imaginada por Macedonio Fernández y creada por Russo, Junior debe salir del centro de Buenos Aires y llegar a las orillas, donde está la clave de su búsqueda, por lo que el último relato –metarrelato- que recibe es el de “La isla”; la utopía tiene lugar allí. Así también, al final de la novela se sabe que la máquina Elena ha sido enviada al exilio, donde narra (a través del monólogo) su propia experiencia. Es posible que esa mujer, mencionada en la visión del narrador-personaje Piglia dentro del “Prólogo” a *El último lector*, sea la máquina Elena, que seguirá narrando y quien representa la continuidad y la sobrevivencia de la literatura:

Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la 9 de Julio están abandonados, hay que salir, cruzar, encontrar a Grete Müller que mira las fotos ampliadas de las figuras grabadas en el capazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua sólo 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, sí²⁵¹.

Por otro lado, en la otra referencia intratextual, la de la mujer que en un hospital va a morir, quizá se esté aludiendo a alguna de las locas que aparecen en la galería de personajes piglianos: Angélica Inés Echevarne, la Angelita de “Hotel Almagro”, la Rosa Malabia que conoció a Macedonio Fernández según lo narrado en “La mujer grabada” o la que se hace

²⁵¹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 168.

llamar Julia Gandini en *La ciudad ausente*, quien también fluctúa entre la delación y la resistencia. También podría aludirse, nuevamente, a la muerte de Elena Fernández antes de que su esposo concibiera la idea de inmortalizarla a través de Russo. Cualquiera de esas mujeres u otras más representan el papel de locas, cuyo discurso permite la conservación de los recuerdos, de la literatura –en su vertiente oral, esto es, primitiva y social- y de la lucha política.

En la ciudad que describe el narrador-personaje Piglia del “Prólogo” a *El último lector*, así como en la ciudad de su novela de 1992, se percibe una urbe que tiende a desaparecer para que quede la réplica, la creada con los relatos sociales, los relatos de los seres marginales que perpetúan la comunicación humana. Simultáneamente, y de forma alusiva, el artista, que puede ser un escritor, un artista plástico o un ingeniero, se convierte, junto con los personajes femeninos mencionados, en una suerte de profeta que vaticina el desastre futuro. El “Pequeño proyecto de una ciudad futura” anuncia el fin de la vida y su posible reconstrucción en la literatura, de la cual, tal como lo ejecutan Junior y todos los personajes de Piglia, se puede salir y entrar por cualquier sitio, por cualquier historia y por cualquier anécdota, por más trivial que parezca.

Los guiños al lector que dirige Ricardo Piglia para relacionar su prólogo-cuento con la novela mencionada resultan evidentes en ciertos casos, como en el del apellido Russell, que por supuesto es una variante del apellido Russo de *La ciudad ausente*. En ambos casos, se trata de personajes ambiguos, cuya conducta está a caballo de la locura y del genio: ambos son inventores de réplicas y están interesados por las máquinas y los autómatas; la presencia del otro, como figura opuesta, semejante y siniestra, se encuentra en sus personalidades y en sus conductas.

En *La ciudad ausente*, Junior va tras la pista de un científico loco llamado Russo, cuyo pasado se desconocía en la época en que inventó la máquina Elena. Cuando otro personaje quiso investigar su pasado, “Nadie le dijo que Russo no era ruso sino húngaro, que era ingeniero y había estudiado con Moholy-Nagy, que se vino escapando de los nazis, que había matado a un hombre, que la carta y el carro se los había robado a un muerto. Ríos hizo una investigación de una vida equivocada; todos los datos eran verdaderos, pero el hombre era otro”²⁵². Russo quedó fascinado con un autómeta, un pájaro mecánico, y comenzó a hacer una réplica que dejó interrumpida porque finalmente lo encontraron y lo trasladaron a un hospital psiquiátrico. Años después Junior lo halló en una de las islas del Delta y, dentro de su narración-confesión, señala el nexo que, asegura, se forma entre un científico como él y un escritor como Macedonio Fernández²⁵³, lo que en realidad supone una metáfora de la relación entre la ciencia y la literatura, y que permite pensar en la posibilidad, siguiendo la tesis de Gödel, de los mundos paralelos²⁵⁴, tal como se sugiere en “Hotel Almagro”²⁵⁵.

En el “Prólogo” de 2005, la relación entre un científico, Russell, que muestra cierta tendencia a la locura y un escritor, ahora el propio Ricardo Piglia, queda de manifiesto cuando éste lo visita para conocer su ciudad en miniatura. Los diálogos que sostienen son breves y sugieren ese paralelismo no sólo fonético con Russo (por el apellido y por el “tono áspero de una lengua extranjera” (p. 14)), sino también psicológico, de acuerdo con su conducta, sus enigmáticas palabras y su apariencia psicótica. En “El fotógrafo de Flores”, la versión más larga de las cuatro que he consultado, el diálogo entre Russell y el narrador

²⁵² *Ibid.*, p. 109.

²⁵³ *Ibid.*, p. 141.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁵⁵ Cfr. el capítulo IV de esta tesis, donde se estudia el cuento mencionado.

Piglia es mucho más amplio; ahí, la vinculación entre Russell y Russo, y el pre-texto y *La ciudad ausente*, es mucho más clara: el examen de la moneda griega que el narrador ha llevado le permite al científico divagar en torno de los oráculos y la realidad. Así, Russell, quien también es ingeniero o dice serlo, como Russo, lleva a cabo una confesión espontánea donde afirma que él no se llama así en realidad:

Había ocupado en Davis, me dijo, la casa de un profesor que estaba de sabático, Mr. Russell. Vivió en su casa y, lentamente, comprendió que todos en el barrio pensaban que él era Mr. Russell. Nadie había reparado en la sustitución. –En esos barrios tranquilos y arbolados del suburbio nadie percibe los cambios, y mis diferencias con Mr. Russell eran imperceptibles porque yo estaba donde estaba él y ocupaba su lugar [...] una réplica de Mr. Russell y debía entrar en una escala distinta para escapar y poder librarme y volver a ser quien soy²⁵⁶.

Otro aspecto intratextual entre ambos personajes es el perfil psicótico. En “El fotógrafo...”, Russell se compara con Jack The Ripper porque los dos buscan construir réplicas y negar los modelos reales.

