



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

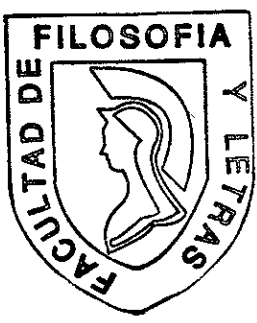
## FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



### RICARDO PIGLIA: PRACTICANTE Y TEORICO DEL CUENTO.



**T E S I S**  
Que para obtener el grado de  
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas  
P r e s e n t a  
**HERMINIA PILAR MORALES LARA**



Asesor: Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano

285459

México, D. F.

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>I</b>
<b>CAPÍTULO I. El momento histórico: la militarización, la democracia y la literatura</b>	
<b>I.1. La militarización</b>	<b>2</b>
<b>I.2. La democracia</b>	<b>11</b>
<b>I.3. El contexto histórico-literario</b>	<b>14</b>
<b>I.4. Ricardo Piglia y la tradición literaria argentina</b>	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO II. Los cuentos y las tesis sobre el cuento</b>	
<b>II.1. La cronología</b>	<b>35</b>
<b>II.2. Las "Tesis sobre el cuento" y las "Nuevas tesis sobre el cuento"</b>	<b>38</b>
<b>II.3. La primera historia de los cuentos</b>	<b>45</b>
<b>CAPÍTULO III. La segunda historia de los cuentos</b>	
<b>III.1. El lector-detective</b>	<b>92</b>
<b>III.2. Lo lúdico: Emilio Renzi como el origen del juego</b>	<b>96</b>
<b>III.3. Lo lúdico en "Un encuentro en Saint-Nazaire"</b>	<b>102</b>
<b>III.3. Ricardo Piglia como pedagogo y como plagiario</b>	<b>105</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>119</b>

## INTRODUCCIÓN

El conocimiento de la obra de Ricardo Piglia la llevé a cabo en diferentes momentos; el primero de ellos fue dentro del curso titulado "Novela Hispanoamericana" con la profesora Sandra Lorenzano, que incluyó al autor dentro del grupo que escribió la "literatura de la dictadura", es decir, las obras literarias que surgieron durante la represión militar en el Cono Sur.

La obra de Ricardo Piglia sirvió para entender cómo los acontecimientos socio-históricos influyen en la escritura y para descubrir los diversos tipos de discurso que pueden surgir ante la represión.

Atraída por la forma de encuadrar historias y relacionarlas unas con otras continué con la lectura total de la obra de este autor.

Cuando en 1995 apareció en volumen de Lauro Zavala sobre teoría del cuento, donde se encuentran las "Tesis sobre el cuento" de Ricardo Piglia, comencé a entender la intención del autor y a descubrir que el hecho de que se repitieran ciertos elementos en muchos de sus cuentos tenía que ver, de alguna forma, con las ideas desarrolladas en tales tesis.

Posteriormente, en el "Homenaje a Roberto Arlt" descubrí la idea del "lector-detective". Entendí que el autor utilizaba de una forma muy peculiar las técnicas de la novela policiaca que se caracterizan precisamente por un afán de mantener al lector interesado e involucrado en la historia.

Finalmente, el último conocimiento de la obra de Piglia tuvo relación estrecha con la lectura de la novela *La ciudad ausente* que me proporcionó el mejor ejemplo para entender la forma en que el autor escribe una historia.

Esta tesis, como bien puede leerse en el título, está enfocada únicamente hacia la obra cuentística, realmente poco estudiada.<sup>1</sup>

Por el modo en que se dio mi primer acercamiento a la narrativa de Piglia, resultó necesario presentar en el primer capítulo, que se titula "El momento histórico: la militarización y la democracia" que incluye, además de los datos históricos, un breve recorrido histórico-literario que intenta ilustrar las condiciones que mantuvo la literatura durante las tres décadas en que el autor desarrolló su obra. Además, se incluye un apartado donde se expone la relación de Ricardo Piglia con la tradición literaria de su país, específicamente con la obra de cuatro escritores que han influido en su concepción de la literatura como son Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz.

<sup>1</sup> Conozco sólo cuatro trabajos dedicados a los cuentos de Ricardo Piglia: uno, el de Pablo A. Brescia titulado "Ricardo Piglia y el cuento ausente: el género en la posmodernidad" que fue recopilado en Domenella, Ana Rosa (comp.), *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio Siglo de Literatura Latinoamericana. 1945-1995*, V. II. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. Aquí se hace un análisis, a mi parecer, muy superficial de algunos cuentos de Ricardo Piglia con base en una definición de posmodernidad. El autor señala únicamente que existen dos historias en los cuentos y que por ello se trata de ficción posmoderna, pero no llega a explicar cómo funciona esto. Otros dos trabajos son de Rita Gnutzman titulados "Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco" y "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia", ambos hablan del "Homenaje a Roberto Arlt", pero el análisis se queda únicamente en el señalamiento de lo cierto y lo falso de los datos contenidos en el cuento. Finalmente, el mejor ensayo que conozco es obra de Jorge Fornet, "Homenaje a Roberto Arlt' o la literatura como plagio", (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, núm. 1, 1994, pp. 115-141) donde hace un excelente análisis del concepto del plagio en este cuento de Piglia.

En el segundo capítulo, se incluye, primero, una enumeración cronológica de los cuentos y luego se describen las Tesis sobre el cuento y las Nuevas tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia, comparándolas con las teorías de otros teóricos latinoamericanos. Una vez que se conocen las Tesis se pasa a un análisis breve de éstos, muy cercano a la reseña, apoyado en los conceptos expuestos por Luz Aurora Pimentel, concerniente a la forma de enunciación narrativa descritas por Genette.

En el tercer capítulo se hace un análisis del tipo de lector que requieren los cuentos y que aparece muy relacionado con la definición de Lector Modelo que nos ha proporcionado Umberto Eco en su libro *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Para ampliar y entender mejor este aspecto, también se citan las ideas que el mismo Piglia ha forjado con respecto a su idea del lector-detective y que parten de un uso muy peculiar de la forma narrativa del relato policiaco.

Partiendo de la idea del juego que implica la parodia que el autor hace del relato policiaco, se habla del aspecto lúdico en los cuentos y se ejemplifica con el análisis del cuento "Un encuentro en Saint-Nazaire".

Al seguir con el aspecto lúdico se exponen las ideas de la función del escritor como pedagogo que son fundamentales para entender el por qué de la forma que adquieren los cuentos.

Es propósito primordial de esta tesis mostrar un camino de lectura descubierto por quien esto escribe y que puede llevar a entender y a descubrir las ideas que Ricardo Piglia tiene sobre la práctica y la teoría del cuento.

Aunque esta tarea se convirtió a ratos en una experiencia aterradora por la magnitud de cuestiones que encierran los cuentos, sirva para que tanto su teoría como su crítica puedan ser apreciadas y colocadas como una herramienta para la investigación literaria.

**Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa rama de esperas y de postergaciones de la que ya no se 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 historias, y se movió en varios registros a la vez.**

**Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*.**



## CAPÍTULO I

### El momento histórico: la militarización, la democracia y la literatura

El contexto histórico dentro del cual se desarrolló la obra literaria de Ricardo Piglia (Adrogué, Argentina, 1941) va desde los años sesenta, época marcada históricamente por la difusión de las ideas y actitudes que animaron la agitación social, tanto en América como en Europa,<sup>1</sup> hasta los noventa, en que se vio envuelto en un escándalo debido a la obtención del Premio Planeta que publicó en ese año su novela ganadora *Plata quemada*.

Mucho se ha escrito ya de la etapa tan cruda de la historia argentina que tiene que ver con la militarización, pero es necesario hacer un breve recorrido por ésta ya que Ricardo Piglia pertenece al grupo de escritores que vivieron, padecieron y escribieron durante esos años de convulsión. Debido a esto, y por su importancia dentro de la literatura argentina se le ha incluido entre los escritores más representativos de la literatura de la dictadura<sup>2</sup> cuya obra, la que trata este tema, ha sido objeto de vastos estudios en su país, en Latinoamérica y en Estados Unidos.

Ahora, en esta época de democracia en Argentina, es uno de los autores más reconocidos de la literatura contemporánea.

---

<sup>1</sup> Hay que recordar el conjunto de movimientos sociales representados por el denominado "Mayo francés" y por la influencia de éste en otros contextos (como los casos de California, en Estados Unidos, o México), así como la conocida "Primavera de Praga" de Checoslovaquia, que tuvieron lugar a partir del segundo trimestre de 1968. La crisis de 1968 fue ante todo un fenómeno de grandes dimensiones gracias al cual se dispersaron las ideas que criticaban el creciente proceso de globalización.

<sup>2</sup> Según Karl Kohut, este grupo lo integran. Ricardo Piglia, Vlady Kociancich, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Jorge Asís, Mempo Giardinelli, César Aira, Reina Roffé y Miguel Bonasso. Véase Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy*, p. 15.

### 1.1 La militarización

En Argentina, a partir de la deposición de Hipólito Irigoyen el 6 de septiembre de 1930, habrían de pasar 61 años antes de que un presidente electo transmitiera, sin violencia o intrigas de por medio, el mandato a su sucesor. Debido a esto, según lo expone Hilda López, en los sesenta, década en que Ricardo Piglia asciende al escenario cultural de ese país, era muy clara la inestabilidad política generada por el vaivén de gobiernos que no terminaban su periodo de mandato con normalidad:

A partir de este primer golpe del siglo XX, los oficiales militares ya no quisieron aceptar la idea de que los partidos políticos son esenciales a la democracia y el problema se acentuó porque estos partidos buscaban el apoyo militar para deponer a los presidentes de oposición.<sup>3</sup>

Para esta época, en la que Piglia enseñaba ya en la Universidad, Juan Domingo Perón o, más bien, la primera etapa del Peronismo ya había dejado huella en la vida argentina con dos periodos presidenciales; uno, de 1945 a 1951 y el otro truncado en septiembre 1955 debido a un golpe militar.<sup>4</sup> Tales gobiernos, según

<sup>3</sup> Hilda López Laval, *Autoritarismo y cultura. Argentina 1976-1983*, p. 19.

<sup>4</sup> Este gobierno se caracterizó por su evidente apoyo en las fuerzas armadas y en los sindicatos; por el intento de conseguir un capitalismo nacional independiente y por un decidido impulso a la industria del país. Otro aspecto de gran relevancia fue la política social que recayó en María Eva Duarte de Perón (Evita) y que reportó importantes mejoras sociales como el sufragio femenino o la construcción de miles de escuelas y centros de salud.

Hasta la década de 1950, el gobierno justicialista de Perón desarrolló su política con éxito, pero, a partir de estas fechas, las dificultades y la pérdida de apoyos debilitaron al movimiento peronista, que exhibió desde entonces una tendencia más acentuada hacia el autoritarismo y es así como se genera un gran descontento que llegaría hasta el golpe de estado contra Perón que se llevó a cabo en 1955. Véase Luis Alberto Romero "El gobierno de Perón, 1943-1955" en *Breve historia contemporánea de la Argentina*, pp. 129-177.

David Rock, habían heredado un gran estancamiento económico que no lograron superar, apareciendo así una inflación crónica y repetidos ciclos de recesión y recuperación que detuvieron el progreso hacia la industrialización.

Desde la caída de Perón hasta la Guerra de las Malvinas se dieron dieciséis cambios de gobierno que pueden dividirse en tres fases: 1) de 1955 a 1966 que mantuvo un esfuerzo por destruir el peronismo; gobiernos militares y civiles que no lograban mantener el poder. 2) Entre 1966 y 1976 hubo una lucha intensa entre militares y peronistas; aquí el ejército estableció una dominación autoritaria y fue evidente el surgimiento de la violencia debido a una seria inquietud política. 3) Esta fase comienza en 1976. Continúa el régimen militar autoritario pero más endurecido. Se da una rebelión armada y una grave recesión lo cual desestabiliza el gobierno y lo lleva a la caída por obra de los militares.<sup>5</sup>

La primera y segunda fases incluyen las dos décadas que más han marcado la historia social y política de Argentina. En junio de 1966 y después de un golpe de estado, apareció el primer gobierno burocrático-autoritario, representado por Carlos Onganía, que se caracterizó por dar prioridad en los altos puestos del gobierno a personas con carreras exitosas en las fuerzas armadas, la burocracia pública o grandes firmas privadas, la exclusión política y económica del sector popular y sus aliados, la despoltización y la eliminación de los canales de comunicación y representación de la sociedad.<sup>6</sup> Además, se intervinieron las universidades para expulsar a estudiantes y profesores "comunistas". Pero, con

<sup>5</sup> David Rock, *Argentina 1516-1987 desde la colonización española hasta Alfonsín*, p. 397-413.

<sup>6</sup> También es importante mencionar el olvido de regiones como la Patagonia que presentó una gran inmigración hacia Buenos Aires en esta década. Véase David Rock, *op. cit.*, p. 410

todo, en el plano económico, se controló la inflación y se incrementó la producción, con lo que se logró una aparente tranquilidad social.<sup>7</sup>

Empero, el descuido de Onganía en el plano laboral, que llevó a la disminución de salarios y beneficios para la clase obrera, originó el llamado "Cordobazo" en mayo de 1969, cuando los obreros del automóvil y estudiantes universitarios manifestaron su oposición al gobierno en las calles de Córdoba de forma violenta en una acción que duró 48 horas. Para apagar la revuelta, el ejército abrió fuego y murieron entre veinte y treinta personas, unas quinientas fueron heridas y otras trescientas detenidas, lo que marcó, según Caviedes, el principio de la represión militar en Argentina<sup>8</sup> cuyo panorama social comenzaba a esbozarse así:

[...] se manifestaban en villas, barrios o pequeñas ciudades, y emergían poniendo en movimiento extensas y difusas redes de solidaridad [...] movilizaban a sectores mucho más vastos que los obreros sindicalizados: desde trabajadores ocasionales, no agremiados y desprotegidos, hasta sectores medios cuya participación era uno de los datos más novedosos, y que se manifestaba también en las huelgas de maestros y profesores, empleados públicos, funcionarios judiciales, o en los *lock out* de pequeños comerciantes e industriales.<sup>9</sup>

Además de la agitación social, se produjo una apresurada salida de capitales extranjeros y un aumento a la inflación. Ante tales circunstancias la autoridad de Onganía se resintió.

<sup>7</sup> Hilda López Laval, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>8</sup> El número de muertos y heridos y la descripción del panorama social están tomados de la obra citada de Luis Alberto Romero, p. 241. La afirmación de Caviedes aparece citada por Hilda López, *op. cit.*, p. 21.

<sup>9</sup> Luis Alberto Romero, *op. cit.*, p. 245.

Ya en los setenta, la gente seguía saliendo a la calle; así se dieron episodios similares al Cordobazo en Rosario y en Cipolletti; estos acontecimientos se repitieron en Córdoba en 1971 y en Mendoza, con mayores daños, en 1972. Esta agitación estaba presente hasta en las zonas rurales. En las ciudades, había innumerables manifestaciones callejeras en las que siempre estaban presentes los estudiantes. Las protestas iban dirigidas al grupo autoritario y a las minorías que lo apoyaban.

La guerrilla, que había surgido en los sesenta, volvió a hacerse presente un año exacto después del Cordobazo. Secuestraron y asesinaron al ex-presidente Aramburu. Este episodio creó sospechas de que los círculos que rodeaban al presidente habían participado de algún modo en este acontecimiento, lo que llevó, a principios de 1970, a la renuncia de Onganía y al sucesivo nombramiento de Roberto Marcelo Levingston.

La movilización siguió en Argentina, la guerrilla adquirió una mayor resonancia y comenzó una lucha armada contra el gobierno que llegaría a tener graves consecuencias.

La aparición de las guerrillas a mediados de 1970 inmediatamente inyectó una nueva dialéctica viciosa en la política llena de conflictos del país. En abril de 1970 un grupo de extrema derecha, según se decía compuesto de policías que actuaban cuando estaban fuera de servicio y conocido como "MANO", atacó al embajador soviético como represalia por el secuestro de Posadas. El contraterrorismo creció rápidamente, y a fines de 1970 Mano y otros grupos clandestinos de derecha realizaron su propia serie de secuestros, raptando a estudiantes o militantes sindicales de tendencia peronista o izquierdista. La mayoría de esas víctimas simplemente desaparecieron sin dejar rastro, y los pocos que reaparecieron hablaron de torturas. En los

primeros meses de 1971, las "desapariciones" se producían a una medida de una cada dieciocho días.<sup>10</sup>

Levingston no pudo detener la ola de terrorismo y fue sustituido por el general Alejandro Lanusse quien comenzó el ataque contra los guerrilleros; sin embargo, por cada intento de apagar el movimiento guerrillero, éste se intensificaba y así "cada golpe de las guerrillas era igualado por otro de la misma clase llevado a cabo por grupos clandestinos de derecha y la tortura se convirtió en la técnica generalizada durante los interrogatorios policiales".<sup>11</sup> Ante tales hechos, Lanusse, mediante el llamado "Gran Acuerdo Nacional" intentó atraer aliados que le ayudaran en la lucha contra la subversión. En el marco de este Gran Acuerdo, se reconoció al partido peronista buscando con ello que se apaciguaran las guerrillas que, como los llamados "Montoneros", luchaban en nombre de Perón, quien se preparaba desde España para volver a Argentina.

Lanusse convocó a elecciones en marzo de 1973, los militares buscaban regresar a un gobierno libre de la tutela militar para apagar los ánimos y lograr la pacificación. Porque, además de la amenaza de una gran subversión, existía en el país una inflación desatada, fuga de divisas, caída de salarios y desempleo.<sup>12</sup>

Así, Héctor Cámpora, unido al Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI) y delegado personal de Perón ganó la presidencia, que mantendría sólo cuarenta y nueve días, para cumplir lo que había sido dictado por el famoso slogan "Cámpora al gobierno, Perón al poder".