En el “Prólogo” a *El último lector*, Piglia eliminó las relaciones más explícitas entre sus propios textos, tal como lo hizo con las referencias intertextuales. Las variantes que se presentan en los cuatro textos estudiados reflejan que los datos ocultos o suprimidos forman parte del proceso de lectura, donde el receptor debe reconocer ciertas marcas, ciertas alusiones, que permitirían obtener una percepción sobre la labor de este escritor; más allá de la identificación de las fuentes, las influencias y las citas, el lector debe entender que los procedimientos literarios de Piglia van dirigidos a una renovación de la creación artística, y que tiene su más claro ejemplo en la repetición de ciertas oraciones, que aparecen en textos

²⁵⁶ Ricardo Piglia, “El fotógrafo de Flores”, *op. cit.*

de diversos géneros (en un ensayo de *El último lector* y en *La ciudad ausente*²⁵⁷) o que sugieren que esas repeticiones son las infinitas variantes de una misma historia, y que han sido creadas por la máquina de narrar que es Elena Fernández. De ahí la frecuencia con la que Piglia, en sus obras más recientes, regresa explícita e implícitamente a la novela de 1992. La vanguardia, en la literatura, está representada ante todo por Macedonio Fernández, quien es el eje por el cual pasan todos los escritores (Borges, Marechal, Piglia, etcétera), todos los personajes (Russo, Russell, Elena, Rosa Malabia, Renzi) y todos los artistas vinculados con la desautomatización (lo contrario y lo mismo, paradójicamente, a los autómatas y a las réplicas que desplazan la realidad), como Xul Solar, Torres García o el poeta Ricardo Carreira, de quien el autor de *Prisión perpetua* hace un ensayo para un prólogo a su obra poética y a quien vincula, intratextualmente, con algunos de los artistas mencionados:

El extrañamiento y la desautomatización que provoca es un *acto* que en la Argentina tendríamos que llamar el efecto Ricardo Carreira-Alberto Greco-Bonino-Xul Solar-Macedonio Fernández. Es un linaje de inventores obstinados, soñadores de mundos imposibles, filósofos secretos y conspiradores que se mantuvieron alejados del dinero y del lenguaje común e inventaron su propia economía y sus propios medios de expresión. “Normalmente –escribió Ossip Mandelstam– cuando un hombre tiene algo que decir, va hacia la gente, busca auditores. Pero con el poeta sucede lo contrario. Este huye ‘hacia el borde de los mares desiertos, el vasto rumor los robledales’. ¿Su andar no es acaso evidentemente anormal? La sospecha de demencia siempre recae sobre el poeta”²⁵⁸.

²⁵⁷ Un ejemplo de cómo Piglia logra establecer una red intratextual, cuya intencionalidad obviamente está vinculada con su poética, y que atraviesa todos los géneros literarios que practica, es la alusión, vista de la siguiente manera en los pre-textos: “[Russell] Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir. Sabemos que la denominación egipcia del escultor era precisamente “El-que-mantiene-vivo”. Cfr. anexo. En la novela se menciona algo similar; además hay que notar que la cita forma parte de un discurso ensayístico, que explica parte del relato “La nena”, por lo que la hibridez se percibe hacia fuera (con la explicación del narrador Piglia en los pre-textos, que son narrativos y que también oscilan por lo ensayístico) y hacia adentro (con un discurso explicativo sobre el poder de la narración oral que presenta muchas variantes): “La capacidad de animar lo inanimado es una facultad asociada a la idea del taumaturgo y a los poderes del mago. Entre los egipcios, la palabra *escultor* significa literalmente *El que mantiene la vida*” (*La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 59).

²⁵⁸ Ricardo Piglia, “Ricardo Carreira”, *op. cit.*

Así, en los pre-textos del “Prólogo” a *El último lector* se lee algo similar, pero ahora dirigido al personaje ficticio Russell:

Russell forma parte de ese linaje de inventores obstinados, soñadores de mundos imposibles, filósofos secretos y conspiradores que se han mantenido alejados del dinero y del lenguaje común y que terminaron por inventar su propia economía y su propia realidad. “Normalmente (escribió Ossip Mandelstam) cuando un hombre tiene algo que decir, va hacia la gente, busca quien lo atienda. Pero con el artista sucede lo contrario. Él escapa, se esconde, huye hacia el borde del mar donde la tierra termina o se va hacia el vasto rumor de los espacios vacíos donde sólo la tierra resquebrajada del desierto le permite esconderse. ¿Su andar no es acaso evidentemente anormal? La sospecha de demencia siempre recae sobre el artista²⁵⁹.”

Las referencias intratextuales entre *La ciudad ausente* y el “Prólogo” estudiado reflejan hasta qué punto la lectura ocupa un lugar central en la literatura de Piglia. Nuevamente, así como en los textos de *Formas breves*, la relación con la novela de 1992 sugiere que todos los relatos han sido tomados de la máquina de narrar que es Elena. Todas las versiones del “Prólogo” mencionado, desde “El fotógrafo de Flores” hasta los dos pequeños proyectos, sugieren que son variantes de la máquina, empleados y escritos según diversas intencionalidades y contextos. Un relato nunca será exactamente el mismo; por eso, las versiones cambian y producen nuevas significaciones y desautomatizaciones. De esta manera, coincido con Marcelo Gobbo cuando afirma:

Eso de repetir relatos en libros distintos forma parte de un engranaje de reiteraciones no accidentales. Tal vez esas similitudes pretendan que el lector fiel se sumerja en la ardua tarea de rastrear, como Renzi con el relato de la loca, lo diferente en la repetición, y que de esa diferencia surja una nueva

²⁵⁹ Ricardo Piglia, “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *op. cit.*, p. 25. Cfr. anexo.

verdad. Podemos hallar desde textos (el mencionado “Encuentro en Saint-Nazaire”, “Tesis sobre el cuento”, las narraciones de “la máquina” de *La ciudad ausente*) hasta párrafos enteros incluidos en libros distintos y de distinto género²⁶⁰.