---

<sup>10</sup> David Rick, *op. cit.*, p. 438.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 440.

<sup>12</sup> Véase Luis Alberto Romero "La primavera de los pueblos" en *op. cit.*, pp. 240-261.

Antes de las elecciones, Perón había estado pocos días en Argentina, ahí organizó a las juventudes peronistas quienes contribuyeron con su "voto de protesta" a la derrota de los militares. Alain Rouquié expone muy bien lo que sucedió gracias a tan importante suceso:

El 25 de mayo, día de la toma de poder y de la fiesta patria, los guerrilleros desfilan con sus banderas en las calles de la capital federal [...] En un clima casi insurreccional para unos, de intenso júbilo popular para otros, las "juventudes" imponen a las nuevas autoridades la medida más temida de los militares: una amnistía general permite la liberación de todos los prisioneros políticos.<sup>13</sup>

En junio de ese mismo año Juan Domingo Perón regresó a la Argentina sin esconder su voluntad de retomar al gobierno. Una multitud fue a recibirlo al aeropuerto, entre ésta se encontraban sindicalistas armados y los Montoneros, que se enfrentaron en una batalla campal en la que murieron decenas de personas. Ante la incapacidad de Cámpora para mantener en paz a estos grupos, la confianza en él decayó, preparándose así el terreno para el regreso de Perón al poder. Un hecho que fue definitivo para llevarlo nuevamente a la presidencia fue la "reconciliación" de éste con las fuerzas armadas quienes le devolvieron su grado de teniente general.

En julio, Cámpora fue depuesto y sustituido por Raúl Lastiri quien convocó a elecciones y en el mes de septiembre Perón asumió el poder con el 60% de los votos. La esposa de éste, María Estela Martínez de Perón, "Isabel", asumió la vicepresidencia sin ningún tipo de experiencia ni capacidad política.

<sup>13</sup> Alain Rouquié, "Hegemonía militar, Estado y dominio social" en Alain Rouquié (ed.), *Argentina, hoy*, p. 23.

Al asumir Perón la presidencia, de manera fortuita se dio un gran avance económico que produjo la disminución de la inflación y trajo consigo, entre otras cosas, una mayor calma política.<sup>14</sup>

Desgraciadamente, Perón muere el primero de julio de 1974, sin haber cumplido siquiera un año en la presidencia. La inexperta Isabel Perón asume el poder. Según Alain Rouquié, esto provocaría un vacío de poder y la posterior crisis económica sin precedente en Argentina, debido a que los militares vieron la oportunidad de volver a participar y legitimar su poder en el país.<sup>15</sup>

Además de los militares, las guerrillas quisieron tener voz en el régimen pero fueron rechazados. Así, comenzaron de nuevo la lucha armada principalmente contra el ejército y la policía. La AAA (Alianza Argentina Anticomunista), conducida por la policía federal, respondió a esto asesinando a decenas de personas que militaban en la izquierda lo cual desató una violencia sin freno:

A medida que arreciaba la guerra de guerrillas, la resistencia se endurecía. En la segunda mitad de 1974 la triple A asesinó a unos setenta de sus adversarios, la mayoría destacados intelectuales y abogados izquierdistas; a principios de 1975 se deshicieron de izquierdistas a un ritmo de cincuenta por semana. Durante todo 1974 el Ejército trató de permanecer fuera del conflicto, pero a inicios de 1975 intervino con todas sus fuerzas. En Tucumán persiguió implacablemente a los guerrilleros e inició represalias contra los sospechosos de encubrirlos. Las tres fuerzas armadas estaban ahora en pleno pie de guerra; apoyadas por la policía de seguridad del Estado (Coordinación Federal), cada una formó redes de espionaje y unidades operativas

<sup>14</sup> Véase David Rock, *op.cit.*, pp. 445-446.

<sup>15</sup> Alain Rouquié, "Hegemonía militar, Estado y dominación social", en *Argentina, hoy*, p. 23.



clandestinas, Estas fuerzas, que pronto superaron a sus adversarios, impusieron la represión en el uso de una violencia sin freno, al azar e indiscriminada que golpeaba sin advertencia ni autorización. La definición de "subversión" fue ampliada y se hizo cada vez más caprichosa, e incluía la más suave protesta de los partidos, la prensa, las universidades, los profesionales del derecho o los sindicatos. El número de personas que simplemente desaparecieron (*los desaparecidos*) aumentó rápidamente, aunque algunos fueron mantenidos como rehenes para disuadir a las guerrillas; las acciones guerrilleras eran respondidas con la ejecución de los rehenes. Los cadáveres eran hallados flotando en barriles en el Río de la Plata o dejados carbonizados e irreconocibles en vertederos; se rumoreaba que otros cautivos, a su muerte, eran arrojados desde aviones. De las prisiones llegaron relatos detallados de torturas sistemáticas.<sup>16</sup>

El gobierno de Isabel Perón intentó mantenerse; sin embargo, después del llamado "Rodrigazo"<sup>17</sup>, y debido a una crisis nerviosa, ésta se ausentó de la presidencia, lo cual facilitó las cosas para que el 24 de marzo de 1976, fuera secuestrada y se diera un nuevo golpe de estado que pretendía, como primera tarea, desmantelar el Estado peronista.

Tras el golpe, un grupo encabezado por Jorge Rafael Videla llegó al poder con el ánimo de cerrar un ciclo y comenzar otro: eliminó a los simpatizantes peronistas de todos los ámbitos; sus órganos de prensa fueron suprimidos y la

<sup>16</sup> David Rock, *op. cit.*, pp. 447-448. Según Luis Alberto Romero (*Breve historia contemporánea de la Argentina*, p.287) la Comisión creada por Alfonsín, documentó nueve mil casos de desaparecidos, mientras que las organizaciones defensoras de los derechos humanos hablan de treinta mil.

<sup>17</sup> El "Rodrigazo" consistió en un ajuste drástico a la economía mediante una devaluación del peso argentino de un 100%, un aumento de la gasolina en un 175% y de la electricidad en un 75%. Véase Alejandro Dorrego y Victoria Azurduy, *El caso argentino. Hablan sus protagonistas*, pp. 295, 296.

posesión de su literatura fue declarada un acto de subversión criminal. La CGT fue abolida y las huelgas prohibidas.

José Alfredo Martínez de Hoz fue el encargado de lo económico; el método que aplicó fue el congelamiento de los salarios para así superar el déficit. Con esto y con la reaparición de la inversión extranjera se pudo afrontar temporalmente la crisis.

En 1978, después de ser designado para gobernar tres años, Videla comenzó a plantear grandes reformas, entre éstas se contaba una devaluación mensual, gradualmente decreciente; pero tal medida afectaría a los inversionistas extranjeros que comenzaron a tener problemas; hubo quiebra de empresas y de bancos. Así, la crisis se agravó hasta 1981, fecha en la que Videla fue sustituido por Roberto Marcelo Viola. Para esas fechas Argentina sufría una gran devaluación y su deuda externa ascendía a 25 000 millones de dólares.

El orden que había tratado de imponerse mediante la represión, comenzó a romperse en 1981 debido al descontento generado por la crisis económica; la sociedad, indiferente gracias al temor, despertó con la manifestación de mujeres en la Plaza de Mayo que se identificaron como madres de desaparecidos. La opinión pública reapareció, volvió la vida a los partidos políticos y, según Luis Alberto Romero, la prohibición pública terminó en ese año.<sup>18</sup>

También en 1981, Viola enfermó y fue sustituido por Leopoldo Galtieri que, entre otros planes, proponía un plan de privatizaciones. En ese contexto, se concibió el plan de ocupar las islas Malvinas, disputadas con Inglaterra desde 1833. Tal plan se llevó a cabo en 2 de abril de 1982 en que las Fuerzas Armadas

<sup>18</sup> Luis Alberto Romero, *op. cit.*, p. 313.

vencieron a las tropas británicas. Pero la Comunidad Europea apoyó a Inglaterra exigiendo la salida de las tropas argentinas de las islas y, además, le impuso sanciones económicas al país. Luego de 74 días, al no recibir apoyo ni aliados, se dio la rendición de Argentina.<sup>19</sup>

## 1.2 La democracia

Con el fracaso de las Malvinas y con el despertar de los partidos políticos que se había dado un año antes, se dio una gran crisis del régimen militar y surgió la idea de la constitución de un gobierno civil. Comienza así el proceso de descomposición del gobierno militar que a mediados de 1982 se compromete a entregar el poder a corto plazo. Finalmente el 28 de abril de 1983, después de una gran labor de los organismos de defensa de derechos humanos, se justifica la represión y se declaran muertos todos los desaparecidos. En las elecciones de ese mismo año, los militares fracasan rotundamente y sube al poder la democracia con Raúl Alfonsín quien había de iniciar un juicio a los militares.<sup>20</sup> El nuevo presidente creó también, como ya se mencionó antes, la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (CONADEP), presidida por Ernesto Sábató, que difundió el documento titulado *Nunca más*<sup>21</sup> e hizo conocer a todas las atrocidades de la represión.

<sup>19</sup> Véase Luis Alberto Romero, "La guerra de las Malvinas y la crisis del régimen militar" en *op. cit.*, pp 314-322.

<sup>20</sup> Véase Hilda López Laval, *op. cit.*, pp 92-96

<sup>21</sup> Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: informe de la*. Cuarta Ed., Buenos Aires: EUDEBA, 1984

Alfonsín inició un programa de regeneración de la vida pública y de supremacía del poder civil sobre el militar. En política exterior, propició una aproximación a Chile para solucionar el viejo conflicto del canal de Beagle e inició las conversaciones con Gran Bretaña sobre el futuro de las islas Malvinas.<sup>22</sup>

Pero, aún con la llegada de la democracia, subsistieron los problemas económicos que, aunados al procesamiento de los militares implicados en la denominada 'guerra sucia' llevaron a un gran deterioro de su gobierno. Así, tras el mandato de Alfonsín se dejó a la Argentina hundida en una gran crisis inflacionaria.

En las elecciones de 1989, triunfó Carlos Menem, que trabajó desde el principio de su mandato para reformar la estructura del Estado, privatizar el sector público industrial y alcanzar una verdadera economía de mercado libre. Su gobierno, en diciembre de 1990, concedió el indulto a los miembros de las distintas juntas militares implicados en la dictadura.

Bajo el gobierno de Menem, Argentina se unió en 1991 a los de Brasil, Paraguay y Uruguay para firmar el Tratado de Asunción, que confirmó la intención de estos países de crear el Mercado Común del Sur (Mercosur). En 1992, el mismo año en que se reanudaron las relaciones diplomáticas con el Reino Unido, Menem ordenó que se hicieran públicos todos los expedientes secretos sobre las actividades nazis en Argentina posteriores a la II Guerra Mundial. Dos años más tarde, Argentina se adhirió al Tratado de Tlatelolco (cuyo acuerdo original databa

---

<sup>22</sup> Luis Alberto Romero, "La vuelta a la democracia", en *op. cit.*, pp.322-332.

de 1967) y entró, por tanto, a formar parte del Organismo para la Proscripción de Armas Nucleares de América Latina (OPANAL).

En mayo de 1995, tras lograr un año antes la reforma constitucional que le permitía renovar su mandato, resultó reelegido presidente de la República, y el Partido Justicialista obtuvo la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados; su victoria se basó en una estabilidad económica que beneficiaba fundamentalmente a las clases altas, así como en el arraigo del peronismo en las clases populares. En febrero de 1997, Menem se autodescartó para presentarse a un tercer mandato. En las elecciones de octubre de ese año, que, entre otros cargos, renovaban parcialmente la Cámara de Diputados, el peronismo fue ampliamente derrotado por la Alianza por el Trabajo, la Educación y la Justicia (formada por la Unión Cívica Radical y el Frepaso), con lo que el gobierno de Menem vio complicados sus dos últimos años en el poder.<sup>23</sup>

Actualmente, después de diez años de gobierno menemista, José Vales considera que la elección de un neoliberalismo ortodoxo por parte de éste, trajo como consecuencia la concentración de la riqueza; la desnacionalización de la industria y una transformación de la economía y de la vida cotidiana que él denomina "Macdonalización" por su elevada frivolidad presente en todos los ámbitos.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-1999 Microsoft Corporation

<sup>24</sup> José Vales. "Diez años de gobierno menemista. ¿Festejamos o lloramos?". *Reforma*, 10 de junio, 1999, p. 4 C.

### 1.3 El contexto histórico-literario

Como ya se dijo al principio de este capítulo, la entrada de Ricardo Piglia a la historia literaria argentina se da en los años sesenta. Por esos años los intelectuales trabajaban bajo condiciones difíciles: censura y opresión eran parte de su vida. Tales hechos trajeron consigo nuevas actitudes dentro del ámbito literario y, como escribió Saúl Sosnowski, "exilios, censuras, integrados desde afuera a los lenguajes circunscriptos, la escala de incertidumbre y de los inevitables dejos de impotencia o de derrotismo o vanos triunfalismos, debieron ser incorporados a un plano narrativo en el cual el regocijo ante la palabra se proclamaba en la sencilla y vital alegría del que huyó del silencio final".<sup>25</sup>

José Amícola llamó literatura anticarónica a aquella que surgió a causa de las situaciones antes nombradas y la ejemplificó con *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, que junto con obras como *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig y *Nanina* (1968) de Germán García, entre otras, lograron, según Amícola, que se considerara a Buenos Aires como uno de los lugares donde se generaban los mejores experimentos narrativos.<sup>26</sup>

Con los experimentos narrativos se combatía la censura y se contribuyó a la transformación de la literatura argentina y latinoamericana.

Otro hecho que marcó a la literatura por esos años fue el llamado *boom* latinoamericano, fenómeno que, según describe Ángel Rama en su ensayo "El

<sup>25</sup> Saúl Sosnowski, "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha". *Más allá del boom. Literatura y mercado*, pp. 191-236.

<sup>26</sup> José Amícola, "La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig". *Revista Iberoamericana*, 175, abril-junio, 1996, pp. 427-438

*boom en perspectiva*", se presentó desde la mitad de la década de los sesenta hasta los primeros años de 1970.<sup>27</sup>

Del *boom* se destaca su carácter como fenómeno de la sociedad de consumo donde la intervención de estrategias publicitarias y comerciales hizo que las obras literarias fueran manejadas con leyes del sistema de mercado que la crítica reprobó, lo mismo que a las obras que eran tomadas en cuenta por éstas. Sin embargo, gracias a esto se amplió el conocimiento de la novela latinoamericana. El hecho más notable que señala Ángel Rama es que, aunque ciertamente no todas las obras contaban con la calidad que se hubiera querido, sí hubo una alta y calificada producción de espléndidas obras literarias.

Otro aspecto positivo de este fenómeno es que ante el entusiasmo de las editoriales por la narrativa latinoamericana, se establecieron concursos y premios auspiciados por éstas. Tal hecho contribuyó al descubrimiento de nuevos valores emergentes.

En el caso de Piglia, *La invasión*,<sup>28</sup> su primer libro de cuentos, recibió una mención especial del Premio Casa de las Américas en 1967 y gracias a este hecho pudo ser editado en Cuba y en ese mismo año, en Argentina, la Editorial Jorge Álvarez, una de las pocas que se arriesgaron contra la represión, editó este libro.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Véase Ángel Rama "El *boom en perspectiva*". *Más allá del boom. Literatura y mercado*, pp 51-110.

<sup>28</sup> El título de este libro dado a conocer por Ediciones Casa, de la Habana, es *Jaulario*. En Argentina se llamó *La invasión*. Ambos fueron publicados en 1967.

<sup>29</sup> La Editorial Jorge Álvarez también dio a conocer obras como *La tracción de Rita Hayworth* y *Nanina* cuya importancia ya se mencionó.

*La invasión* tiene como características principales la sencillez y el desarrollo de los personajes en cuya vida el fracaso juega un papel muy importante. Son significativos el tema urbano, la cultura del consumo, la rutina de las grandes masas, el tedio y la presión de las grandes ciudades están presentes en un cuento como "Una luz que se iba":

[...] parado al lado del monumento a Roca, la ropa pegada al cuerpo y el sudor en los ojos y esas ganas de gritar, en medio de toda la gente que te atropella, que se mueve, con ganas de abrazarme los hombres y bajar la cabeza y gritar: ¡Ya van a ver hijos de puta! O ¡viva la Patria! Gritar para que sepan que estoy, yo, Diego Zavala. (p. 48)

Lo más valioso de este volumen podría ser que en la historia de los cuentos hay algo que se dice sin escribirlo, oculto tras una aparente sencillez de tema, que tiene que ver con la intertextualidad; y por el otro, la aparición de Emilio Renzi, personaje itinerante que vamos a encontrar en todos los libros de Piglia. Se trata de una especie de *alter ego* del escritor que lanza juicios sobre el quehacer del escritor y de la literatura.

Sin embargo, este primer volumen de cuentos ha pasado casi inadvertido para los estudiosos de la obra de Piglia.<sup>30</sup> Se debe sin duda a que no tienen nada que ver con la obra que ahora caracteriza al escritor y que ha fascinado a la crítica y, además, porque la producción cuentística de esos años se conoció muy poco.

<sup>30</sup> Algunos cuentos que contiene *La invasión* fueron incluidos en otros libros de Ricardo Piglia. "Las actas del juicio", "Mata-Hari 55" y "El laucha Benítez cantaba boleros" aparecieron en *Nombre falso*. "La honda", "Mi amigo" y "La pared", en *Cuentos morales*. "Tierna es la noche", "Tarde de amor", "Una luz que se iba" y "En el calabozo" no volvieron a publicarse.



Y es que, tal como lo dijo José Miguel Oviedo, en esa década, además de las dificultades que generaba la caótica situación política que se vivía en Argentina, con el *boom* la novela fue el género que más se difundió y el interés de los lectores se concentró hacia sus fulgores, sin que eso significara que la producción de cuento se detuviera.<sup>31</sup>

En los setenta, en el marco de una represión ideológico-política sin precedentes en la Argentina, se da una crisis editorial que Andrés Avellaneda describe de la siguiente manera:

[surge] una profunda crisis editorial y la modificación cualitativa de la industria del libro argentino, otrora primera entre sus pares del mundo de habla española. Muchos sellos editoriales pequeños y medianos desaparecen o se trasladan a España o a otros países de América. Las casas editoriales de primera línea desnacionalizan catálogos o ponen en hibernación los considerados peligrosos. El número de autores argentinos, sobre todo jóvenes, editados en el país baja verticalmente [...] los escritores menores de treinta años, que comienzan a escribir hacia el final del auge editorial 65-75, encuentran las dificultades previsibles en un mercado de ediciones donde la radical transformación de algunos catálogos es una metáfora de lo ocurrido en estos últimos años. La censura y la autocensura, que también afectan a la industria editorial, podrán leerse, tarde o temprano, en los textos o en sus silencios.<sup>32</sup>

Con todo esto, hay en las obras un gran matiz de testimonio y crónica. Los escritores tomarán partido en las disputas sociales.

<sup>31</sup> Véase José Miguel Oviedo, "Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945-1995). En *Medio siglo de literatura latinoamericana. 1945-1995. Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura*. Vol. II, pp. 13-30.

<sup>32</sup> Andrés Avellaneda, "Argentina militar: los discursos del silencio", Karl Kohut y Andrea Pagni (Eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, p. 14.

Un claro representante de las reacciones de los escritores ante esta situación fue Rodolfo Walsh, cuyas obras, en las que destaca *Operación masacre*, comparten el afán documental de denuncia. Este escritor, como muchos otros, al desaparecer en 1977, fue víctima directa del terrorismo en Argentina.

Así, comienzan a aparecer obras que generan un "discurso alternativo" ante los impedimentos creados por el autoritarismo:

El tono impuesto por regímenes totalitarios, lleva por un lado, a plantear un ejemplo de la omnipotencia del escritor a través de la lengua; lleva por otro lado a versiones, reversiones e inversiones narrativas para responder a aquello que escapa a la experiencia asimilada y para no sucumbir ante el silencio que se quiere transformar en mapa unánime de estas tierras.<sup>33</sup>

Entre las obras que destacan por las características mencionadas en la cita aparece *Nombre falso* (1975), segunda obra de Ricardo Piglia, quien en esos años se unió a las protestas de los intelectuales renunciando a la dirección de la revista *Los libros*, que de hecho fue prohibida por Videla en 1976.

Ante estas circunstancias, que afectaron en todos los ámbitos la vida argentina, Ángel Rama encuentra en la literatura de los setenta que:

...en ella el experimentalismo dominante va por el lado de una exacerbación de los datos reales, una afinación del arte de la transición que permite una movilidad y equivalencia más presta a los materiales literarios, una libertad para

---

<sup>33</sup> Saúl Sosnowsky, *op. cit.*, p. 230

recoger lo innoble, lo vulgar, junto a lo artístico, ya bajo formas barrocas, ya con simplicidad aparentemente tosca.<sup>34</sup>

Y Raúl Sosnowsky menciona como otra de las características dentro de la literatura de esta época la desacralización de las categorías genéricas.<sup>35</sup> Noemí Ulla agrega la práctica del psicoanálisis y lo que ella nombra "la escritura de la parodia"<sup>36</sup>. Así, por ejemplo, va a aparecer el radio teatro y la novela rosa en la obra de Manuel Puig; y la combinación del ensayo y la ficción, que antes había sido característica de Borges, en cuentos de Ricardo Piglia contenidos en *Nombre falso*.

Es importante mencionar aquí que la historia literaria argentina registra, el nombre de nuestro autor a partir de *Nombre falso*,<sup>37</sup> libro en el cual Piglia encuentra su propio estilo según lo declara en una entrevista hecha por Marco Antonio Campos en 1992.<sup>38</sup> Este volumen de cuentos contiene desde el género policial, como en el cuento "La loca y el relato del crimen", hasta cuentos-ensayo como el "Homenaje a Roberto Arlt". Se nota la mezcla de géneros que ya se mencionó, así como la estrategia de las historias ocultas. También aparece Emilio Renzi como periodista.

---

<sup>34</sup> Ángel Rama. *Uruguay hoy*, p. 400.

<sup>35</sup> Saúl Sosnowsky, *op. cit.*, p. 200-203.

<sup>36</sup> Noemí Ulla, "Invenciones, parodias y testimonios La literatura argentina de 1976 a 1986". Karl Kohut y Andrea Pagni, *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, p. 191.

<sup>37</sup> Véase Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981*, Vol. 8, p. 85.

<sup>38</sup> Marco Antonio Campos, "Entrevista con Ricardo Piglia". *Cuentos con dos rostros* México, UNAM, 1992, p. 95

Karl Kohut, ratifica la aparición de Ricardo Piglia en la historia literaria argentina a partir de la década de los setenta, pues en su introducción a *Literaturas del Río de la Plata hoy*,<sup>39</sup> coloca al autor de *Nombre falso* en el grupo de los que son los más representativos de la literatura de la dictadura.<sup>40</sup> Y ese lugar lo obtuvo no sólo por sus cuentos sino también porque, tratando de pelear contra el régimen militar, hacia finales de esa década fundó junto con Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo la revista *Punto de vista* que sirvió como espacio para la circulación de textos, de reseñas de libros e información cultural de todo tipo a la que el público argentino no tenía acceso.

Para los ochenta, las obras literarias presentan, según Beatriz Sarlo, dos estrategias fundamentales que son la negación de la mimesis y la oposición a una visión totalizante que favoreció la aparición de la fragmentación discursiva.<sup>41</sup>

Según José Arnícola, Ricardo Piglia resulta ser un claro exponente de la literatura de los ochenta ya que considera al año de aparición de *Respiración artificial* (1980), el tercero y el más conocido de los libros de Piglia, como año clave en el que se publicaron las tres novelas que caracterizan las tendencias de la novelística de la época: *Nadie, nada, nunca* de Juan José Saer; *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig; y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. En Saer se encuentra una línea decididamente borgeana; en Puig,

<sup>39</sup> Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy*. Frankfurt: Vervuert, 1996.

<sup>40</sup> Véase nota núm. 2

<sup>41</sup> Citado por María Cristina Pons, *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*, pp. 43-45

el *kitsch* de la literatura trivial y liberada hasta de narrador, en Piglia la novela-archivo.<sup>42</sup>

Lo que más ha señalado la crítica al referirse a esta etapa de la literatura es una tendencia narrativa que vuelve a hacer evidente la presencia de Borges como una de las grandes influencias de los escritores argentinos. Con respecto a esto, Marta Morello-Frosch considera que Piglia junto con Abelardo Castillo y Andrés Rivera son escritores que podrían denominarse "relectores de Borges". Éstos, dice, usan y abusan de su predecesor utilizando para ello una interpretación deliberadamente desviada.

They provide what could be called a rereading of Borges, an example of the use and abuse of their literary predecessor; or to borrow from Harold Bloom, they carry out deliberate misreadings and deviant interpretations of their literary forerunner [...]

Another Borgesian trait that his successors preserve is the use of the text as an undefined discursive zone: a mixture of fiction, confession, testimony, archival file, oral report, quotes from nonexistent works, or apocryphal quotes to historical figures. This deliberate use of the text as an open area requires a new type of reader who has abandoned the old interpretative practices.<sup>43</sup>

*Respiración artificial* ejemplifica muy bien lo que afirma Morello-Frosch pues está construida estructural y metafóricamente como un archivo en el que el elemento principal es una especie de cronista-narrador. Es una novela difícil que exige

<sup>42</sup> José Amicola, *op cit.*, p. 431.

<sup>43</sup> Marta Morello-Frosch. "Borges and Contemporary Argentine Writers. Continuity and Change". En Edna Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, pp. 26-43.

especial atención del lector ya que resulta altamente alusiva e intelectual. Nótese en el siguiente ejemplo:

Sin embargo no son hombres como el Conde Tokray los europeos sobre quienes le digo a Renzi, el profesor construyó su teoría. No se trataba tampoco de los inmigrantes, ni siquiera de los viajeros que escriben o han escrito sobre la Argentina. Se trataba más bien de aquellos intelectuales europeos que, integrados en la cultura argentina, habían cumplido en ella una función particular. Esa función no podía estudiarse sin tener en cuenta el carácter dominante del europeísmo: porque justamente era su línea de continuidad y su transformación lo que ello venía a encarnar. El ejemplo más nítido era, para el Profesor, el caso de Groussac. En realidad veía en Groussac al más representativo de estos intelectuales trasplantados, antes que nada porque había actuado en el momento preciso, justo cuando el europeísmo se constituye en elemento hegemónico... ¿Qué hubiera sido Groussac de haberse quedado en París? Un periodista de quinta categoría; aquí, en cambio, era el árbitro de la vida cultural. Este personaje, no sólo antipático, sino paradójico, era en realidad un síntoma: en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta. Pero, sin embargo Borges, me dice Renzi, se ríe de él. ¿De Groussac? Le digo, no parece. Claro, no parece, dice Renzi. Por un lado Borges hace los elogios que le conocemos, dice cosas sobre Groussac. Pero la verdad de Borges hay que buscarla en otro lado: en sus textos de ficción. Y *Pierre Menard, autor del Quijote*, no es, entre otras cosas, otra cosa que una parodia sangrienta de Paul Groussac. No sé si conoce usted, me dice Renzi, un libro de Groussac sobre el Quijote apócrifo. Este libro escrito en Buenos Aires y en francés por este erudito pedante y fraudulento tiene un doble objetivo: primero, avisar que ha liquidado sin consideración todos los argumentos que los especialistas pueden haber escrito sobre el tema antes que él; segundo, anunciar al mundo que ha logrado descubrir la identidad del verdadero autor del Quijote apócrifo. El libro de Groussac se llama (con un título que podría aplicarse sin sobresaltos al Pierre Menard de Borges) *Un énigme littéraire* y es una de las gaffes más increíbles de nuestra historia intelectual. Luego de laberínticas y trabajosas demostraciones, donde no se ahorra la utilización de pruebas diversas, entre ellas un argumento anagramático

extraído de un soneto de Cervantes, Groussac llega a la inflexible conclusión de que el verdadero autor del falso Quijote es un tal José Martí (homónimo ajeno y del todo involuntario del héroe cubano).<sup>44</sup>

En esta cita pueden verse las características narrativas que María Cristina Pons ha señalado con respecto a esta novela: todos los personajes hablan de todos y de todo y con frecuencia expresan sus propias ideas u opiniones. Es decir, más que narrar, los personajes exponen sus hipótesis acerca de conceptos muy conocidos o abstractos de la literatura, de la historia, de la filosofía, de la política o de la vida misma, generando así un discurso narrativo difícil de clasificar.<sup>45</sup>

También en los años ochenta los escritores defendían la autonomía de la literatura frente a la política sin apartarse totalmente una de la otra. Con respecto a esto, Mempo Giardinelli expone la siguiente idea que proviene de un juicio lanzado alguna vez por Piglia :

Piglia opina -y creo que con razón- que escribimos 'contra' la política. A mí me parece que es verdad: quizá al contrario que otras generaciones, nosotros quisiéramos que no se nos metiera lo político. Pero sucede que a la vez esa intromisión es inevitable. Y no es que uno esté en oposición con lo político o lo social, sino que debemos entender que literatura y sociedad son términos que se entrecruzan históricamente. Lo que yo sé que *no quiero* es que mi literatura se defina por lo político. Lo cual *no significa* una despedida de la política [...] Y sucede algo que me parece desdichadamente inevitable [...] que la política se filtre contra mi voluntad en lo que escribo.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, pp. 123-125.

<sup>45</sup> Véase, María Cristina Pons, "Voces narrativas", en *op. cit.*, pp. 55-81.

<sup>46</sup> Karl Kohut, *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt: Vervuert, 1990. Citado por Karl Kohut en la introducción a *Literaturas del Río de la Plata-hoy*, p. 16

De *Respiración artificial* la crítica destaca también un deseo de ocultar las intenciones políticas del autor. Para la mayoría de los críticos argentinos, escribe Karl Kohut, esta obra de Piglia junto con las de Juan José Saer constituyen la cumbre de la narrativa argentina actual.<sup>47</sup>

Empero, la dictadura militar nunca se ausentará del todo de la literatura argentina, pues aparece como trasfondo o recuerdo en muchas obras; entre ellas *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia que apareció en 1992. En esos años Piglia continúa con su gusto por la fragmentación y la mezcla de géneros. En *La ciudad ausente* se entrelaza la escritura de cuento y novela gracias a una máquina de narrar que aparece dentro de la obra.<sup>48</sup> Con respecto a ésta el investigador Edgardo H. Berg nos dice:

En un sentido, con *La ciudad ausente* Piglia continúa con la línea de experimentación con los géneros, ahora cruzando ciertas marcas del policial con algunos motivos del "fantasy" contemporáneo o la ciencia ficción[...] También es visible la utilización de ciertas teorías o ficciones teóricas -como el teorema de Kurt Gödel sobre la incompletud del mundo, las reflexiones de Alfred Tarsky sobre los bordes de lo real, la teoría de los "quarks" que sostiene la incertidumbre de lo real o los juegos lingüísticos de Wittgenstein o las del propio Macedonio Fernández- para la configuración de los mundos paralelos e hipotéticos.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Karl Kohut, *Literaturas del Río...*, p. 17.

<sup>48</sup> Un hecho que confirma la existencia de cuentos elaborados dentro de esta novela es el de que en 1995 Ricardo Piglia hizo una antología personal titulada *Cuentos morales* (Buenos Aires, Planeta, 1997) en la que reúne cuentos de 1961 a 1990. En ésta antología aparecen, entre otros, "El gaucha invisible", "La nena", "Los nudos blancos", "La grabación" y "La isla" que son cuentos de la máquina en *La ciudad ausente*.

<sup>49</sup> Edgardo H. Berg, "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia). *Hispanérica. Revista de literatura*, 75, 1996, pp. 37-47.



La literatura argentina de los noventa, según Karl Kohut, presenta varias tendencias: una, la de una novela histórica, inevitable secuela de la novela de la dictadura, que retoma y parodia desde acontecimientos históricos del siglo XIX, hasta el inevitable tema de la dictadura militar, donde encontramos, entre otros, a Héctor Tizón, Tomás de Mattos y Tomás Eloy Martínez; otra, que hace notar el interés que se despertó a principios de los noventa por la inmigración italiana con Juan Martini y Mempo Giardinelli; otra más, que se refiere a la novela femenina representada por Martha Mercader y Angélica Gorodischer, y últimamente, la parodia que hace Osvaldo Soriano del "milagro argentino" altamente celebrado por el gobierno menemista en su novela *El ojo de la patria*.<sup>50</sup>

Con lo anterior, ¿dónde colocar la última novela de Piglia, *Plata quemada* (Premio Planeta, 1997)? Se trata de una obra de género policiaco, donde el autor retoma un hecho verídico sobre unos famosos asaltantes. Los detalles del robo y la crónica de su persecución son presentados por Ricardo Piglia basados en las crónicas de investigación del reportero Emilio Renzi.

De *Plata quemada* se hablaba ya desde antes de su publicación. Denominada "la novela del fraude", ha recibido acusaciones con respecto a la supuesta negociación para su publicación en la editorial Planeta, por medio de su conocido premio. No se aludía a su calidad: cualquier discusión dentro del ámbito literario resultaba inexistente. Así lo refleja el siguiente texto de Marissa Echeverría que se podía leer por internet en diciembre de 1997:

---

<sup>50</sup> Véase completa la introducción de Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy*.

El 4 de noviembre pasado la editorial Planeta otorgó su premio 1997 a la novela *Plata quemada*, presentada como *Por amor al arte* con el seudónimo de Roberto Luminari.

El jurado estuvo integrado por: Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez, Mario Benedetti, María Esther de Miguel y Guillermo Schavelzon, el director de la división de libros del grupo Planeta. El nombre real del ganador es Ricardo Piglia. La revista "Tres puntos", después del resultado instaló la controversia al encabezar la tapa con el título de "la novela del fraude: la cultura también hace trampa" y en la nota propone que la novela de Piglia fue directo a la final y que la novela ya había sido negociada para su edición en diciembre con Seix Barral que pertenece a la editorial Planeta.

El escándalo comenzó y muchos hablaron de trampa, fraude, operación de publicidad, etc.