Al agotarse prácticamente todas las posibilidades y las variantes de nuestra realidad (o quizá desde antes), la presencia de lo fantástico va adquiriendo, cada vez más, mayor importancia en la medida de que los relatos se vinculan hasta el infinito, desafiando las leyes tradicionales de la física. No es gratuito, entonces, que la literatura fantástica se haya consolidado, en la narrativa de Piglia, desde *La ciudad ausente* y haya continuado, aunque de manera discreta, en “Encuentro en Saint-Nazaire”, algunos textos de *Formas breves* y el “Prólogo” a *El último lector*, junto con sus versiones precedentes.

Al buscar las variantes de los relatos piglianos, se lleva a cabo un proceso de lectura resemantizada, “una mirada rara, levemente estrábica²⁶¹”, como la de Russell, y que permite ver, de manera minuciosa, las pequeñas variaciones de un relato para comprenderlo desde otra perspectiva. De ahí que Piglia ofrezca dos cuestiones en “¿Qué es un lector?”: “Primera cuestión: la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de esas cosas). Segunda cuestión: la lectura es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física” (p. 20).

²⁶⁰ Marcelo Gobbo, *op. cit.*, p. 49.

²⁶¹ Ricardo Piglia, “El fotógrafo de Flores”, *op. cit.*

CONCLUSIONES. LA LITERATURA DE RICARDO PIGLIA

En este acercamiento que se ha hecho a la cuentística y a los ensayos de Ricardo Piglia, así como, en menor medida, a sus novelas, pueden observarse ciertas constantes que definen, en gran medida, su trabajo artístico. Algunos de esos aspectos son: el empleo de ciertos géneros discursivos como la grabación, la confesión o el cuento policial, entre otros; la práctica metaficcional, la intertextualidad, la intratextualidad y la hibridez en los géneros literarios; la inversión como recurso poético predominante; y las distintas funciones que cumplen los personajes.

La aproximación a los textos narrativos breves de Piglia tuvo como programa encontrar las conexiones entre todos sus cuentos elegidos de su *corpus* porque tienen aspectos comunes y ofrecen un panorama amplio de lo que puede entenderse como su poética; así, los cuentos seleccionados, publicados entre 1967 y 2006, representan cuatro décadas de creación artística que reflejan su “desautomatización” en la medida de que el autor explora otros modos de expresión, como la hibridez o el cruce de géneros literarios o el giro cada vez más explícito hacia lo metaficcional, visto desde los relatos de la máquina de *La ciudad ausente*, que cumplen una función política sin relegar lo estético. En esa función social, como la llama el autor en compañía de los formalistas rusos, existe una recuperación de las voces marginales de las sociedades capitalistas, que son rescatadas a partir de procedimientos formales, como el empleo de ciertos géneros discursivos que, imitando otros estilos, otros tonos y otros registros, contribuyen a una reflexión sobre la censura y la injusticia sociales. Por eso, la intertextualidad, en la obra de Piglia, no sólo alude a lo literario de manera unívoca, sino también a lo social en la medida de que el autor argentino elige a ciertos autores (algunos canónicos, como Borges; otros que van dejando su

condición de marginales, como Roberto Arlt, Macedonio Fernández o Witold Gombrowicz) con los que dialoga a propósito de las renovaciones literarias y de las problemáticas sociales.

Por otra parte, la intratextualidad permite la entrada y la salida de los textos piglianos desde cualquier parte: el autor puede citarse a sí mismo en un ensayo sobre la lectura que tiene conexión con un fragmento de una de sus novelas; o bien, puede remitir a los receptores a sus textos en la medida de que todo lo ve como una serie de variantes que forman parte del gran texto: los relatos de la máquina Elena, cuyas versiones están desautorizadas son apócrifas y circulan clandestinamente, lo que impide su “institucionalización” o su asimilación al lenguaje gubernamental del Estado. Por eso, los cuentos estudiados y muchos más podrían verse como relatos perdidos, como narraciones salidas de esa máquina que resiste los embates de la censura oficial.

La poética de Piglia puede estudiarse a la luz de diversas perspectivas. Una de ellas podría producirse a través de la confrontación de algunos testimonios o versiones de sus cuentos. Un ejemplo es “Mata-Hari 55”, cuyo estudio de las variantes entre los tres testimonios arrojó resultados que contribuyeron a encontrar una intencionalidad poética: algunos cambios de nombre de los personajes, donde se destaca el nombre Julia, indican que este término femenino está estrechamente relacionado con la locura, pues el cambio de nombre, producido en la edición de 2006, se encuentra en la misma línea de las mujeres locas y subversivas de *La ciudad ausente*, en donde una de ellas, Julia Gandini, está a caballo de la delación, el espionaje, la subversión y la locura.

Los géneros discursivos aquí empleados, como la confesión y la grabación, son símbolos de la recuperación de los “relatos sociales” ante los discursos estereotipados y

anquilosados de los medios de información y del Estado. Con la voz de la Mata-Hari, pareciera que Piglia recupera esa idea de Walter Benjamin en la cual recuerda que los relatos orales buscan mantener la memoria colectiva y social de un pueblo, más allá de los relatos oficiales y tendenciosos de las clases hegemónicas. Así, en este cuento, el discurso oral y caótico de la protagonista refleja el lado marginal de los grandes acontecimientos (como la caída de Perón en 1955) al mismo tiempo de que ella misma, como personaje bovarista (en términos piglianos), no puede salirse de su ideología manipulada por los *mass media*. El empleo de la intertextualidad y la intratextualidad, a través de las figuras de Borges y Arlt, y del ensayo crítico de Piglia sobre una novela de Manuel Puig, contribuyen a todo lo anterior.