COMENTARIOS DE PIGLIA: "yo vivo en la Argentina y publico en Planeta, pero esto no quiere decir que comparta el modelo de literatura que está tratando de imponer la editorial Planeta [...] no me pueden poner a mí como responsable de una situación en la que lo único que hice fue escribir una novela y presentarla en un concurso con seudónimo por si no ganaba [...] no entiendo dónde está el problema en que yo me presente a un concurso... mandar a un concurso es un acto de arrojo: hay que sufrir la humillación de ganarlo. Es decir necesito plata. Es evidente que se la agarraron conmigo, no con el premio Planeta. Me la tenían jurada quizás desde el momento en que dije que no me gustaban los intelectuales que habían colaborado con revistas en la época del affonsinismo. En la Argentina las cuentas se pagan siempre desplazadas [...] lo que ellos intentaron es usar un estereotipo y provocar el escándalo. (Extraído de un reportaje a R. Piglia en Radar-Libros, 16/11/97)<sup>51</sup>

Sin embargo, un año más tarde, apareció en la Universidad de Princeton un estudio de *Plata quemada* que, entre otras características le atribuye la de ser la

<sup>51</sup> Marissa Echeverría. ([santirazq@overnet.com.ar](mailto:santirazq@overnet.com.ar)) Texto localizado en la lista de discusión de literatura de la universidad de Buenos Aires, Argentina (<http://www.uba.ar>).

versión argentina de una tragedia griega.<sup>52</sup> Ricardo Piglia, refuerza esta apreciación diciendo:

La novela empieza con la crónica de unos maleantes de un barrio de Buenos Aires y avanza hacia una hecatombe trágica, vamos a llamarla así. [...] el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene su sistema de valores propios y enfrenta un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar. Por eso nos atrae tanto, me parece, la escena trágica [...]<sup>53</sup>

Así, desaparece toda la mala publicidad que se generó en torno al Premio Planeta y se reconoce la calidad de *Plata quemada*.

Puede decirse, para finalizar este capítulo, que la crítica literaria no ha llegado todavía a un acuerdo sobre la clasificación de la literatura argentina de los últimos años. Beatriz Sarlo ha intentado explicar esto diciendo que Argentina, como otras muchas naciones, vive el clima de lo que se ha llamado "posmodernidad" pues ahora es evidente: "[...] la relación entre la cultura de los intelectuales y la de los sectores populares, su sistema de préstamos e influencias, la flexión que en ambos elementos introducen los medios masivos, los problemas de la distribución de bienes culturales y de la desigualdad del acceso a sus redes e instituciones formales."<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Véase Michelle Clayton, "Ricardo Piglia: *Plata quemada*". Arcadio Díaz-Quñones et al. (Eds.), *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*, pp. 45-52.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>54</sup> Beatriz Sarlo, "Intelectuales: ¿Escisión o mimesis?", *Punto de vista*, VIII: 25, diciembre, 1995. Citado por Andrea Pagni en "El lugar de la literatura en la Argentina de fin de siglo. Reflexiones en torno a la revista cultural *Punto de vista*". En Karl Kohut, *Literaturas del Río de la Plata hoy*, p. 194

Pero su explicación sobre cómo resulta esta relación es demasiado ambigua; de tal suerte que quizá *Plata quemada* pueda quedar dentro del inventario de obras que contienen elementos culturales pertenecientes tanto al sector intelectual como al popular por recurrir al género policiaco.

De hecho, Piglia recurre al género policiaco tanto en *Plata quemada* como en *Respiración artificial* y, además, en algunos de sus cuentos. Para entender mejor este aspecto, que a la larga tomará gran peso en la obra de nuestro autor, habrá que ver más detenidamente cada cuento, porque mediante el análisis, habremos de extraer el motivo por el cual su obra cuentística resulta de gran importancia.

#### **1.4 Ricardo Piglia y la tradición literaria argentina**

Como se vio en el primer inciso de este capítulo, Ricardo Piglia vivió una de las etapas más crudas de la historia argentina: la represión militar. Ante esta circunstancia, retomando las palabras de Ángel Rama, sería imposible que un conflicto de tal envergadura no se registrara asimismo en la literatura.<sup>55</sup> Así surgieron los denominados “discursos alternativos” que, volviendo a citar a Saúl Sznajder, plantearon un ejemplo de la omnipotencia del escritor a través de la lengua dando lugar a versiones, reversiones e inversiones narrativas para responder a aquello que escapa a la experiencia asimilada y para no sucumbir ante el silencio.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ángel Rama, “La narrativa en el conflicto de las culturas” en Alain Rouquié, *op. cit.*, pp. 249-279.

<sup>56</sup> Véase nota núm. 32.

Ricardo Piglia fue uno de los escritores que, buscando nuevas formas de decir las cosas sin decirlas, encontró en este ejercicio toda una técnica narrativa.<sup>57</sup>

De algún modo, Piglia siempre se las ha arreglado para llevar al extremo su relación con la historia de su país y su tradición literaria. Pongamos un ejemplo: si la mayoría de la crítica ha adoptado la idea de la "técnica del ocultamiento" en el discurso literario durante la dictadura miliar, Piglia propone el modelo literario que tiene como elemento primordial el secreto: la literatura policiaca.<sup>58</sup> Al retomar la lógica narrativa de este modelo literario, el autor parodia el uso del silencio que ya es característico de la literatura argentina de los setentas. Así, se cumple con la condición que describe Rita de Grandis:

El uso de un lenguaje altamente paródico y cerrado opera como un código de comunicación doble frente a la situación concreta de la imposibilidad de expresión. [...]Esta forma de narrar se manifiesta como la única posible bajo regimenes altamente represivos. El espacio narrativo autorreferencial es el punto de encuentro de las huellas de la generación de intelectuales, formada en los años 60, que en los 80 intenta interpretar su propia historia ideológica. Así el efecto paródico, culturalmente reconocido, permite decodificar la norma y su transgresión. Los relatos paródicos, al interpretar críticamente, demandan al lector una competencia decodificadora del contexto de producción. La parodia implica simultáneamente inscripción de continuidad histórico-literaria y discontinuidad interpretativa.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> María Cristina Pons en su libro *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial* de Ricardo Piglia (México: UNAM, 1998), hace un análisis de los discursos narrativos utilizados por Piglia destacando la imposibilidad de encuadrarlos dentro de las definiciones existentes de tipos de discurso, ya que éste hace una mezcla muy especial de las formas de narrar dentro de su escritura.

<sup>58</sup> La relación que Ricardo Piglia ha mantenido con la literatura Policiaca es muy estrecha. En los setenta dirigió una importante serie de novela negra para la editorial Tiempo Contemporáneo. Piglia se ha declarado ferviente lector y admirador de este género. Además, su última novela, *Plata quemada*, esta escrita bajo este género, que parece dominar a la perfección

<sup>59</sup> Rita de Grandis, "El lector de un texto paródico: regionalización y parodia". *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1993, pp. 135-136.

Como se ve, según la idea de De Grandis, el modelo que propone Ricardo Piglia muestra una actitud distinta ante el régimen represivo.

De lo anterior puede partirse para argumentar que Ricardo Piglia ha ido trabajando una obra lúdica que tiene como base una postura crítica con respecto a la tradición literaria, que explota el uso del silencio. Esto habrá de verse cuando se analice la relación intratextual e intertextual que encontramos con textos de Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Witold Gombrowicz (cuatro de sus principales influencias argentinas); y de otros escritores no argentinos como Brecht, Sartre y Fitzgerald.

Las ideas de Piglia con respecto sus predecesores argentinos se encuentran muy bien plasmadas en el ensayo "¿Existe la novela argentina?"<sup>60</sup> en el cual hace, en pocas líneas, una descripción del estilo de cada uno de ellos poniendo énfasis en su uso particular del español. Lo que se extrae de aquí es que estos autores son representantes de una cultura nacional argentina dispersa y fracturada. De hecho, al hablar de tradición literaria este autor ha expresado su idea de que la ficción debe ser concebida como un uso particular de la lengua, que permite elaborar los materiales más variados; así que el interés por la obra de los escritores que se nombraron puede estar determinada por este aspecto.

Borges, por ejemplo, hace un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de la falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la

---

<sup>60</sup> Ricardo Piglia, "¿Existe la novela argentina?", *Espacios de crítica y producción*, 6, 18-15, 2987. Buenos Aires Reproducido en la página de literatura de la Universidad de Buenos Aires: [www.uba.ar](http://www.uba.ar)

mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones (todo esto muy familiarizado con la obra de Piglia).

Arit y Fernández actúan como extranjeros dentro de su propia tradición por sus formas de escritura y manejo del idioma que iban en contra de las normas de la época y, porque, además, la relación de cada uno con las literaturas extranjeras hace que elementos de otras realidades entren al espacio argentino de forma muy similar a lo que hizo Gombrowicz, quien, a su modo, modificó también la lengua argentina y la forma de mirar al país.

Para Ricardo Piglia es una preocupación esencial en su estudio de la tradición literaria la forma en que la literatura argentina sirvió como una suerte de filtro de textos extranjeros, lo cual plantea, sin duda, una tensión frente a la lengua. De alguna manera los textos traducidos, y muy especialmente los traducidos por Borges, operan dentro de sí una transformación de significados que se arraigó en la literatura de ese país e inevitablemente la transformó.<sup>61</sup>

En *Crítica y ficción*, Piglia agrega que Macedonio Fernández fue el renovador de la literatura argentina y que marcó el momento de máxima autonomía de la ficción lo que hace de él uno de los principales representantes de la vanguardia.

---

<sup>61</sup> Con respecto a la concepción que Ricardo Piglia tiene de la tradición literaria argentina son muy útiles las ideas que se expresan en Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral, 1995.

Hay que mencionar que para Piglia la vanguardia es muy importante dado que, según él, hay en ella una descripción paródica de la proliferación de textos y un rechazo a los lenguajes estereotipados.<sup>62</sup>

Estas apreciaciones, han pesado en la forma de escribir de Ricardo Piglia que, en mayor o menor grado, parece ser un continuador de esta línea de escritura. De hecho, volviendo al concepto de parodia, la descripción que hace éste del trabajo literario de Borges, en *Crítica y ficción* bien podría aplicársele a él también: "Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso, habría que decir."<sup>63</sup>

Y es que hay que decir que Ricardo Piglia trabaja con las "garantías y los valores" del discurso velado haciendo de su literatura todo un sistema de ocultamiento que aprovecha la lógica narrativa de la investigación policiaca. Piglia incluye en el sistema a un escritor-delincuente y un lector-detective que debe encontrar las pistas que lo lleven a descubrir un secreto. Y, aún más, Piglia lleva a la irrisión también el concepto de parodia al proponer una relación intratextual e intertextual basada en el plagio y en las citas inventadas, porque para Piglia "la parodia parece un simple juego con el procedimiento pero siempre están en juego otras cosas", tal como lo describe en su concepto de vanguardia.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp 17-18

<sup>63</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 42

<sup>64</sup> *Ibidem*, p 45.



Este trabajo tratara de mostrar cuáles son los elementos que están en juego en la obra de Ricardo Piglia y que pueden extraerse de lo dicho en este inciso. El aspecto lúdico que encierra su obra será entendido por medio del conocimiento de sus Tesis sobre el cuento y del análisis de éstos. También por medio del análisis de entenderá la forma en que construye complicadas relaciones transtextuales que hablan de su postura ante los clásicos.

## CAPÍTULO II

### Los cuentos y las Tesis sobre el cuento

En los cuentos de Ricardo Piglia se puede ver una transformación desde su primer cuento, "La honda", hasta el último de ellos, "Un rencontre à Saint-Nazaire", que apareció en una edición bilingüe en 1989.

Piglia ha dicho alguna vez: "El mayor artífice es aquel que conoce mejor la técnica" y también: "justamente soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa [...] sólo se trata de saber narrar".<sup>65</sup> De modo que, como practicante del cuento, siempre ha buscado ese dominio de la técnica y su poética se ha ido desarrollando, según él, desde dos intereses particulares: 1) poder reducir una historia y encontrar hasta dónde esto es posible para que siga funcionando, y 2) hasta dónde se puede ampliar y desarrollar una historia sin que pase a ser otra.

Como teórico del cuento Ricardo Piglia ha lanzado su propia teoría del cuento que puede resumirse en dos tesis: 1) un cuento siempre cuenta dos historias de las cuales una es secreta, y no depende de la interpretación, y 2) la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.

Básicamente con las propias tesis del autor se puede entender la forma en que Piglia ha escrito sus cuentos. En esta parte del trabajo veremos, primero, cuántos son y la fecha en que fue publicado (cuando fue posible obtenerla) cada

<sup>65</sup> Véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 39 y 76. Subrayado mío.

uno de ellos; posteriormente se explicará en qué consisten las Tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia. Luego, se hará un breve análisis de los cuentos para desprender de ellos la historia número uno.

## II.1. La cronología

Los primeros cuentos de Ricardo Piglia aparecieron en la década de los sesenta y el último en 1989. En total suman veinticinco. Pero dos de ellos, "Homenaje a Roberto Arlt" y "En otro país", que yo nombro cuentos en este trabajo, porque así han sido nombrados por el autor y por algunos estudiosos de su obra, otros los consideran novelas cortas.<sup>66</sup> Así mismo, cinco de ellos no aparecieron originalmente como cuentos sino como relatos producidos por una máquina de narrar que existe en la novela *La ciudad ausente*.

El título del libro, el título del cuento y la fecha de escritura de cada uno aparece como sigue:

### 1. En *Jaulario* (1967)

- "Tierna es la noche"
- "Tarde de amor"

<sup>66</sup> Con respecto a la definición de cuento y su diferenciación con la novela corta, tomo como base el trabajo de Lauro Zavala "Nouvelles, cuentos, *short stories*. Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento", que aparece en la página de la UAM, [www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzsemio.htm](http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzsemio.htm). Aquí, Zavala describe tres estrategias para la definición de un cuento: la normativa, la casuística y la inferencial o conjetural. De estas tres, me apego a la segunda, la estrategia casuística que se define así: "Desde esta perspectiva, un texto puede ser construido como cuento literario a partir de un sistema de *abducciones* propiamente dichas (de naturaleza creativa), es decir, a partir de la formulación de inferencias derivadas del reconocimiento de imprevistos, síntomas e indicios de lo que puede ser considerado como un cuento. *Un cuento es todo aquello que llamamos "cuento"*. Tal reconocimiento, explica más adelante, se da gracias a la existencia de una tradición de textos publicados dentro de la cual se ha decidido llamar "cuento" a aquellos que tienen, entre otras características, una determinada extensión.

- “La pared” (1963)
- “Una luz que se iba”
- “Desde el terraplén”
- “La honda” (1961)
- “En el calabozo”
- “Mata-Hari 55” (1966)
- “Las actas del juicio” (1964)

## 2. En *La invasión* (1967)

Es la versión de *Jaulario* que apareció en Argentina ese mismo año, con correcciones en todos los cuentos. Fue agregado el cuento “Mi amigo”, las dedicatorias en algunos de ellos y la anotación pertinente cuando el cuento había ganado algún concurso. Se cambiaron los títulos de “Desde el terraplén” por “En el terraplén” y “En el calabozo” por “La invasión”, que le da nombre al libro.

- “Tarde de amor”
- “La pared”
- “Una luz que se iba”
- “En el terraplén”
- “La honda”
- “Mata-Hari 55”
- “Las actas del juicio”
- “Mi amigo”
- “La invasión”
- “Tierna es la noche”

3. En *Nombre falso* (1975)

- "El fin del viaje" (1975)
- "El faucha Benítez canta boleros" (1968)
- "La caja de vidrio"
- "La loca y el relato del crimen" (1975)
- "El precio del amor" (1975)
- "Homenaje a Roberto Arlt"

4. En *Prisión perpetua* (1988)

- "En otro país" (1988)
- "El fluir de la vida" (1988)
- "Notas de Macedonio en un diario"

5. En *La ciudad ausente* (novela de 1992)

- "El gaucho invisible" (1990)
- "La nena" (1990)
- "Los nudos blancos" (1990)
- "La grabación" (1990)
- "La isla" (1990)

6. En *Cuentos morales* (1997)

- "Un encuentro en Saint-Nazaire" (1988)

## II. 2. Las "Tesis sobre el cuento" y las "Nuevas tesis sobre el cuento"

Ricardo Piglia en sus Tesis sobre el cuento retoma elementos que los primeros teóricos del cuento latinoamericano habían ya considerado. Lauro Zavala, en su primer volumen de *Teorías del cuento* menciona cuatro nombres de escritores cuyas teorías son imprescindibles para entender la evolución del género en Latinoamérica. Ellos son: Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Juan Bosch y el imprescindible Jorge Luis Borges.<sup>67</sup>

Quiroga desarrolla ideas tomadas de Edgar Allan Poe: la idea del "efecto final" y la necesidad de la brevedad: "no cansar".<sup>68</sup> Éstas serán ampliadas por los otros.

Cortázar, utilizando como símil las peleas de box, nos dice que "la novela gana por puntos y el cuento por nocaut" y con esto refuerza la idea de la necesidad de lograr el efecto en las obras escritas bajo el género de cuento.<sup>69</sup>

Juan Bosch habla del cuentista como alguien que debe dominar su "oficio" y dedicarle muchas horas de su vida a estudiar la técnica del cuento (el cuentista es, ante todo, un artista); porque si se domina la técnica, se puede ser un buen cuentista. Bosch también pone énfasis en la forma del cuento y en lo que debe hacerse para elegir un tema digno de contarse; pero, sobre todo, señala como importantes dos elementos ya tomados en cuenta por los otros teóricos: la brevedad y el efecto, que él define como la capacidad de mantener al lector

<sup>67</sup> Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México: UNAM, 1995.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 29-36.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 303-324.

hechizado y atento al curso de la acción. Lo que Bosch agrega es que un elemento útil en la forma del cuento es conducir al lector sin decirle en qué consiste el hecho de la narración y desviar su atención haciéndole creer, "mediante una frase discreta", que el hecho es otro.<sup>70</sup>

Jorge Luis Borges, de forma breve, como es natural en él, introduce la idea de que así como el escritor debe estar comprometido a dominar la técnica del cuento, el lector adquirió un compromiso similar al conocer y prever los artificios literarios. De modo que el cuento, para ese tiempo (1964), debería constar de dos argumentos, uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. A Borges, la condición del doble argumento le parece una condición necesaria.<sup>71</sup>

Siguiendo en esta línea de revisar lo que otros escritores han observado en el cuento, Ricardo Piglia retoma ideas muy similares a las que ya se mencionaron; nos dice que los dos argumentos (Borges) existían ya en el cuento clásico, aspecto que no había sido mencionado por los otros. Observa que el proceso de evolución en el manejo de los dos argumentos es lo que debe estudiarse para entender la técnica del cuento y así poder dominarla. De los dos argumentos, uno aparece oculto o cifrado: resulta ser una historia secreta que se construye con lo no dicho, con sobreentendidos y alusiones ("frases discretas" diría Bosch). Y la finalidad de dominar el manejo de los dos argumentos es, siguiendo las palabras de Rimbaud, descubrir al lector "lo desconocido, no en

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 253-281

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato". Es decir, se logra, según Piglia, una "iluminación profana" que, desde luego, tiene que ver con el efecto (el nocaut de Cortázar).

En 1987, Piglia publicó estas tesis bajo el título de "El jugador de Chéjov Tesis sobre el cuento". Este trabajo se desarrolla en once puntos donde se analiza la forma en que algunos de los mejores cuentistas han entendido el manejo de los dos argumentos. Las tesis son presentadas por Ricardo Piglia como sigue:

1. En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registró esta anécdota: *"Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida"*. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

**Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.**

2. El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. [...]

5. El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa 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 esa 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 variantes.**

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

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

11. El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. "*La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incognita, sino en el corazón mismo de lo inmediato*", decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.<sup>72</sup>

Es importante señalar aquí, que un cuentista mexicano, Hernán Lara Zavala, contemporáneo a Ricardo Piglia, había desarrollado sus ideas con respecto al cuento en un ensayo de 1986.<sup>73</sup> Es interesante descubrir que ambos se alejan del espacio latinoamericano para citar a Chéjov, Katherine Mansfield y Joyce como los creadores del cuento moderno. Pero Lara Zavala parte del diagrama de Freitag descrito por John Barth para explicar la evolución del cuento en términos

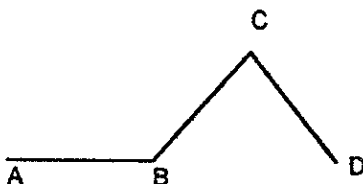
<sup>72</sup> Lauro Zavala, *op. cit.*, pp. 55-59.

<sup>73</sup> Véase Hernán Lara Zavala, "Para una geometría del cuento". En Lauro Zavala (ed.), *op. cit.*, pp. 369-376.

geométricos. Esta explicación puede servirnos aquí para ampliar un poco las ideas de Piglia.

El diagrama de Freitag define la acción de un cuento de la siguiente manera:

[...] una línea horizontal, definida como el segmento AB, corresponde a lo que sería la exposición introductoria o inicio de la trama. Esta línea se continúa en un segmento BC, representado por una línea recta con una pendiente en ascenso, que corresponde en términos narrativos a la complicación o desarrollo del conflicto en la historia. El punto C, donde se ubica el vértice superior del triángulo, representa el clímax o giro dramático de la acción. El segmento CD, con pendiente negativa en descenso, corresponde al desenlace o resolución de la trama.



Hernán Lara describe las características que encuentra en cada uno de los escritores citados por Piglia y por él mismo: en Chéjov descubre que lo inesperado, lo informulado y lo inconcluso conllevan a un poder trágico intrínseco que tiene que ver con el giro dramático o el efecto. De Joyce destaca el carácter subliminal que puede tener la acción de sus historias al grado que el triángulo de Freitag se convierte en una línea quebrada. En Mansfield y en los otros dos encuentra que han modificado el diagrama al colocar en un mismo punto el giro dramático de la acción y el desenlace (Piglia diría que el cuento moderno cuenta

los dos argumentos como si fuesen uno solo). Lo que Lara Zavala destaca en Chéjov, Mansfield y Joyce, la importancia de lo informulado y lo inconcluso, y la modificación del diagrama del cuento, Piglia lo toma como base para sus teorías.

Un aspecto determinante en la teoría de Piglia es que el cuento, aunque algunas veces carezca de desenlace (que era donde el cuento clásico colocaba la principal función del efecto), exige "la peripecia del giro". Porque el lector actual siempre estará a la expectativa, ya no del desenlace sorpresivo sino de que se aten todos los cabos y/o se resuelvan todas las tensiones para darle sentido y permanencia al relato.

Esta última idea se relaciona con las "Nuevas tesis sobre el cuento" que Ricardo Piglia leyó en una conferencia dictada en El Colegio de México en 1998. Allí abordó el problema de la factura del final de los cuentos. Lo principal de las Nuevas tesis es la idea de que se ha transformado la función "efecto" como parte esencial del final en los cuentos. La teoría del cuento clásico introdujo la idea del final como sorpresa, es por eso que el lector de cualquier época resulta ser alguien que tiene una expectativa, alguien que está esperando que suceda algo:

El final, como sabemos desde la teoría del cuento de Poe pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrenta con la presencia del que espera el relato pues alguien externo a la historia es una figura que forma parte de la forma.

El narrador, aunque sea impersonal no ha de decidir, siempre tiene un interruptor implícito, alguien para quien el relato se cuenta y con las expectativas y creencias que forman parte de la historia. De lo contrario sería imposible poner fin al relato. El final es siempre un final para alguien.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Transcripción de la conferencia dictada por Ricardo Piglia en marzo de 1998 en El Colegio de México titulada "Nuevas tesis sobre el cuento o La tía de Flannery".

De esta teoría sobresalen dos ideas: 1) que el cuento moderno conserva la conciencia de que en cada cuento hay una presencia implícita del lector a quien es necesario sorprender; y 2) que el escritor trabaja más con el efecto de los actos que con los actos mismos y, por lo tanto, el final aparece ligado a los acontecimientos y no al efecto del final.

Tales ideas las completó en una entrevista que concedió en Princeton meses después de que visitara México y que fue editada por Arcadio Díaz-Quñones y publicada por la Universidad de Princeton bajo el título de *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*.<sup>75</sup> En esta entrevista dice con respecto a la presencia del lector:

Hay un saber previo -a esto me refiero- antes de leer que siempre es un punto muy delicado en la discusión literaria. ¿Quién manipula el saber previo? [...] ¿Qué es lo que uno sabe antes de empezar y qué es lo que el texto puede construir para establecer rápidamente el registro dentro del cual va a funcionar para no ser leído desviado?<sup>76</sup>

Ese saber previo del lector ha tenido un desarrollo muy interesante a lo largo de la obra de Ricardo Piglia, como se verá en otra parte de este trabajo.

---

<sup>75</sup> Arcadio Díaz-Quñones et al. (eds.), *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*. Princeton: Program in Latin American Studies/ Princeton University, 1998. (PLAS Cuadernos, 2)

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 23.

### II.3. La primera historia de los cuentos

Según lo que se vio en el inciso anterior, la Primera Tesis sobre el cuento dice que cada historia cuenta dos historias o dos argumentos. En los cuentos de Ricardo Piglia el argumento número uno equivale a la anécdota o a la trama que se narra. Así, esta primera historia, siguiendo el orden de aparición de cada uno de los libros del autor, aparece como sigue:

1. *La invasión*<sup>77</sup>. En los primeros cuentos que aparecieron en este volumen encontramos situaciones con personajes masculinos, excepto en los cuentos "Mata-Hari 55" y "Tierna es la noche".

Por separado, los cuentos de este primer libro tratan asuntos sencillos y utilizan formas narrativas distintas como podrá verse a continuación.

⇒ "Tarde de amor"

Este es uno de los cuentos con personajes masculinos. Martín y Luis comparten una habitación cerrada, sofocante a causa de la ausencia de ventanas. La aparente calma en que se encuentran estos dos jóvenes se ve afectada por la llegada de un tal Páez que, según se explica, todas las tardes lleva a su habitación a una mujer con la que tiene relaciones sexuales. La cercanía de ambas habitaciones propicia que todos los ruidos, las voces, las risas, los jadeos y hasta "el último roce de las ropas contra el piso", generen una enorme incomodidad en Luis y Martín.

<sup>77</sup> Ricardo Piglia, *La invasión*. Argentina: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

Conforme avanza la lectura se comprende que el hecho de que Páez lleve a la mujer todas las tardes es sólo una provocación para los otros, que no se atreven a decirle nada. Pero la paciencia de éstos se agota al final de la historia: están decididos a terminar con esa situación.

En cuanto a narración, el cuento sigue la forma tradicional donde el inicio de la historia se presenta un antecedente del conflicto para ubicar al lector.<sup>78</sup>

En los últimos dos meses no han hecho otra cosa que adivinar esos pasos creciendo en el zaguán y el golpe de la cerradura, las voces y las risas sofocadas en la otra pieza.  
(p.13)

Después se ubica la acción en el presente y es allí donde se desarrollan los hechos:

Y ahora vuelven a imaginar la luz amarillenta, cayendo de la única bombita iluminando las paredes manchadas de humedad, la mesa contra la ventana de cortinas como telas de araña y a ellos dos abrazados, los ojos de Páez clavados en aquél lado del tabique.

Están inmóviles, uno de cada lado de la mesa, esperando el silencio que viene siempre después que se han sofocado las voces, después del último roce de las ropas

<sup>78</sup> Es necesario apuntar (siguiendo los conceptos expuestos por Luz Aurora Pimentel) que la forma de enunciación narrativa tiene que ver con la manera en que conocemos la historia, teniendo en cuenta que un relato verbal o escrito siempre requiere de *alguien* que cuente tal historia. La identidad de *ese alguien* y el origen de la información que proporciona definen la forma de la enunciación diferenciando para ello distintos tipos de narrador.

En cuanto al sujeto que lleva a cabo la enunciación narrativa, en este trabajo se utilizan los conceptos definidos también por Pimentel de "narrador homodiegético con una función diegética", que es el tipo de narrador que se identifica con la 1a. persona de la conjugación verbal y que participa como actor en el mundo narrado; narrador autodiegético, que se da cuando un personaje cuenta su propia historia y se convierte en el "héroe" de su propio relato; y narrador en tercera persona o heterodiegético que se encarga de describir el mundo narrado sin participar en él. (Véase Luz Aurora Pimentel, "Narrador I. Formas de enunciación narrativa" y "Narrador II: Niveles narrativos y temporalidad de la narración". *El relato en perspectiva, Estudio de teoría narrativa*, pp 134-162.

contra el piso, del chicotear de los pies descalzos contra la madera. (p. 13)

El tipo de narración utilizada en este cuento es heterodiegético, de modo que el narrador no participa en el mundo narrado

En la narración aparecen diálogos en estilo directo que ayudan en la construcción del estado de ánimo de los personajes:

-¿Qué hacés? -dice.  
 -¿Cómo que qué hago?  
 -¿No ves que quiero estudiar?  
 -¿Y qué? ¿O ahora precisás radio para estudiar?  
 Hablan en voz baja, contenidos.  
 -¿O ellos no te dejan estudiar? [...] ¿No me vas a decir que te distraen? -Y sonrío en silencio  
 -No seas imbécil [...]  
 -¿O te ponen nervioso? [...] ¿Eh? ¿Porqué no contestás?  
 (p.15)

El cuento termina cuando, después de haber bebido unos tragos de ginebra, Martín sale de la habitación decidido a enfrentar a Páez (¿golpeándolo? ¿violando a su mujer? cualquier cosa puede originar toda la rabia que refleja este personaje) y Luis está dudando entre seguir a Martín o permanecer en su habitación. Queda una incertidumbre y muchas cosas pueden imaginarse pensando en lo que harán los personajes. Así, al final, se abre la puerta hacia otra historia que no está contada.

Un aspecto interesante que hay que mencionar es que, como lo exigen las teorías del cuento, debe existir en éste el efecto. "Tarde de amor" sirve, en este caso, para ejemplificar una de las formas en que Ricardo Piglia construye el

efecto en sus cuentos. Aquí este requisito se cumple por medio de lo informulado y lo inconcluso, que forma parte de las ideas de Chéjov.

En "Tarde de amor" cuando los personajes deciden actuar, como ya se dijo, se abre la puerta hacia una historia que no está contada. La forma en que Piglia construyó el final de este cuento deja abiertas muchas opciones al lector.

Luis busca la cara de Martín por primera vez.

En la otra pieza han vuelto los murmullos, las risas sofocadas.

A Luis le cuesta trabajo hablar, la voz se le entorpece.

-¿Y con Páez?...

-Somos dos ¿O le tenés miedo?

-No, es que...

-¿Y entonces? -lo corta Martín.

Los dos se miran de frente.

A Martín le tiembla un ángulo de la boca.

Luis es el primero en desviar los ojos.

Ahora Martín le da la espalda, está de cara a la puerta.

Luis ve un pedazo de la boca y el mentón en el espejo roto que cuelga del tabique, hasta que Martín apaga la luz y todo se borra, de repente. En la oscuridad Luis siente el gusto metálico de la ginebra en el paladar y la garganta seca y adivina la silueta imprecisa de Martín dibujada contra la luz que se filtra de la otra pieza, por las rendijas de la puerta. A lo lejos le parece escuchar el silbato de un tren. Se cruza la mano por la cara tratando de limpiarse el sudor que se le amontona en los ojos y, mientras el cuerpo de Martín cubre las líneas amarillentas de la puerta, tantea la mesa buscando el vaso.

Después, cuando Martín encuentra el picaporte, toma la ginebra de un golpe.

Las posibilidades que plantea este final de cuento pueden ser muchas ¿Qué le sucederá a Páez? ¿Luis se decidirá a ayudarlo a Martín? Quizá por el estado de ánimo de los dos personajes pudiera darse una solución violenta a este conflicto.



⇒“La pared”

Un viejo se encuentra recluido en un asilo y describe la monotonía y la soledad en la que se encuentran todos los ancianos, que incluso parecen por momentos seres estúpidos. En este cuento el viejo define la vejez como un estado de intransición en el que el ser humano recorre una y otra vez los mismos pensamientos, reflexiones y recuerdos.

Cuando se destruye un cerco de ligustro para construir una pared de ladrillo alrededor del asilo comienzan sus preocupaciones: al no tener ningún contacto con el exterior vienen los recuerdos para entretener la mente. El viejo piensa que hay que evitar como sea recurrir a ellos, porque en el momento en que se llega a la etapa de no hacer nada más que recordar la vida pasada, ya se está muy cerca de la estupidez, que ya se aloja en muchos de los habitantes del asilo. El anciano protagonista se resiste a caer en tal estado; sin embargo, su propia narración, que va casi de forma incoherente de una cosa a otra, hace ver que él también se está convirtiendo en uno de esos seres estúpidos:

Y cuando prendieron fuego al ligustro nosotros nos quedamos mirando las llamas que envolvían los troncos y las hojas; y atrás del humo y de las chispas estaba la calle: se alcanzaba a ver casi media cuadra. Desde la esquina hasta la mitad de una casa verde [...] En esa casa vive un tipo que debe tener un trabajo raro. Sale casi de noche, a esta hora más o menos, y yo lo he visto volver a la mañana. Lo he visto, dos o tres veces, a eso de las seis cuando me levanto antes que suenen los timbres. Porque yo no aguanto la cama cuando estoy despierto, prefiero levantarme aunque falte una hora para el timbre, y el patio y los corredores estén vacíos y oscuros. Los otros se pelean por quedarse un rato más, parecen chicos. Yo durante más de treinta años me levanté a las cuatro para llegar a la Escalada antes de las seis [...]

Por eso cuando me despierto me cuesta entender dónde estoy, y a veces me parece que tengo que levantarme y salir disparado para alcanzar el de las 4:40 [...]

Pero ahora que me acuerdo yo estaba contando lo de los albañiles. (p. 39)

Yo quiero andar un poco mejor, que las manos me dejen de temblar, para poder agarrar algún trabajo. Qué sé yo, cualquier cosa. Sería lindo poner un quiosco. Un quiosco de chapa, en una esquina, todo amarillo...

Para todo eso me ayudaba mucho mirar a la calle [...] (p. 41)

Pero ahora no tengo nada en qué pensar y debe ser por eso que cada tanto se me aparece la vieja toda vestida de verde, igualita al día que la conocí; me acuerdo de cada cosa que da risa [...] (p. 42)

En esta historia el viejo es el narrador protagonista o autodiegético. Se trata de una narración en 1a. persona. La historia que presenciamos se estructura utilizando un recurso conocido desde los primeros tiempos de la literatura: presentar la historia a manera de recuerdos del que narra.

Lo que más llama la atención de este cuento es el reflejo de una crueldad irremediable del mundo, que conmueve.

⇒ "Una luz que se iba"

Este cuento está introducido por una nota que informa que se trata de un cuento premiado en el primer concurso de cuentos organizado por la revista *Bibliograma* en 1963.

En este cuento, además de los dos personajes, Diego y el boxeador, aparece Buenos Aires como la gran ciudad: sucia, superhabitada, agobiante, asfixiante.

Diego Zavala llegó de Bolívar, su pueblo, a Buenos Aires, para progresar. Llegó con un poco de dinero y ganas de ser reconocido. Pero le sucedió lo que a muchos: fue uno más dentro de la gran masa, ignorado y maltratado:

[...] esto es Constitución, con el techo de vidrio, enorme y llena de trenes, con gente en todos lados, hombre, mujeres, que te atropellan y te pasan por encima porque uno está en Buenos Aires y no en Bolívar y esto no es la Calle San Martín a las siete de la tarde [...] Esto es la capital, el país, nadie te conoce, ¿te das cuenta?, vos caminás, caminás y todo está cubierto de gente extraña, lleno de hombres y mujeres que no conocés, que no viste nunca y te cruzan caminando seguros, porque nacieron acá y es como si fueran los dueños. Son muchos y caminan aplastándote, por Lavalle. (p. 30)

Como puede verse en la cita, la narración es de tipo autodiegético. Diego nos cuenta cómo al llegar a Buenos Aires, se hospeda en una habitación compartida. Su compañero es un boxeador frustrado que termina por maltratarlo, insultarlo e incluso golpearlo sin razón aparente.