En “La loca y el relato del crimen” están condensados, a mi juicio, todos los aspectos que integran la poética de Piglia. En este texto, se emplea un discurso metaficcional que sugiere la crítica social ante la injusticia, la censura y la represión. Las referencias intertextuales e intratextuales también propician una recepción que debe poner atención no sólo en los aspectos poéticos y eruditos, sino también en los problemas políticos de una Argentina polifónica, gris e inequitativa socialmente. Los personajes que se consideran locos, como Angélica Inés Echevarne, son reflejo de lo marginal y de lo que subsiste a través de la creación literaria: al no poder denunciar al verdadero criminal porque el aparato estatal, a través del director de *El Mundo*, se lo impide, Emilio Renzi opta por la creación literaria, única manera de denunciar, aunque codificadamente, las atrocidades de los dirigentes. Esa denuncia señala una de las funciones de la literatura, lo que no implica pro supuesto que se haga una literatura “comprometida” y que se releguen las inquietudes estéticas. Justamente, lo estético en una obra de arte como el cuento mencionado está relacionado con lo social:

ante la censura, y como en *Respiración artificial*, el texto se enriquece no sólo por sus figuras retóricas, como la inversión y la ironía, sino también por su proceso de codificación ante la censura oficial, y que el lector atento debe descifrar: política y poética son, en la obra de Piglia, inherentes. Por eso, las funciones del lenguaje que Renzi recupera de Roman Jakobson no están completas sin esa función social que el *alter ego* de Piglia reivindica.

Además de que esta mujer grabada, Echevarne, recupera la versión perdida de un relato criminal, por otro lado es un símbolo oracular de la interpretación, ya que representa el mensaje que el lector de la obra de Piglia debe decodificar. De ahí la mención de *Macbeth* en este cuento, obra interpretada erróneamente por el representante del Estado (Rinaldi) y defendida sutil y poéticamente por Renzi a través de su ironía a la hora de escribir el cuento y su propia interpretación del discurso de la loca.

Probablemente, de todos los cuentos seleccionados para esta tesis, “El fluir de la vida” es el cuento más cercano a lo metaficcional por varias razones: la primera tiene que ver con su disposición textual, ya que forma parte de la *nouvelle* “Prisión perpetua” y puede ser leído, además, de manera independiente. Esa condición que, no puede verse en el texto precedente “En otro país” de la novela corta mencionada, puede suscitar diversas lecturas, de acuerdo con los diversos contextos en los que se inscribe.

El carácter metaficcional de este cuento, como ocurre con todos los textos narrativos piglianos, está estrechamente vinculado con lo social; en este caso, la autorreferencialidad, es decir la exhibición de cómo este texto refleja en sí mismo su carácter ficcional, corresponde con lo historiográfico, o sea, con la revisión del pasado y el presente argentinos en el contexto del nazismo llegado a Sudamérica y en la línea temática desarrollada ocho años atrás con la publicación de *Respiración artificial*. De esta manera, la

aparición de referencias intertextuales, que van desde las cartas de Nietzsche a propósito del antisemitismo progresivo, hasta las alusiones a los grandes cuentos de Borges, como “*Deutches Requiem*” o “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, no sólo reflejan ese avance del nazismo, sino también la anulación de las fronteras de lo que se entiende por realidad y por ficción. Así, los datos históricos que el autor combina con datos falsos y deformados sugieren, a través de las prácticas literarias falsificadoras de Lucía Nietzsche y del relato que rescata el Pájaro Artigas y relata a su modo el narrador-personaje Piglia, cómo se construye la literatura, a partir de la hibridez entre ficción y realidad y a partir de la búsqueda de un estilo y un discurso que permita expresarse en medio de la represión y la censura políticas cotidianas.

Ese estilo y ese discurso que logran manifestarse en la obra pigliana son encontrados en los relatos sociales, marginales y caóticos de los personajes de los que se sospecha locura; así, si bien Lucía Nietzsche hereda la locura de su tío abuelo y el antisemitismo de su abuela y de su padre, por otro lado, en el acto de escribir y adjudicar cartas de diversos estilos a personas totalmente contrarias, sugiere en qué consiste la creación literaria y cómo, a través del lenguaje poético, el escritor Piglia construye su propio universo narrativo. Esa locura está presente en muchos personajes femeninos, como Angélica Inés Echevarne, la Elena de *La ciudad ausente* (de la cual no se sabe del todo si es una máquina que inventa relatos de todas las categorías o si es una mujer loca que cree ser una máquina), el personaje llamado Lucía Joyce que está loco y que pasa información privilegiada al periodista Junior, al igual que Julia Gandini (quien ha estado recluida en varios hospitales psiquiátricos), la Angelita de “Hotel Almagro” o la mujer llamada Rosa Malabia que aparece y desaparece en “La mujer grabada”, entre otras. Estos personajes rescatan los relatos orales primigenios, mientras que los personajes masculinos, como Artigas-Ratliff y

el narrador-personaje Piglia de “El fluir de la vida”, trasladan esas voces y sus testimonios a la escritura.

En *Formas breves*, Ricardo Piglia explora con mayor profundidad el cruce de géneros literarios como la autobiografía, el diario íntimo, el ensayo y el cuento. En este volumen de 1999, el autor publica textos viejos con algunos nuevos, cuya nueva disposición textual resemantiza todo lo publicado hasta entonces. Dos textos nuevos, “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”, fueron situados antes y después, respectivamente, de las “Notas sobre Macedonio escritas en un Diario” y reflejan esa línea de lo fantástico que ya había aparecido en la obra literaria de Piglia desde *La ciudad ausente*, en 1992. El primer texto combina lo fantástico con lo realista a través del género discursivo de la autobiografía, produciéndose así la apariencia de que se trata de una anécdota cotidiana que, finalmente, termina sorprendiendo al lector con un suceso de carácter fantástico y que lo sitúa en la línea de los grandes cuentistas argentinos, como Borges, Cortázar y Bioy Casares.

La importancia de este giro hacia lo fantástico que el autor Piglia ha dado en las dos últimas décadas corresponde con la intencionalidad de presentar variantes de los mismos relatos, como si todo estuviera insertado en la gran máquina Elena, que produce relatos auténticos y apócrifos, relatos subversivos y relatos aceptados por las instituciones gubernamentales, relatos antiguos en nuevas versiones, plagios, pastiches... Así, los inicios de “Hotel Almagro” y “La mujer grabada” son muy parecidos porque cuentan distintas anécdotas, pero también porque el autor, en un guiño lúdico al lector, muestra esas variantes que quizá sugieren cómo es que la literatura y sus relatos nunca se agotarán. Simultáneamente, ese efecto fantástico, que está situado en la línea de “Tlön, Uqbar...” y otros textos, puede sugerirse en ese volumen anotado por Macedonio Fernández escondido

en una biblioteca argentina (según las “Notas sobre Macedonio...”); es un ejemplar distinto por la letra manuscrita del autor y un ejemplo de cómo lo “tlönesco” va irrumpiendo en la realidad. Las cartas que el narrador-personaje encuentra en los espacios de la ficción lo estarían documentando de esta manera.