En este cuento vamos a ver cómo Diego tiene que entrar al juego que le marca tanto la ciudad como el boxeador; sufre tal opresión que se convierte en un ser violento que, hartado de los maltratos del boxeador, aprovecha una ocasión en el subterráneo para enfrentarlo. Pero no lo logra.

Ya se ve que el cuento presenta el enfrentamiento del hombre con el hombre y del hombre con la ciudad. Y Diego de ninguno de los dos sale bien librado.

⇒ "En el terraplén"

En este cuento el protagonista es un niño. En él se describe la aceptación que poco a poco van teniendo él y sus amigos en el mundo de los hombres grandes:

Cuando los grandes jugaban a la pelota no lo dejaban ni acercarse. Pero ahora le pedían la pelota a él. Salió corriendo y la pelota estaba allí, contra el cordón, debajo del coche. Se la devolvió y Melo no dijo nada: ni "gracias, pibe", ni nada. [...] No importó que no le dijera nada, igual era como si los grandes lo hubieran dejado jugar a la pelota con ellos. "En la canchita, te das cuenta", quiso contarte a Gabriel. (p. 41)

Pero tal aceptación, al parecer, involucra ciertos "sacrificios" porque, en determinado momento, el ser hombre grande implica algo doloroso: conocer el secreto sobre la verdadera identidad de los reyes magos.

Gustavo se lo dijo. Le dijo eso, de pronto, como si lo insultara.

-¿Y vos todavía creés? -le preguntó- ¿todavía creés?

-Si son los padres, no te das cuenta. Lo de los reyes son todas macanas.

La transpiración se le amontonó en los ojos, una nube húmeda que pintaba la calle de un gris raro y la F de Farmacia Muro estaba borroñeada, le faltaba el palito del medio. "Queridos Reyes Magos", empezaba la carta. Todo el sol y el calor pegándole en la cara.

-Claro que lo sabía -gritó-. Lo sabía, entendés. Antes que vos lo sabía. Y tuvo ganas de pegarle, agarrarlo del pelo, colorado estúpido y patearlo. (p. 44)

Como se ve en la cita, el personaje deja ver el dolor que le provocó la revelación del secreto. Pero eso es parte del ritual que hay que seguir para dejar de ser

niño. Al conocer el secreto, ha dejado que se siembre en él una semilla que él a su vez tendrá que transmitir para continuar con la "tradición" del hacerse hombre. Así, en el final del cuento, el niño le pregunta a su amigo Gabriel: "-Y vos Gabriel ¿sabés quienes son los reyes magos?". (p. 47)

En este cuento Piglia recurre una vez más al mundo de los hombres. Aquellos que juegan fútbol y que transmiten sus costumbres de hombres como si pasaran el balón en un juego de fútbol.

⇒ "La honda"

En éste encontramos una historia de venganza: un grupo de niños se introduce en un taller privado para robar pedazos de plomo y usarlos como proyectiles de la honda. Los chiquillos son descubiertos por el patrón y su ayudante. El patrón, como castigo, hace realizar a los niños labores de limpieza en el taller y les arrebató el juguete causante de todo. El más grande del grupo, recupera la honda a escondidas del patrón creyendo en la complicidad del ayudante que maliciosamente lo delata en el acto. El sentimiento de venganza que se nota en la historia lo encontramos en las palabras de este último, que revelan su descontento al haber sido "obligado" a trabajar en un día tan agitado:

Lo que pasó ese día fue que ellos no imaginaban que *mi patrón y yo habíamos decidido* trabajar en domingo[...]  
Me acuerdo que por la calle andaba un coche de propaganda con los altoparlantes en el techo; y que yo escuché la música hasta que doblamos y el paredón apagó el ruido, de golpe.  
(p. 75)

-Yo no tengo nada que ver. *Si fuera por mí estaríamos durmiendo la siesta.* (p. 77, cursivas mías)

Las frases remarcadas con cursivas, por su contraste, dejan ver el descontento del ayudante que se encuentra haciendo algo que no desearía hacer en ese momento. Por eso el desagrado por los chicos (quizá envidia) que se divertían jugando con la honda cuando él está obligado a trabajar.

En "La honda", Ricardo Piglia recurre a un narrador (el ayudante del patrón) homodiegético con una función diegética. La posición temporal de la que parte el narrador es el presente: "No me dejo engañar por los chicos. Sé que mienten, que siempre están poniendo cara de inocentes y por atrás se ríen de todo mundo". (p. 75)

Después de este párrafo comienza la narración utilizando el tiempo pasado con una fórmula que anticipa el motivo por el cual sucede todo y que sirve para mantener la atención del lector en el resto del cuento: "Lo que pasó ese día fue que ellos no imaginaban que mi patrón y yo habíamos decidido trabajar, a pesar de la huelga". (p. 182)

Una vez más, en este cuento Ricardo Piglia recurre a la crueldad como característica del personaje, pero esta vez entran en juego los niños con su ingenuidad y así, lo cruel se ve más acentuado.

⇒ "Mata-Hari 55"

Vuelve a aparecer el tema de la delación: en el año 1955 un comando de civiles que busca hacer la revolución, recluta a una mujer -emulando al personaje legendario de Mata-Hari- para obtener información de un abogado militar peronista. Como ella había tenido anteriormente relaciones amorosas con ese personaje, decide buscarlo nuevamente para así ayudar a la causa de su grupo

en el llamado "Operativo Ordoñez"; pero su estado mental hace que, sin pensarlo, delate al grupo entero. El desconcierto que causó esta indiscreción en el abogado y en la propia mujer es el tono principal de la historia que está narrada en 1a. persona nuevamente. Aquí la gran diferencia con los cuentos anteriores es que Piglia utiliza un recurso de distanciamiento para dotar de mayor verosimilitud a la obra: advierte en un epígrafe remarcado con cursivas que lo que vamos a leer a continuación es real y que se trata de la transcripción de una grabación magnetofónica:

*La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verdicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquiva; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar. Frente al riesgo de violentarla con ficción, he preferido transcribir sin cambios el material grabado por mí en sucesivas entrevistas. La lealtad del Gruding W2A portátil sirve como testigo de la verdad de este relato que me fue referido, por primera vez, entre el atardecer y la medianoche de un día de verano, en el bar Ramos de Corrientes y Montevideo.*

R. P.

Este afán de mantener la historia como real está reforzado por el uso de una narración heterodiegética introductoria donde se ve que el narrador no está involucrado en el mundo narrado. Ésta luego se convierte en una narración testimonial y autodiegética; es decir, da más sentido real al texto la transcripción de las palabras de dos personajes que narran y corroboran el mismo hecho.

En "Mata-Hari 55" vemos una variante más del uso de la narración en 1a. persona: la entrevista; y, además, el uso de la forma del relato policíaco que

siempre ha agradado a Ricardo Piglia. Esto es posible porque en el asunto de la narración existe un secreto que es descubierto. Piglia ve en el relato policial el aprovechamiento de un género muy popular que trabaja cuestiones sociales de una manera muy directa y muy abierta.<sup>79</sup> Y de ese modo es manejada la historia de "Mata-Hari 55".

⇒ "Las actas del juicio"

Este cuento narra la historia de la muerte de un caudillo revolucionario llamado aquí "El General", que, en vida, se convirtió en toda una leyenda. Las aventuras de este personaje y sus compañeros aparecen bajo la forma de un acta de juicio donde se describen los hechos del suceso:

*En la ciudad de concepción del Uruguay, a los diecisiete días del mes de agosto de mil ochocientos setenta y uno, el señor juez en primera instancia en lo criminal, doctor Sebastián J. Mendiburu, acompañado de mí el infrascripto secretario de Actas se constituyó en la Sala Central del Juzgado Municipal a tomarle declaración como testigo en esta causa al acusado Robustiano Vega, el que previo el juramento de decir verdad de todo lo que supiere y le fuere preguntado, lo fue al tenor siguiente: (p. 111. Cursivas del autor)*

El testimonio del tal Robustiano es la historia del cuento que emula un documento de contenido histórico. En él, Piglia, por el matiz testimonial, recurre una vez más al narrador homodiegético que aporta cierta característica de oralidad, en la que la confesión a una segunda persona -donde se reproduce el

<sup>79</sup> Véase Arcadio Díaz-Quiliones, *op. cit.*, p. 10.



lenguaje real del personaje- se hace para dejar por escrito la verdad de los hechos:

Todo Entre Ríos se quedaba pelado, cuando nos íbamos. Era una cosa de no verse nadie por ningún lado, como si fuera de noche, que no se ve ni un alma, ni un caballo, nada, porque todos andábamos peleando. Hubo veces que volvimos con lo puesto y era fiero rejuntar los animales y a veces el yuyo lo había tapado todo y era triste de mirar. Por eso mienten los porteños cuando dicen que cada uno de los soldados de la Confederación era dueño de una estancia. Mienten, y yo quiero que usted anote que ellos mienten, para que se sepa. (p. 113)

Este cuento sirve para comentar que para Piglia la Historia posee una gran importancia. Su formación como historiador tiene mucho que ver en esto. De hecho, "Las actas del juicio" no es el único relato en el que el autor recurre a esta disciplina. Ya se dijo que su novela más popular, *Respiración artificial*, está escrita estructural y metafóricamente como un archivo que contiene innumerables datos históricos.

⇒ "Mi amigo"

Encontramos aquí una doble historia de delación; una, la de Miguel, joven provinciano que llega a Buenos Aires a estudiar arquitectura y se deslumbra con la vida despreocupada de su amigo; la otra delación es precisamente la de ese amigo, Santiago, que influye de tal manera en las decisiones de Miguel que lo hace dejar su trabajo, la escuela e incluso trata de convencerlo de que deje la relación con su novia. El recurso que Santiago utiliza para llevar a cabo esto último es presentarse en la casa de los padres de ella y contarles "por accidente"

que Miguel ha dejado todo para buscar una "dedicación exclusiva", obviamente ilícita, que le proporcione dinero fácil. La delación alevosa de Santiago hace que Miguel, en venganza, haga lo mismo pero con un resultado más destructivo para Santiago, porque la indiscreción de Miguel se comete con un comisario de policía.

Es interesante ver que el tema de la venganza vuelve a aparecer en este cuento, pero tratado de manera distinta. En "Mi amigo" Piglia recurre a un narrador autodiegético; es decir, se trata de un personaje que cuenta su propia historia y se convierte en el "héroe" de su propio relato. Este tipo de narración hace que la utilización de la 1a. persona adquiera un matiz diferente al de "La honda" ya que esta vez tal recurso proporciona a la historia cierto carácter confesional y de oralidad que se nota en párrafos como los que siguen:

La verdad que yo mucho no le puedo decir. Él me contó que cuando llegó se fue a vivir por la Boca con un santafecino que tocaba el piano (p. 177. Subrayado mío)<sup>80</sup>

Ya le dije que a él le reventaba que yo tuviera novia. Para él era lo último que me quedaba de bailarín de ballet (p. 178. Subrayado mío)

Parece un sueño. Es una cosa difícil de explicar... como si fuera cómico. Igual que un velorio, ¿vio los velorios?, cuando de pronto a alguno se le da por contar cuentos verdes [...] Todos lo miran y uno se ríe y cada vez da más risa y más risa...

Así. ¿Se da cuenta, comisario? (p. 181. Subrayado mío)

<sup>80</sup> El número de página corresponde a la versión del cuento que aparece en *Cuentos morales*.

Este narrador, además de autodiegético, cumple una función testimonial porque nos cuenta la vida de otro: Santiago, el amigo, que es el personaje (el motivo) que desencadena la historia.

Además, es interesante ver cómo vuelve a aparecer el tema del secreto, cuya revelación desencadena una especie de tragedia para ambos personajes.

"Mi amigo" obtuvo el Primer Premio (compartido) en el II Concurso de cuentos organizado por la revista *El escarabajo de oro*, en 1962. En 1963 fue estrenado como monólogo teatral por Héctor Alterio en el Festival de Buenos Aires de Nuevo teatro.

⇒ "La invasión"

Una vez más se retrata el mundo de los hombres en una situación de encierro como la de "Tarde de amor". En este cuento un personaje llamado (¿Emilio?) Renzi se encuentra en la cárcel por participar en una protesta contra el gobierno. Coincide en el encierro con dos tipos, el "morochó" y Celaya.

Es notable el contraste de estados de ánimo entre los personajes. Renzi se siente casi un héroe por haber sido aprehendido; Celaya lo toma como algo que se ha vuelto familiar de tantas veces que ha sucedido. Por medio de los otros hombres, Renzi conoce un poco el mundo de la cárcel que se le presenta fascinante. Pero en el final de la historia, este personaje va a conocer otro aspecto nuevo y que lo desconcierta: la homosexualidad de dos hombres aparentemente rudos:

Cuando Renzi lo comprendió hacía un rato que el morocho acariciaba la nuca de Celaya. La manos se deslizaban por el cuello, subían hasta el nacimiento de las orejas, bajaban por el pecho y empezaban a desprenderle el pantalón.

Desde el piso, Renzi ve el mentón del morocho, los labios jugueteando con las tetillas, en el cuello, en la boca de Celaya; los dos cuerpos se abrazan, tirados en el colchón como si lucharan; el cuerpo del morocho es un arco, Celaya está encorvado sobre él, los gemidos y las voces se mezclan, son un solo jadeo violento mientras Renzi se aplasta contra el cemento, contra la pared, hecho un ovillo entre las mantas. (p. 99)

Aquí la narración es de tipo heterodiegética. Existen pocos diálogos y el cuento en realidad es muy corto. Visto de una forma distinta a la de "En el terraplén", Piglia vuelve a explorar el espacio de iniciación de los hombres pero en una situación más violenta. Porque el título mismo, "La invasión", ya indica que el personaje va a transgredir un mundo para encontrarse con algo poco agradable, tanto para él como para los que habitan el mundo que invade.

⇒ "Tierna es la noche".

En "Tierna es la noche" se recurre una vez más al personaje de la mujer loca, que ya había aparecido en el cuento "Mata-Hari 55". Este personaje es Luciana que ha abandonado, sin explicación alguna, a un hombre que la ama demasiado y se ha casado con otro. Este cuento aparece como el escrito del personaje abandonado, Emilio (¿Renzi?), que después de saber la noticia de que Luciana se ha suicidado, lo único que se le ocurre para tranquilizarse es escribir. En su relato describe la fiesta donde se dio su reencuentro, después de mucho tiempo, con Luciana, y revela el amor que todavía siente por ella. Pero Luciana ya le parece un ser extraño, violento, desconcertante, que parece que quisiera decirle

algo, pero no lo hace. Cuando la fiesta termina, llueve. Emilio se va y Luciana lo alcanza, actúa de forma incoherente y se aleja de él descalza bajo la lluvia. Al día siguiente, se sabe lo del suicidio.

La forma en que Emilio narra la historia es autodiegética, en el inicio del cuento se habla del suicidio de Luciana; luego se hace una digresión describiendo la fiesta en la que el personaje la vio por última vez y finalmente, al describir el estado de ánimo de la mujer, se explica, de cierto modo, la causa de su suicidio.

Hay que mencionar que es el primer cuento en el que encontramos el recurso de la intertextualidad que puede verse en el título homónimo de la novela *Tiema es la noche* de F. Scott Fitzgerald y en la anécdota central de la historia, que es similar en ambos relatos. El recurso de la intertextualidad va a aparecer de manera constante en la narrativa de Ricardo Piglia. Así que "Tiema es la noche" es el principio del uso de un recurso que más adelante se va a llevar a extremos muy interesantes.

2. **Nombre falso.**<sup>81</sup>A partir de este libro los personajes y las anécdotas pueden circular entre las historias de los posteriores libros, lo que puede considerarse como el sello característico de las obras de Ricardo Piglia y que le da una forma muy peculiar a los cuentos. Este hecho hace necesario tomar muy en cuenta los elementos que "utiliza" y "reutiliza" en cada uno de ellos.

---

<sup>81</sup> Ricardo Piglia, *Nombre falso. Edición definitiva* Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1994.

⇒ "El fin del viaje"

Emilio Renzi viaja a Mar del Plata a ver a su padre que ha sufrido un accidente. Durante el viaje recuerda momentos importantes vividos con él y conoce a una ex cantante de ópera obsesionada por el juego.