En “La mujer grabada”, por otro lado, además de que se continúa con esta misma línea literaria, el autor regresa a su tópico de la mujer cuyo relato oral es rescatado con un grabador, un artefacto, por parte del escritor.

Desde *La ciudad ausente*, Piglia le había atribuido a Macedonio Fernández un valor subversivo, de resistencia, que podría ser considerado hiperbólico. En la novela, el autor de *Papeles de Recienvenido* se esconde en un local de reparación de aparatos electrónicos; Rosa Malabia, la mujer que se considera “totalmente macedoniana”, es su discípula; mediante esta herencia política, ella guarda algunas de las últimas conversaciones del escritor, que remiten a las últimas imágenes que Russo conserva en video, y que sugieren, en ambos casos, la permanencia de la literatura, del lenguaje social y de la resistencia ante los discursos autoritarios y manipuladores.

El diario, para algunos escritores como Ricardo Piglia, resulta un medio eficaz para sobrevivir después de la muerte. La grabación que le es heredada al narrador-personaje Piglia de Rosa, quien a su vez se considera heredera marginal de Macedonio, puede leerse como complemento de la imagen cinematográfica que en *La ciudad ausente* Russo oculta y mantiene a salvo. Así, de acuerdo con María Antonieta Pereira, el futuro de la literatura estaría a salvo.

La inversión, como figura poética, atraviesa de manera constante y definitiva los textos piglianos. Siguiendo el estilo de Borges, Piglia logra ofrecer una nueva mirada a los viejos

aspectos temáticos y formales desarrollados por sus predecesores. Si en “La loca y el relato del crimen” Piglia clausura el género policial a través del diálogo que este texto mantiene con “La muerte y la brújula”, por otro lado, en el “Prólogo” a *El último lector*, produce una nueva lectura de los géneros literarios al escribir un texto que originalmente había aparecido como cuento (y que dentro se presentaba como “testimonio”) y que ahora, en ese volumen de 2005, se acerca más al género ensayístico en la medida de que es modificado para que el autor reflexione sobre la importancia de la lectura; en ese contexto, esa réplica de Buenos Aires es un símbolo de la lectura y de cómo debe leerse la literatura de vanguardia o de ruptura. Esa hibridez genérica hace que, para el autor, la literatura se “desautomatice”, se salga de lo convencional e intente experimentar con nuevas formas y expresiones. Por eso, las constantes alusiones a los cuentos de Borges (principalmente “Tlön, Uqbar...” y “El Aleph”), a Gombrowicz, a Onetti y Felisberto Hernández y a Macedonio Fernández, todos ellos considerados como renovadores de las letras rioplatenses, y en donde por supuesto Piglia encuentra su sitio como escritor contemporáneo, en búsqueda de su propia renovación, sin abandonar por eso aquellas constantes que hasta aquí he tratado de seguir.

La ciudad réplica que el científico Russell ha construido ubica nuevamente los últimos relatos de Piglia con *La ciudad ausente*; la cercanía del “Prólogo” a *El último lector* con la novela mencionada se establece en la repetición de ciertos temas, como la anulación de la ciudad real y su sustitución por la copia, el creador de réplicas Russell y su homólogo y casi homónimo Russo (de hecho, podría verse como el mismo personaje, pero el nombre sugiere la existencia de dos o más variantes), el tema del doble y de lo siniestro, etcétera. Russell-Russo pertenece a la estirpe de científicos locos que, del lado de la tecnología, contribuyen a la desautomatización de la literatura; son los conversos y los convencidos por los

escritores, como Fernández en *La ciudad ausente*, para poner en práctica las ideas geniales de los intelectuales. Esa locura y esa mirada estrábica de Russell permiten ver lo que el resto de las personas no imaginan; además, su condición de exiliado, de extranjero cuya lengua materna no es el español, lo sitúa doblemente fuera de todos los habitantes de Buenos Aires. En esa mirada oblicua, marginal y desautorizada, Piglia sugiere que se encuentra la renovación literaria y, en consecuencia, la resistencia actual a los discursos del Estado. No es gratuito, en este sentido, recordar el desprecio de Hitler o Stalin por la pintura abstracta ni el gran valor artístico y la desautomatización en los textos de Franz Kafka o en los de los artistas rioplatenses mencionados.

De acuerdo con todo lo anterior, los procedimientos y los recursos empleados por Piglia, que aparecen en los cuentos seleccionados para este estudio, reflejan en gran medida esa búsqueda autoral por la desautomatización, donde el discurso pueda ofrecer lecturas renovadoras.

El lector de los textos piglianos, en este contexto, no debe limitarse al interés por las historias, sino que debe entender que la compleja obra literaria del escritor argentino sugiere, a veces explícitamente, una constante reflexión sobre el trabajo creador, por lo cual se producen esas prácticas intratextuales, intertextuales, metaficcionales e híbridas que definen su proyecto narrativo. El lector, entonces, debe ser un lector de vanguardia, un lector que entienda que cada alusión, cada cita, cada plagio, están sugiriendo en qué consiste la poética de este escritor.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

a) Obras de Ricardo Piglia.

-“Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)”, *Actual. Revista de la Universidad de los Andes* (Mérida), año II, núm. 6, enero-abril de 1970, s. n. pp.

-*Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001 (Argumentos, 267).

-*Cuentos con dos rostros*, selec. y epíl. de Marco Antonio Campos, pról. de Juan Villoro, UNAM, México, 1999 (Confabuladores).

-*Cuentos morales. Antología (1961-1990)*, introducción de Adriana Rodríguez Pérsico, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995 (Biblioteca de Literatura Hispanoamericana; Colección Austral).

-“El fotógrafo de Flores”, 2001, publicado en un tríptico de presentación a la exposición de arte latinoamericano *El final del eclipse* y reproducido en la página oficial www.fundacion.telefonica.com/at/eclipse/eclipse05.html, consultada el 18 de enero de 2007.

-*El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005 (Narrativas hispánicas, 376).

-*Formas breves*, 2ª. ed., Anagrama, Barcelona, 2001 (Narrativas hispánicas, 292).

-“Homenaje”, en Nicolás Bratosevich y Grupo de Estudio, *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Atuel, Buenos Aires, 1997 (Los Argentinos).

- “Homenaje a Julio Cortázar”, *Casa de las Américas* (La Habana), año XXXVI, núm. 200, julio-septiembre de 1995, pp. 97-102.

-“Ideología y ficción en Borges”, en Pablo Brescia y Lauro Zavala (comps.), *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, UNAM, México, 1999 (El Estudio)

-*La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993 (Col. Fierro).

-*La ciudad ausente*, Anagrama, Barcelona, 2003 (Narrativas hispánicas, 340).

-“La honda”, *Atenea* (Concepción), núm. 473, 1996, pp. 108-109.

-*La invasión*, Anagrama/Colofón, Barcelona-México, 2006 (Narrativas hispánicas, 404).

-*La invasión*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967 (Narradores Americanos).

-*Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.

- Nombre falso*, Seix Barral, Barcelona, 1994 (Biblioteca Breve).
- Nombre falso*, Anagrama, Barcelona, 2002 (Narrativas hispánicas, 322).
- “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, ALLCA XX / FCE / Université de París X, Madrid, 1997 (Colección Archivos, 31), pp. XV-XVIII.
- Plata quemada*, Anagrama, Barcelona, 2000 (Narrativas hispánicas, 291).
- “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004 (Serie Antonio Cornejo Polar).
- “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, *Letras libres* (México), núm. 34, octubre de 2001, pp. 61-64.
- Prisión perpetua*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Respiración artificial*, 2ª. ed., Anagrama, Barcelona, 2001 (Narrativas hispánicas, 300).
- Respiración artificial*, pról. de Jorge Fornet, Casa de las Américas, La Habana, 2000 (literatura latinoamericana, 145).
- “Ricardo Carreira”, www.poesia.com/n18/n18_it03a.htm, consultada el 18 de enero de 2007.
- Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, FCE, Buenos Aires-México, 2001 (C. P., 607).
- y Juan José Saer. *Diálogo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990.

b) Entrevistas con el autor.

- Alfieri, Carlos. “Ricardo Piglia: *La lectura de los escritores siempre es una toma de posición*”, *Revista de Occidente*, núm. 295, diciembre de 2005, pp.131-158.
- Ángel, Raquel. “Ricardo Piglia. Los pensadores ventrílocuos”, *Rebeldes y domesticados. Los Intelectuales frente al Poder*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, pp. 27-35.
- Beltrán, Rosa. “Entrevista con Ricardo Piglia. Escritor perseguido por personaje”, *La jornada semanal*, sup. cult., de *La jornada* (México), núm. 267, 16 de abril de 2000, p. 7.
- Campos, Marco Antonio, “Epílogo. Entrevista con Ricardo Piglia” (cfr. sección de crítica sobre el autor).

-Costa, Marithelma. "Entrevista. Ricardo Piglia", *Hispanamérica*, núm. 44, año XV, 1986, pp. 39-54.

-Gandolfo, Elvio. "Entrevista a Ricardo Piglia", *Literatura argentina contemporánea* (www.literatura.org).

-Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera, "Testimonio" (sobre la literatura policial; cfr. sección de crítica sobre el autor).

-Madrazo, Jorge Ariel. "Entrevista a Ricardo Piglia", *Atenea* (Concepción, Chile), núm. 473, 1996, pp. 95-107.

-Magaña, Edmundo. "Entrevista con Ricardo Piglia", *La jornada semanal*, sup. cult. de *La jornada*, núm. 201, 18 de abril de 1993, pp. 28-33.

-Pereira, María Antonieta. "Entrevista con Ricardo Piglia" (Anexo 1; cfr. sección de crítica sobre el autor).

-Viereck, Roberto. "De la tradición de las formas de la experiencia. (Entrevista a Ricardo Piglia)", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, mayo de 1992, pp. 129-138.

c) Crítica sobre el autor.

-Albero, Danilo. ["Ricardo Piglia"], *La jornada semanal*, sup. cult., de *La jornada* (México), núm. 267, 16 de abril de 2000, pp. 8-9.

-Berg, Edgardo H. "El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)", en Elisa Calabrese y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996 (Tesis / Ensayo), pp. 139-158.

-----"La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)", *Hispanamérica*, núm. 73, año XXV, 1996, pp. 37-47.

-Bratosevich, Nicolás, y Grupo de Estudio, *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Atuel, Buenos Aires, 1997 (Los Argentinos).

-Brescia, Pablo A. J. "Ricardo Piglia y el cuento ausente: el género de la posmodernidad", en Ana Rosa Domenella y otros (comps.), *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995. Primer Congreso Internacional de Literatura*, v.2, UAM, México, 1997, pp. 169-177.

-Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999.

-Corral, Rose. "Los usos de Arlt", en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004 (Serie Antonio Cornejo Polar), pp. 249-258.

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

-Demaría, Laura. *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999.

-Dove, Patrick. "Heterotopic Memory and the Narration of Disaster in Piglia", *The catastrophe of modernity. Tragedy and the Nation in Latin America Literature*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2004, pp. 222-285.

-Echevarren, Roberto. "Escritura y voz, II: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1992 (Cuadernos).

-Fornet Gil, Jorge. *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia* (tesis de doctorado), El Colegio de México, México, 2000.

----- *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Letras Cubanas, La Habana, 2005.

----- "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XLI, núm. 1, 1993, pp. 279-291.

-Gallo, Marta. "In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XXXV, núm. 2, 1987, pp. 819-834.

-Giardinelli, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, 2ª. ed., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996 (Molinos de Viento, 106),

-Gnutzmann, Rita. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, núm 158, v. 58, 1992, pp. 437-448.

-Gobbo, Marcelo. "Autobiografía de un estilo", en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004 (Serie Antonio Cornejo Polar), pp. 41-54.

-Godinas, Laurette. "La secreta sociedad: Arlt, Borges y Piglia", *Signos literarios y lingüísticos* (México), UAM-I, v. V, núm. 1, enero-junio de 2003, pp. 53-71.

-Grzegorzczuk, Marzena. "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética el basurero", *Hispamérica*, núm. 73, año XXV, 1996, pp. 15-33.