En este cuento aparece un narrador en tercera persona o heterodiegético que se encarga de describir el mundo narrado sin participar en él:

Perdido en el hall de la estación semivacía, Emilio Renzi mira los andenes mal iluminados, la luz amarillenta que se extravía en la oscuridad. Frágil, envejecido, viste un abrigo negro que lo empalidece, acentuando su aire torvo y abstraído. Faltan quince minutos para la salida del ómnibus; detrás de los cristales empañados los árboles de la Plaza Constitución se disuelven en la neblina. (p. 13)

Sin embargo, aunque el narrador no participa en la historia sí conoce los pensamientos y sentimientos del personaje; es decir, se trata de un narrador omnisciente.<sup>62</sup>

Emilio caminó por el andén hasta la playa donde guardaban los ómnibus vacíos; el lugar olía a nafta y a humedad; franjas negras y amarillas brillaban en las paredes mal pintadas como hundidas bajo los arcos de fierro que enmarcaban el techo. "Es inútil buscar explicaciones", pensó Emilio. "Tal vez ya es demasiado tarde." En el diario había

<sup>62</sup> Utilizo el concepto de "narrador omnisciente" según la definición de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov que aparece en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. España: Siglo Veintiuno, 1996:

"[...] el narrador describe el universo mental desde el interior o desde el exterior. En el caso en que se introduce en el espíritu de los personajes, este procedimiento puede aplicarse a un solo héroe o a varios; y en este último caso, el paso de una conciencia a otra puede seguir o no un plan riguroso. Cuando el deseo de justificar los conocimientos del narrador se reduce al mínimo se habla de un autor (o narrador) *omnisciente*". (p. 373)

dicho que su padre estaba grave. "Tuvo un accidente", le dijo a Laurenz. "Me avisaron por teléfono, voy a viajar esta noche." No quiso decir más: todo le parecía falso y sin razón. (p. 14)

Pero también el personaje se despegaba del narrador cuando se introducían párrafos de su diario en letras cursivas, otro recurso muy socorrido en la literatura para diferenciar los distintos discursos que aparecen en la historia:

*Viernes 17: en viaje a Mar del Plata. A media tarde me avisan por teléfono. Recuerdo dos cosas: esa extraña aparición, la última vez, su voz que llegaba de algún lado preguntando por mí, desconcertado, como si me hubiera perdido. La tarde que nos sacamos una foto, los dos en la playa: él se acomodaba el pelo que le caía sobre la frente, se quitó los anteojos y me puso una mano en el hombro. Me acuerdo sobre todo del gesto de arreglarse el pelo y la marca del antejo en la piel de la cara, como una cicatriz. (p. 16)*

Así, el nivel narrativo se traslada de un narrador heterodiegético a un narrador autodiegético, que es Emilio Renzi, para añadir un matiz verosímil al cuento y sustentar la información proporcionada por el primer narrador. También, aparece en la construcción del cuento el uso de diálogos. Pero un aspecto que se utiliza aquí, y que no había sido utilizado en otros cuentos es la autobiografía, ya que el mismo autor, en el prólogo a *Nombre falso* lo corrobora, aunque sólo sea en lo que se refiere al trayecto en tren durante el cual suceden los hechos.

Y es que para Piglia la autobiografía funciona como una forma falsa de construir una historia que aproveche la verdad y las confesiones de la gente.<sup>83</sup>

⇒ "El Laucha Benítez canta boleros"

Aquí Ricardo Piglia vuelve al contexto del box; en esta historia un narrador pretende contar la verdad de lo sucedido en el asesinato del Laucha Benítez. Como el que narra no cree en lo que dicen los diarios sobre este caso, pretende darle veracidad al asunto entrevistando al boxeador apodado "el Vikingo", amigo del Laucha y también su asesino. La historia comienza así:

Nunca llegaré a saber del todo si el Vikingo intentaba contarme lo que realmente sucedió esa madrugada en el club Atenas o se quería sacar de encima la culpa o estaba loco. La historia de cualquier modo era confusa, deshilvanada [...] (p. 39)

El narrador, convencido de que hay algo oculto en la historia, en los primeros párrafos muestra esa incertidumbre, que sostendrá la tensión del cuento. Es así como "El laucha..." se convierte en otro cuento en el que se ha construido el efecto por medio de lo no dicho: entre el Vikingo y el Laucha existía una historia de homosexualidad:

De salida yo había sospechado que algo no andaba en la historia que contaban los diarios, pero sí tuve alguna esperanza de que él mismo [el Vikingo] descifrara los hechos. (p. 39)

<sup>83</sup> Véase Edmundo Magaña, "Entrevista con Ricardo Piglia". *La Jornada Semanal*, 18 abril, 1993, p.30



Cuando caía la tarde los dos se metían juntos en las duchas; desde afuera se escuchaban los chillidos del Laucha que se demoraba horas bajo el agua, cantando con los ojos cerrados, mientras el Vikingo se vestía y lo esperaba [...]

Los dos salían a caminar por la ciudad en el atardecer, y la gente se paraba a mirarlos como si vinieran de otro mundo [...]

Terminaban siempre en los alrededores de la estación de trenes, sentados frente a una mesa, en la vereda del bar Rayo, bajo los árboles, tomando cerveza negra y respirando el aire suave del verano [...]

Así pasaron lo que quedaba del verano: cada vez más aislados, perfeccionando entre los dos el final secreto de la historia. Todos opinan que en ese tiempo el Laucha se quedaba a dormir en el Atenas. Incluso llegaron a verlos, una mañana, durmiendo juntos, la cabeza del Laucha apoyada en el pecho del Vikingo que parecía acuñar una muñeca. (p. 48)

Cuando el lector intuye esta relación entre los personajes comprende mejor la situación que pudo llevar a la muerte del Laucha, que es lo que trata de aclarar el narrador

En este cuento el narrador autodiegético desempeña una labor testimonial y, a diferencia del narrador de "Mata-Harí 55", la cantidad y calidad de información que se proporciona es decidida sólo por él: "De algún modo esta historia va a parar al club Atenas; la historia o lo que vale de ella empieza allí la tarde que el Laucha Benítez se arrió a la figura desolada y feroz del Vikingo [...]" (p. 40. Subrayado mío)

⇒ "La caja de vidrio"

Aquí vuelve a tener un papel primordial la intertextualidad. En este cuento está mezclada la historia de *La náusea*, de Jean Paul Sartre, de la cual retoma el tono confesional del diario íntimo. Rinaldi, personaje de "La caja de vidrio", utiliza en su diario hasta las mismas frases e ideas de Antoine, personaje de la novela de Sartre. Esta es una de las formas en que Piglia incluye datos reales en la ficción.<sup>84</sup>

Y es que Ricardo Piglia siempre ha expresado su gran interés por los diarios de escritores y en "La caja de vidrio" incluye fragmentos del diario de un personaje llamado Rinaldi, como una variante más del narrador en tercera persona.

En el cuento, Rinaldi comparte la habitación con un tal Genz, personaje que se describe a sí mismo: "Estuve semanas pensando. Soy un pusilánime. Carezco del valor necesario para elegir entre dos alternativas." (p.55)

La relación de estos personajes encierra un gran secreto: la muerte de un niño que pudo haberse evitado si Genz hubiera tenido la capacidad de decidirse a ayudarlo. Rinaldi fue testigo de esto y desde esa ocasión manipula las acciones de ambos explotando la culpabilidad de Genz.

Piglia intercala la narración en tercera persona en la que Genz describe a Rinaldi y el accidente del niño, con fragmentos del diario de Rinaldi que Genz lee a escondidas y gracias a los cuales lo conocemos mejor.

En el cuento "La caja de vidrio" nos enfrentamos aparentemente a un argumento lineal, sin ninguna circunstancia que produzca el efecto en el lector. Sin

<sup>84</sup> Se ampliará esta utilización de textos ajenos en otra parte del trabajo.

embargo el efecto sí existe, pero construido por medio de un recurso distinto al que ya se mencionó en "El laucha Benítez cantaba boleros". Éste se da por medio de la utilización de la intertextualidad. Al analizar el texto marcado con cursivas que aparece en el cuento, se entiende que parte de éste está tomado casi literalmente de *La náusea* de Jean Paul Sartre, como puede confirmarse en la siguiente comparación.

En la caja de vidrio Genz lee en el diario de Rinaldi

*No tengo costumbre de contar lo que me sucede [ ] Debe ser por orgullo y también a causa de mi torpeza. No quiero secretos ni estados del alma; no soy una virgen para jugar a tener vida interior.<sup>85</sup>*

En *La náusea*, Sartre escribió

*¿Porqué no la mencioné? ha de ser por orgullo y también un poco por torpeza. No tengo costumbre de contar lo que me sucede, por eso me resulta difícil encontrar la sucesión de los acontecimientos [...] no quiero secretos, ni estados de alma, ni cosa indecibles; no soy ni virgen ni sacerdote para jugar a la vida interior.<sup>86</sup>*

Aunque el fragmento escrito por Piglia aparece en cursivas no es algo que pueda indicar que se trata de una cita textual. Aparece en cursivas porque, como ya se mencionó, se supone que es el fragmento del diario de Rinaldi. Pero tampoco se puede pensar en Rinaldi como una especie de Antoine de *La náusea*, porque

<sup>85</sup> Ricardo Piglia, "La caja de vidrio", *Nombre falso*, p. 55

<sup>86</sup> Jean Paul Sartre, *La náusea*, p. 25

también Genz tiene que ver con este personaje. Genz describe la relación que mantiene con una camarera así:

Enseguida tocaron la puerta. Era la sirvienta. Se llama Aurora. Todas las mañanas viene a hacer la limpieza. Trabajaba cantando. Era rubia y sus ojos celestes, cantaba, reflejaban las glorias del día. Se inclinaba para que yo le viera los muslos. Me desagrada un poco. Huele como un bebé recién bañado [...] Tuve que hacerle el amor pero fue por cortesía. Ella cree que lo hace bien. Me oprimía la cabeza contra su pecho, en un arrebato de pasión. En cuanto a mí, hurgaba en su sexo distraídamente, pensaba en Rinaldi, cruzando la ciudad, ahogado en su traje de franela.<sup>87</sup>

Antoine Roquentin de *La náusea* describe su relación con la dueña del café a donde suele ir a desayunar:

Como estaba la patrona, tuve que hacerle el amor, pero fue por cortesía. Me desagrada un poco, es demasiado blanca y además huele a recién nacido. La patrona oprimía mi cabeza contra su pecho en un arrebato de pasión; cree que lo hace bien. En cuanto a mí, hurgaba en su sexo distraídamente bajo la colcha; luego se me entumeció el brazo. Pensaba en M. de Rollebon: después de todo ¿qué me impide escribir una novela sobre su vida?<sup>88</sup>

Así que Piglia pone en ambos personajes fragmentos de vida del personaje de Sartre. La impresión que causa el darse cuenta de este plagio, desde luego que bien puede equivaler al efecto del cuento. Sin embargo, esto no funciona si se desconoce la obra de la que fue tomada la cita y así, el cuento funciona como

<sup>87</sup> "La caja de vidrio", p. 57

<sup>88</sup> Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 93

un cuento moderno, casi anecdótico, cuya característica principal, según Piglia, es el abandono de la historia cerrada y del final sorpresivo.

Si no se da la relación con el texto de Sartre, se ve a los personajes como dos narradores homodiegéticos que utilizan diferentes vehículos: narración autodiegética con función testimonial y el diario íntimo, para contar su historia

⇒ "La loca y el relato del crimen".

Este cuento ganó el primer premio en un concurso de cuentos policíacos en cuyo jurado estuvo Jorge Luis Borges.

En "La loca y el relato del crimen" se comete un asesinato en un cabaret. Almada mata a una mujer llamada Larry por celos. La policía, por error, encarcela a un hombre inocente.

Es importante mencionar que en este cuento vuelven a aparecer Emilio Renzi como joven reportero del diario *El Mundo*, y Rinaldi (que antes apareció en "La caja de vidrio") como reportero del diario *La Prensa*.

Renzi se da cuenta de que el hombre encarcelado es inocente, después de investigar y confirmar que el único testigo del asesinato es una mujer loca y vagabunda a la que, por supuesto, nadie va a hacer caso. El reportero, al ver que la loca repite muchas veces las mismas palabras, decide grabar su discurso y analizarlo con base en las teorías fonológicas de Trubetzkoi, que aprendió en la facultad de letras, y descubre que en el delirio de la loca se encierra la verdadera identidad del asesino:

Tres horas más tarde Emilio Renzi desplegaba sobre el sorprendido escritorio del viejo Luna una transcripción literal del monólogo de la loca, subrayado con lápices de distintos colores y cruzado de marcas y de números.

-Tengo la prueba de que Antúnez no mató a la mujer. Fue otro, un tipo que él nombró, un tal Almada, el gordo Almada.

-¿Qué me contás? -dijo Luna, sarcástico-. Así que Antúnez dice que fue Almada y vos le creés.

-No. Es la loca que lo dice; la loca que hace diez horas repite siempre lo mismo sin decir nada. Pero precisamente porque repite lo mismo se la puede entender. Hay una serie de reglas en lingüística, un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico. [...]

Para analizar esa estructura hay 36 categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted lo pone sobre lo que dicen y se da cuenta de que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva [...] Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? -dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna-. ¿Sabe que 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? (pp. 70-71)

Hay dos historias numeradas por el autor: una, la del asesinato donde se describe a los personajes: Almada, Larry y la loca; otra, donde se conoce a Emilio Renzi y su labor de investigación del crimen. Se trata de una narración heterodiegética que, hacia el último párrafo del cuento da un giro sorprendente y se convierte, toda ella, en una narración homodiegética testimonial. Dicha transformación es resultado directo de la incredulidad que despierta la base de la investigación de Emilio Renzi, quien al darse cuenta de que nadie va a creer en su historia, decide recurrir a la ficción y escribirla en forma de cuento cuyo inicio aparece citado al final de la historia. Este inicio es exactamente igual al de "Loca y el relato del crimen" y hasta ese momento nos damos cuenta de que lo que

estuvimos leyendo salió de la pluma del mismo Emilio. Así, como se adelantó arriba, el narrador heterodiegético que no participaba del mundo narrado se convierte en un narrador autodiegético que narra su propia experiencia en 3a. persona.

El inicio de "La loca y el relato del crimen" es así:

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<sup>89</sup>

El final del cuento dice:

-Decíme ¿vos te querés arruinar la vida? ¿Una loca de testigo para salvar a un cafishio? ¿Porqué te querés mezclar? -En la cara de brillaba un dulce sosiego, una calma que nunca le había visto- . Mirá, tomáte el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armes lío. Si te enredás con la policía te echo del diario.

Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia, iba a escribir una carta al juez [...] bajó la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara:

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo -empezó a escribir Renzi-, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.<sup>90</sup>

Con este recurso se logra el efecto que en este caso aparece de forma ortodoxa hacia el final del cuento.

<sup>89</sup> Ricardo Piglia, "La loca y el relato del crimen". *Nombre falso*, p. 65

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 72

En cuanto a la forma que utiliza Piglia para narrar la historia hay que decir que recurre a la forma del relato policiaco y que, con base en el suspenso generado por la necesaria revelación del secreto que encierra el discurso de la loca, es uno de los cuentos más interesantes y, además, es el primero en donde encontramos el recurso de la metaficción ya que el cuento es la clara exposición de la circunstancia que hizo posible la existencia de la creación ficcional. El cuento hace cómplice al lector del conocimiento del verdadero asesino y de la imposibilidad de exteriorizarlo. Así el cuento se vuelve verosímil a la vez que se muestra cuan real puede ser el origen de un cuento.

⇒ "El precio del amor"

Un hombre decide visitar a su ex novia con el pretexto de despedirse de ella porque ha decidido volver a su ciudad natal. Conforme transcurre la historia nos damos cuenta que todo es un engaño para pedirle dinero a la mujer. Al final, como ésta se niega a que él la engañe una vez más, el hombre le roba una estatuilla de plata y se marcha.

Podríamos decir que este cuento es un ejemplo claro de la utilización de un narrador onmisciente en cuya construcción se alternan fragmentos de diálogo como en "El fin del viaje"; véase la siguiente cita:

Adentro la luz de la tarde se aquietaba contra las cortinas de tela cruz. Todo seguía igual, las cosas en el lugar de siempre, pero no había rastros de Adela. "Mujeres", pensó, tratando de darse ánimo. "Súcias, abiertas. Se desangran y lloran. Mujeres", pensó él como si estuviera soñando. Buscó un sillón y se acomodó en medio del cuarto, el sombrero apoyado en las rodillas, cubriendo el paquetito color rosa. La



chica se había sentado enfrente, en una silla baja y acunaba al muñeco. "Parece un sonámbula", pensó él sin emoción, "una versión miniatura de la mujer que habrá de ser. Tonta, miope, desencantada".

-¿Vos eras un novio de mamá?

-Sí -dijo él-. ¿Te acordás ahora?

-Me parecía -dijo la chica, y le sonrió tímida, sosegada.

Él prendió un cigarrillo y decidió que iba a quedarse. No tenía a dónde ir, en el fondo todo le daba lo mismo. "Esperar acá, esperar en otro lado." (p. 76)

En "El precio del amor" se cuestionan las actitudes de los personajes que son cobardes, como lo fueron también los personajes de otros cuentos de Piglia. Este cuento es uno más de los que dejan una sensación de que lo más importante de la historia fue lo que los personajes nunca dijeron. Así, el efecto una vez más tiene que ver con lo no dicho. En la narración, se puede leer lo que los personajes piensan y sienten y con esto se ve una contradicción con respecto a lo que dicen en realidad.

-Pasaba, ya te digo -dijo él, y se movió, apenas, hacia un lado-. Te traje esto -dijo, y empezó a desenvolver el paquete con cuidado, tratando de no arruinar el papel transparente con florcitas de colores-. Es perfume. Te traje perfume. ¿Te gusta?

"Es tan ridículo, dios mío. Me trae perfume", pensó ella. "Tan hermoso. Me hace sentir vieja."

-¿No lo abrís? -dijo él- Abrilo. ¿No lo querés? Si no te gusta te lo puedo cambiar.

-No. Sí. Gracias -dijo ella, y se obligó a sentir el perfume vulgar y a emocionarse. (p. 79)

El autor también calla porque deja al lector el entender que lo más importante fue lo que los personajes nunca dijeron.

⇒ "Homenaje a Roberto Arlt"

El asunto que se trata en "Homenaje a Roberto Arlt" es el siguiente: alguien, que conforme avanza la historia se da conocer como Ricardo Piglia, ha descubierto un texto inédito de Roberto Arlt del cual se nos presenta un informe detallado que podría ayudar a la certificación de su autenticidad. Pero este documento ha sido plagiado y publicado por un tal Kostia.

La historia o el informe aparece como un artículo de investigación con referencias y notas a pie de página (que nos recuerdan el estilo borgiano) que lo hacen parecer verosímil; sin embargo, encontramos elementos que confirman que se trata sólo de una ficción que contiene dentro de sí elementos verídicos.