-Jitrik, Noé. “En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso* de Ricardo Piglia”, *Cambio*, núm. 3, abril-junio de 1976, pp. 84-88.

-Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*, Calicanto Editorial, Buenos Aires, 1977.

-Marimón, Antonio. “¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible?”, *Revista de la Universidad de México* (México), vol. 36, núm. 3, julio de 1981, pp. 46-49.

-Masiello, Francine. “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Daniel Balderston, David William Foster y otros, *La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza Editorial / *Institute for the Study of Ideologies & Literature*, Buenos Aires-Madrid (Alianza Ensayo).

-Menton, Seymour. “Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, FCE, México, 1993 (C. P., 490).

-Molina, Mauricio. “*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *Vuelta*, núm. 193, dic. de 1992, pp. 50-51.

-Morello-Frosch, Marta. “Borges y los nuevos: ruptura y continuidad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), núm. 34, año XVII, 2do. semestre de 1991, pp. 105-120.

-Olguín, Sergio, y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, en Susana Cella (dir.), *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, v. 10, Emecé, Buenos Aires, 2000.

-Oviedo, José Miguel. “Ricardo Piglia”, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Alianza Editorial, Madrid, 2001 (Alianza Universidad Textos).

-Pacheco, José Emilio. “Kafka y Hitler. *El proceso, El Castillo, las alambradas*”, *Proceso* (México), núm. 350, 18 de julio de 1983, pp. 46-47.

-Pellicer, Rosa. “Libros y detectives en la narrativa policial argentina”, *Hispanamérica*, núm. 93, año XXXI, 2002, pp. 3-18.

-Pereira, María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, trad. de Adriana Pagano, pról. de Noé Jitrik, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2001 (incluye entrevista con Piglia).

-Premat, Julio. “Los espejos y la cópula son abominables”, en Adriana Rodríguez Pésico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004 (Serie Antonio Cornejo Polar).

-Quintana, Isabel. "Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia", *Figuras de la experiencia en el fin de siglo (P. R. / Ricardo Piglia / Juan José Saer / Silviano Santiago)*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001 (Tesis / Ensayo).

-Rivera, Jorge B. *El relato policial en la Argentina. Antología crítica*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1986.

-Rodríguez Pérsico, Adriana (comp). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004 (Serie Antonio Cornejo Polar).

-Romano Thuesen, Evelia A. "Marcelo: el presente sin presencia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XLI, núm. 1, 1993, pp. 279-291.

-Shaw, Daniel L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, Cátedra, Madrid, 1999 (Crítica y estudios literarios).

-Speranza, Graciela. "Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia", en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004 (Serie Antonio Cornejo Polar), pp. 29-40.

-Solomianski, Alejandro. "El cuento de la patria. Una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, v. LXIII, núm. 181, octubre-diciembre de 1997, pp. 675-688.

-Stanton, Anthony. "Narrar la historia: ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia", en Rose Corral (ed.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 47-55.

-Villoro, Juan. "Piglia, *private eye*", *Letras libres*, núm. 77, año VII, mayo de 2005, p. 64.

d) De consulta.

-Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*, pres. de Juan Domingo Argüelles, CONACULTA, México, 2001 (Clásicos para hoy, 16).

----- *Los siete locos. Los lanzallamas*, ed. crít. de Mario Goloboff (coord.), FCE/ALLCA XX, París, 2000 (Archivos, 44).

-Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, 5ª. ed., trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992.

-Barrenechea, Ana María, y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, UNAM, México, 1957.

-Barth, John. "Literatura del agotamiento", en Pablo Brescia y Lauro Zavala (comps.), *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, UNAM, México, 1999 (El Estudio).

-Barthes, Roland. "La muerte del autor", en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, Universidad de la Habana/UAM-I, México, 2003, p. 343.

-Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*, pról., trad. y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.

----- *Para una crítica de la violencia*, selec. y trad. de Marco Aurelio Sandoval, Premià, México, 1977 (La nave de los locos).

----- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991.

-Bioy Casares, Adolfo. *Historias fantásticas*, Alianza Editorial, Madrid, 2000

-Borges, Jorge Luis. "Del rigor en la ciencia", en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, UNAM, México, 1998 (El Estudio).

----- *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

----- *El informe de Brodie*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

----- *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

----- *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

----- *Obra poética, 3*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

----- y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*, Losada, México, 1997.

-Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, UNAM, México, 1983.

-Brecht, Bertold. *El compromiso social en literatura y arte*, trad. de J. Fontcuberta, Península, Barcelona, 1973, p. 345.

-Bubnova, Tatiana. "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, año 1, núm. 4, mayo-agosto de 1984, pp. 29-43.

-Detienne, Marcel. *La escritura de Orfeo*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Península, Barcelona, 1990.

-Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1984.

-Genette, Gérard. "Fronteras del relato" en Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1998.

----- *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano Padilla López, FCE, Buenos Aires, 2004 (C. P., 650).

----- *Nuevo discurso del relato*, trad. de Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998 (Crítica y estudios literarios).

----- *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989 (Persiles, 195).

-Gnutzmann, Rita. "Los tipos femeninos", en Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, ed. crít. de Mario Goloboff (coord.), FCE/ALLCA XX, París, 2000 (Archivos, 44).

-Gombrowicz, Witold. *Bakakai*, trad. de Sergio Pitol, Barral, Barcelona, 1974.

-Hemingway, Ernest. *Los asesinos*, trad. de J. Gómez del Castillo, Luis de Caralt Editor, s/f.

-Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", trad. de Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992.

-Jakobson, Roman. "Lingüística y poética", en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, UAM-I / Universidad de la Habana, México, 2003, pp. 185-211.

-Ludmer, Josefina. "Figuras del género policial en Onetti", *Texto crítico* (Xalapa), año VI, núms. 18-19, julio-diciembre de 1980, pp. 47-50.

-Marchese. Angelo, y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª. ed., vers. de Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 2000 (Letras e Ideas).

-May, Georges. *La autobiografía*, trad. de Danubio Torres Fierro, FCE, México, 1982.

-Nietzsche, Friedrich, Lou v. Salome y Paul Ree, *Documentos de un encuentro*, Laertes, Barcelona, 1982.

----- *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

-Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999 (Col. Diamante).

-Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sep, FCE, México, 1999.

-Pellicer, Rosa. “La con-fabulación de Juan José Arreola”, en *Revista Iberoamericana*, v. LVIII, núm. 159, 1992, pp. 544-546.

-Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986.

-Poe, Edgar Allan. *Cuentos, 1*, trad. de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

-Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992 (Fundamentos).

-Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*, FCE, Buenos Aires, 2004,

-Sábato, Ernesto. “Geometrización de la novela”, *Uno y el universo*, Seix Barral, Barcelona, 1986 (Biblioteca Breve).

-Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, 13^a. ed., coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 1992 (pp. 167-184).

-Schneider, Luis Mario. “La iglesia de Onetti: el prostíbulo”, *Texto crítico* (Xalapa), año VI, núms. 18-19, julio-diciembre de 1980, pp. 87-89.

-Shakespeare, William. *Macbeth*, 4^a. ed., introducción, notas y trad. de Idea Vilariño, Losada, Buenos Aires, 2002.

-Sosnowski, Saúl. “Contando nazis en Argentina”, *La jornada semanal*, sup. cult. de *La jornada*, núm. 227, 11 de julio de 1999, pp. 4-5.

-Tinianov, Iuri. “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 6^a. ed., Siglo XXI, México, 1992, pp. 89-101.

-Walsh, Rodolfo. *Obra literaria completa*, v. 1, nota preliminar de José Emilio Pacheco, Siglo XXI Editores, México, 1981.

-Zavala, Lauro. *Cuentos sobre el cuento. Teorías sobre el cuento IV*, UNAM, México, 1998 (El Estudio).

ANEXO: VARIANTES EN “MATA HARI 55”

1967 (LI)

Nota previa en la misma página, letra cursiva del mismo tamaño que el resto del texto.

Una especie de bumerang:

Cuando elige un papel ya no para: si es posible de mártir o de puta o de enfermera en el Congo.

Hasta ese entonces se había llamado Marta o Luisa,

Yo sabía que andaba metido en política, a mí mucho no me interesaba; la verdad,

A veces me pasa que de golpe me doy cuenta de algo y si me preguntan por qué no sé qué decir.

Cada vez que empezaba con la historia del amor, yo sentía renacer la esperanza. “Bueno, ya está”, pensaba, “ahora nos vamos a la cama y santas pascuas”. Pero no.

déle sacudir las sábanas

2002 (NF)

Nota previa en página aparte, letra normal y más pequeña.

Una especie de bumerán:

Cuando elige un papel ya no para: si es posible, de mártir o de puta o de enfermera en el Congo.

Hasta ese entonces se había llamado Marta o Luisa,

Yo sabía que andaba metido en política, pero a mí mucho no me interesaba; la verdad,

A veces me pasa que de golpe me doy cuenta de algo y si me preguntan por qué, no sé qué decir.

Cada vez que empezaba con la historia del amor, yo sentía renacer la esperanza. “Bueno, ya está”, pensaba, “ahora nos vamos a la cama y santas pascuas”. Pero no.

déle sacudir las sábanas

2006 (LI)

Nota previa en la misma página, letra cursiva y del mismo tamaño que el resto del texto.

Una especie de bumerang:

Cuando elige un papel ya no para: si es posible de mártir o de puta o de enfermera en el Congo.

Hasta ese entonces se había llamado Laura o Julia,

Yo sabía que andaba metido en política, a mí mucho no me interesaba; la verdad,

A veces me pasa que de golpe me doy cuenta de algo y si me preguntan por qué no sé qué decir.

Cada vez que empezaba con la historia del amor, yo sentía renacer la esperanza. Bueno, ya está, pensaba, ahora nos vamos a la cama y santas pascuas. Pero no.

dele sacudir las sábanas

VARIANTES EN “PRÓLOGO A *EL ÚLTIMO LECTOR*”

“PRÓLOGO” (2005)

La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica. A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en el silencio de la noche piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino y que lo que se altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires, pero amplificado y siniestro. Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica –los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos- se hacen reales en Buenos Aires bajo la forma de breves catástrofes y de accidentes inexplicables.

“PEQUEÑO PROYECTO” (2004)

Siempre pensé que el plan oculto del fotógrafo de Flores era el diagrama de una ciudad futura. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en la noche vacía piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino; y lo que él altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires pero amplificado y siniestro.

Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica –los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos- se hacen reales en Buenos Aires bajo la forma de breves catástrofes y de accidentes inexplicables.

El fotógrafo actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas (y en este sentido, por supuesto, ha hecho de un modo elusivo y sutil, arte político). Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir. Sabemos que la denominación egipcia del escultor era precisamente “El-que-mantiene-vivo”.

“PEQUEÑO PROYECTO” (2001)

Siempre pensé que el plan oculto del fotógrafo de Flores era el diagrama de una ciudad futura. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en la noche vacía piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino y lo que él altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires pero amplificado y siniestro.

Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica –los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos- se hacen reales en Buenos Aires bajo la forma de breves catástrofes y de accidentes inexplicables. El arte no copia la realidad, la anticipa y la altera y hace entrar en el mundo lo que no estaba.

Al mismo tiempo, el fotógrafo actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas (y en este sentido, por supuesto, ha hecho, de un modo elusivo y sutil, arte político). Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir. Sabemos que la denominación egipcia del escultor era precisamente “El-que-mantiene-vivo”.

“EL FOTÓGRAFO DE FLORES” (¿2001?)

Siempre pensé que el plan oculto del fotógrafo de Flores tenía algo de la ciudad de Dios y algo de una utopía platónica, y que su réplica era en verdad el diagrama de una ciudad futura. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio, que en la noche vacía piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino (como el oráculo de Delfos) y que lo que él altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires, pero amplificado y siniestro.

Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica –los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos- se hacen reales en Buenos Aires en forma de breves catástrofes inesperadas y de accidentes inexplicables. El arte no copia la realidad, la anticipa y la altera, y hace entrar en el mundo lo que no está ahí.

Al mismo tiempo, el fotógrafo actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas (y en este sentido, por supuesto, ha hecho de un modo elusivo y sutil, arte político). Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir. Sabemos que la denominación egipcia del escultor era precisamente “El-que-mantiene-vivo”.