Si alguien hubiera leído únicamente esta obra de Ricardo Piglia tal vez podría quedar convencido de que se trata verdaderamente de una obra de Roberto Arlt, pues se imita perfectamente el estilo de este escritor, en la historia titulada "Luba" que se presenta como documento en el informe. Pero en esta historia podemos encontrar personajes, temas y situaciones que habían aparecido ya en otro cuento; por ejemplo, la segunda nota al pie que aparece en el informe dice:

"Las cartas, numeradas 12, 14, 15, 16, 21, 27, 43, 39, 40, 41, 45, fueron incluidas, en Roberto Arlt, *Correspondencia*. Selección, prólogo y notas por Emilio Renzi, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973".(p. 91)

He subrayado el nombre de Emilio Renzi porque es un personaje cuya aparición se ha hecho notar en otros cuentos de Piglia. Se trata de un personaje itinerante, y como ya se mencionó, especie de *alter ego* del autor.

Otros aspectos que aparecen en "Homenaje..." y que nos hacen confirmar que esta obra es en parte inventada son, entre otros, los siguientes:<sup>91</sup>

a) Un personaje llamado Rinaldi, que también aparece en el cuento "La caja de vidrio".

b) La descripción de Rinaldi: "Gordo, jadeante, el traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge" (p. 95), que es muy similar a la descripción de Almada, personaje del cuento "La loca y el relato del crimen": "Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo" (p. 123).

c) La forma de hablar de Rinaldi descrita de forma similar en "Homenaje...": "Es verdad así como habla; *Qué es -jadeo- robar -jadeo- un banco -jadeo- comparado con -jadeo- fundarlo.*" (p. 95) y en "La caja de vidrio": "Habla con un jadeo asmático. ¿No gusta (jadeo) tomar (jadeo) una cerveza (jadeo)?" (p. 54).

d) Una situación similar en el encuentro que sufre Rinaldi, supuesto personaje de Arlt, y Almada, personaje de Piglia en "La loca y el relato del crimen". En "Homenaje...":

<sup>91</sup> Existe un interesante y valioso ensayo de Jorge Fomiet titulado "'Homenaje a Roberto Arlt' o la literatura como plagio" (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, núm. 1, 1994) que aborda de manera más extensa la verdad o falsedad de los datos contenidos en este cuento. Además, en él se analiza más a fondo el tema del plagio.

Rinaldi entra en la estación de subtes. Andén vacío. Una mendiga duerme tirada sobre un banco. La despierta. "¿Cómo te llamás?" (La mujer se apretaba con las dos manos una especie de túnica oscura y borrosa que le cubría la piel manchada.) "¿Cómo te llamás?" "Echevame, María del Carmen", dijo la mujer. "Tomá", le dijo Rinaldi y le tendió un billete de cien pesos pegado con tela engomada. "Comprate un sombrero." (p. 99)

En "La loca y el relato del crimen" :

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

-Che, vos -dijo.

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

-¿Cómo te llamás? -dijo él.

-¿Quién?

-Vos. ¿O no me oís?

-Echevame Angélica Inés [...]

La mujer se apretaba contra el cuerpo un viejo sobretodo de varón que la envolvía como una túnica. [...]

-Ahí tenés. Yo soy Almada -dijo y le alcanzó el billete-. Compráte perfume. (p. 66)

Las citas anteriores bien pueden confirmar la idea de que "Homenaje..." no es un informe real porque recurre a la intratextualidad para armar la historia. Los elementos que recuperó de otros de sus cuentos, al ser identificados, contribuyen a la obtención del efecto, que aquí se identifica con las repeticiones de personajes o situaciones.

En "Homenaje a Roberto Arlt", Piglia utiliza una mezcla de ficción y ensayo para contar una historia sobre Roberto Arlt, mostramos sus manías y la forma en

que ambos entienden la literatura. La historia es falsa pero también es verdadera.

Algunas notas a pie de página que aparecen en el texto contienen ideas sobre literatura del propio Piglia, atribuidas a Arlt, que resultan interesantes:

En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, consciente o inconscientemente. La gente que hasta experimenta dificultades para escribirle a la familia, cree que la mentalidad del escritor es superior a la de sus semejantes. Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa. La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. Es el oficio, el 'métier'. La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones. (p. 91)

Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective : persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma. A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial, está presente con toda nitidez en Arlt. Por un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo. En este esquema, el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad. (p. 122)

Se ven en las citas las ideas que Piglia utilizó al crear "Homenaje...": la escritura de ficción contiene más mentira que verdad. El lector inteligente no debe creerla del todo. El buen lector debe seguir las pistas que lo lleven a descubrir cuál es la verdad que el autor está ocultando (¿hay un secreto?). Y así es como va a analizarse su obra en este trabajo.

Además, este cuento, al simular ser el cuaderno de apuntes de un escritor, también puede ser una muestra de cómo éste organiza sus ideas antes de escribir un relato al anotar posibles temas que desarrollará en algún cuento o novela, con lo cual vuelve a ser visible el recurso de la metaficción:

*Inmediatamente aparece la idea de un relato.*

Un tema: el hombre puro y la mala mujer en una situación extrema. Encerrados: ver cómo cambian, se transforman (¿metidos en una cárcel?).

El hombre detenido por la policía política que tuvo pereza de ocuparse de los documentos. (p. 105)

De hecho el tema anotado en la cita es el asunto principal de "Luba", el supuesto texto inédito de Arlt. Aquí hay que ver que, de alguna manera, Ricardo Piglia está mostrando la forma de armar una historia porque tal parece que primero nos presenta los elementos que ésta debe llevar y que no aparentan tener relación alguna, y al final, después de haber tomado elementos de aquí y de allá (sirvan como ejemplo los que se han citado más arriba y que intervienen en la conformación de la historia) nos la presenta en forma del apéndice "Luba" que es la historia transcrita por Ricardo Piglia de un manuscrito de Roberto Arlt.

3. ***Prisión perpetua***,<sup>92</sup> el último libro de cuentos de Ricardo Piglia, está inaugurado por un supuesto relato autobiográfico titulado "En otro país" donde el autor da a conocer sus inicios como escritor y sus ideas sobre la literatura.

<sup>92</sup> Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

⇒ "En otro país"

El punto más importante de este cuento parece ser su matiz autobiográfico. El eje central de la historia es el encuentro que Piglia sufrió, cuando era adolescente, con un escritor estadounidense que dirigió sus primeras lecturas serias y le enseñó lo que es la literatura.

En una nota a pie de página colocada en este relato Piglia señala que se trata de un texto leído en 1987 en el ciclo "Writers talk about themselves", dirigido por Walker Percy en el *Fiction today* de Nueva York, pero esto, aclara después, es mentira:

Quando te das cuenta [al releer tu diario] de que estás haciendo ficción es que eres ya un escritor maduro, empiezas a percibir que en muchos casos has hecho una vida que realmente no has vivido. Un ejemplo es justamente el relato de *Prisión perpetua*, que por supuesto es una autobiografía falsa, porque ese 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.<sup>93</sup>

Este recurso del texto apócrifo había sido utilizado ya por el autor en "Homenaje a Roberto Arlt". También hace esto en otro de sus libros, *Crítica y ficción* (1986), al cual dio la forma de recopilación de entrevistas que Piglia habría dado en algún momento. Pero leyendo algunas entrevistas reales hechas al autor, nos damos cuenta que en su libro tomó sólo las preguntas que le parecieron

<sup>93</sup> Véase Edmundo Magaña, "Entrevista con Ricardo Piglia". *La Jornada Semanal*, 18 abril, 1993, p.29.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

convenientes para ilustrar sus ideas sobre la ficción y otras más, la mayoría, las inventó.

Volviendo al asunto de la falsedad del relato autobiográfico resulta interesante ver que nuestro autor deposita en un personaje inventado el núcleo generador de su vocación de escritor, llegando a decir: "Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable". (p. 33)

Entonces, cualquier idea sobre literatura es responsabilidad de ese personaje, Steve Raliff, pero como se trata de una ficción creada por Piglia, tales ideas pasan a ser suyas.

Por tratarse de un relato autobiográfico, el autor aborda el problema del inicio de la carrera del escritor. Al transcribir parte de su diario de adolescente ejemplifica esa creencia de escritor novato de que sólo los hechos extraordinarios son dignos de ser narrados; lo cual nos recuerda a "Leopoldo (sus trabajos)" de Augusto Monterroso<sup>94</sup> cuyo personaje sufre, lo mismo que el Piglia adolescente porque nada sucede que sea digno de ser registrado en su diario. Pero entre Leopoldo y Ricardo existe una gran diferencia porque mientras el primero piensa que la historia contada debe contener datos comprobables, el otro se da cuenta de que usar la imaginación al escribir significa hacer ficción:

---

<sup>94</sup> Augusto Monterroso, "Leopoldo (sus trabajos)", *Obras completas (y otros cuentos)*. México : SEP/Joaquín Mortiz, 1986.



Era muy ingenuo, estaba todo el tiempo buscando aventuras extraordinarias. Entonces empecé a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que yo me imaginaba que vivían cuando no estaban conmigo [...]

Lo cierto es que a los dieciséis años empiezo a escribir un Diario y escribo ahí unas historias cada vez más extravagantes sobre mí mismo y sobre mis amigos y de hecho me doy cuenta de que estoy haciendo ficción y empiezo a extraer de esos cuadernos mis primeros relatos. Para ese entonces estoy terminando el bachillerato y me ha sucedido, por fin, un acontecimiento extraordinario. Por una combinación rarísima de azares conozco en Mar del Plata a un tipo excepcional, a quien en un sentido le debo todo. Sin él yo no sería un escritor; sin él yo no habría escrito los libros que escribí [...] (p. 15)

De ese tipo excepcional, Steve Rattliff, nace la idea de la obsesión como elemento importante dentro de la creación. En cierto momento éste nos dice que las obsesiones nacen de un hecho extraordinario que altera drásticamente la vida de alguien. Para Ricardo Piglia el hecho más extraordinario de su vida fue haber conocido a Steve porque gracias a él descubrió su vocación de escritor. ¿Pero cuál fue la obsesión que dicha experiencia generó en éste?

Ya se dijo que por ser un personaje inventado, las ideas de Steve pasan directamente a ser de Piglia. Partiendo de esto, la siguiente descripción de Rattliff sería la que define muy bien al escritor cuya obra se está analizando: "Un hombre prisionero de una historia, empeñado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar una experiencia". (p. 52)

Demostrar que es imposible agotar una experiencia es la obsesión de Piglia. Por eso repite personajes y situaciones para que nos demos cuenta de que éstos no pueden agotarse.

⇒“El fluir de la vida”

En “En otro país” vimos un relato autobiográfico lleno de elementos teóricos adjudicados a un personaje ficticio. Este relato es posteriormente utilizado en la historia de “El fluir de la vida” repitiendo elementos y situaciones como habíamos visto en el análisis de otros cuentos. Así debe ser la forma de narrar, según Piglia, porque antes de iniciar su relato escribe:

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. (p. 51. Subrayado mío)

En “En otro país” ya se notaba esa entreveración de las historias del narrador y del personaje que nuestro autor encuentra como características del acto de narrar. Nótese en la siguiente cita:

¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa. Los actos más perfectos sólo tienen por testigo a quien los realiza. Un arte cuya forma exige ser descubierta. Pero es difícil resistir la perfección sin dejar huellas. Steve fue capaz. Trabajó años en la soledad más plena y al final aniquiló todo lo que había hecho. Yo fui su cómplice. En realidad escribió para mí y vivió para la mujer que estaba en la cárcel. ¿O fue al revés? [...]

Se empeñó en borrar sus rastros, sin embargo nadie muere tan pobre como para no dejar por lo menos un legado de recuerdos. ¿Lo dijo Steve? Pudo haberlo dicho. No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo. (p. 54-55)

La idea fija de Piglia en estos dos relatos de *Prisión perpetua* es contar la historia de Steve, que se ha convertido en un relato interminable porque lo ha confundido con sus propias ideas. Gracias a esto puede mostrarnos cómo escribir un relato y cómo influye la obra de otros autores en la suya.

En "El fluir de la vida" se maneja la idea del espejo: se nos presentan los acontecimientos pero tal vez sólo mediante el reflejo de éstos en otro plano se llegue a la comprensión total del relato. En "En otro país" hay una frase que define el final del relato como un cristal donde se refleja la catástrofe. La catástrofe como final obligado al que se refiere Piglia.

La historia de Steve (el Pájaro Artigas) y Lucía Nietzsche, también cuenta con un final obligado donde, de alguna manera, Piglia juega con su propia definición: si el final establecido es un cristal donde se refleja la catástrofe, entonces hay que terminar el relato con un espejo donde se refleje la catástrofe en la historia de mis personajes. Entonces, el final de "El fluir de la vida" aparece como sigue:

[...] me asomé a la ventana y por una rarísima combinación de ángulos y de perspectivas vi la luna en el espejo del ropero 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. Y desde la mujer subía una especie de quejido, en otra lengua, un murmullo, como un canto, una música alemana, se podría decir, que resaltaba más el aire dócil del cuerpo, recortado y bellissimo, en la claridad del espejo. Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz toda la verdad. (p. 60)

La construcción del efecto en este cuento puede entenderse al ver que el goce del texto depende de la lectura previa de "En otro país" porque la historia de "El fluir de la vida" se desprende de éste y así ambos cuentos se relacionan muy estrechamente. Así que, de la misma forma que en el "Homenaje a Roberto Arlt", el efecto depende de las repeticiones que se dan en un texto y en otro. Esto se hace como sigue: en la historia de Steve, personaje de "En otro país" existe una novela que el narrador leyó en partes. Los elementos que aparecían en ésta son retomados en "El fluir de la vida" transformándolos, de la siguiente manera:

En la novela de Steve: 1) "Había una mujer, en Trenton, que era descendiente de Federico Nietzsche. Entraba y salía de las clínicas psiquiátricas y hablaba con fluidez el alemán del siglo XIX. A veces tenía que  *fingir*  no ser descendiente de Federico Nietzsche para vivir algunos meses en libertad condicional". (p. 42)

2) "Había un fotógrafo que antes de matar a su mujer, la había retratado en todas las posiciones imaginables". (p. 43)

También entre las ideas de Steve se encuentran:

*Un padre.* Encontré en el diario una historia que vale la pena, dijo hoy Steve. Un tipo había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de jardinero. Tapó el arma con una almohada para no verte la cara a su hija y ahogar el ruido. En su descargo dijo que estaba convencido de que su mujer era una prostituta y no quería que su hija siguiera el mismo camino. (p.22)

Estos tres elementos aparecen en "El fluir de la vida" como sigue:

En el bar, hablo con Artigas.

Mejor. En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche[...]

Todos los domingos va a visitar a Lucía Nietzsche que desde hace años está recluida en una prisión psiquiátrica[...]

Lucía era nieta de la hermana de Nietzsche. Su padre había elegido el apellido materno para borrar los rastros de su *propio padre* [...]

El padre de Lucía casi no había hecho otra cosa que fotografiar a su mujer en la cama y los diarios se encargaron de ventilar los retratos más escandalosos [...]

Su padre había fotografiado a su madre en todas las posturas posibles, de espaldas, al sesgo, con disfraces, en cueros, con vestidos alemanes o paraguayos. Era un artista óptico y estaba obsesionado [...]

Hasta que al fin supongo que mi madre se hartó y quiso escapar, dijo Lucía.

El suicidio de la mujer terminó caratulado como muerte dudosa y el padre fue sobreseído; la causa quedó abierta pero él pudo viajar a la Argentina con su hija [...]

Se instalaron en una casa que les alquiló la Asociación que [...] estaba llena de retratos rotos de Perón y de Eva, consignas escritas en las paredes, escuditos peronistas pisoteados, listas de afiliados y boletas electorales tirados en el piso [...]

Y en el cajón de un armario empotrado a la pared encontró una bolsa de lona llena de cartas que la gente del barrio de había escrito a Eva Perón en los días previos a su muerte.

[...] estaba fascinada por las cartas escritas a Eva Perón encontradas en el bolso de lona, en el mueble empotrado de la bohardilla y en especial con una (realmente extraordinaria) enviada por un tipo que estaba en la cárcel. El hombre se llamaba Aldo Reyes [...]

Reyes había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de sereno y jardinero y había sido condenado a prisión perpetua. La criatura había tardado en morir, según Reyes, porque se le trabó el seguro del arma que había tapado con un trapo para no verie la cara a la hija y ahogar el ruido [...] (pp. 52-57)

Así, el lector va descubriendo cómo el autor utilizó y transformó las circunstancias y los elementos de una y otra historia. Así que por medio de la intratextualidad se logra el efecto o la "iluminación profana" de la que habla Piglia en sus Tesis y que, como ya se ve, es inseparable de los cuentos, aunque ya no aparezca siempre al final de éstos.

⇒ "Notas sobre Macedonio en un diario"

Como el título lo indica, este cuento sigue la forma de un diario. Hay en él quince notas fechadas de 1962 hasta 1980. Se habla de Macedonio Fernández, se le conoce, a él, a su vida y a su obra por medio de este relato. Quizá pueda cuestionarse de él la manera poco ortodoxa de presentar la historia e incluso asegurar que se trata de un ensayo crítico sobre Macedonio.<sup>95</sup>

Pero, precisamente por retomar el tono de un diario, la primera persona que habla en el relato permite identificar los elementos de ficción que existen en él, casi siempre utilizados con fines de descripción espacial y temporal. Véase en el siguiente ejemplo:

12. VI. 62

"A Macedonio, me dice el profesor Heras mientras salimos de la Facultad y caminamos por la calle 7 hacia la estación de trenes, "le gustaba evitar los contactos indeseados. Quería permanecer aparte. Creo que no le gustaba dar la mano". (p. 88)

<sup>95</sup> Es muy válido hacer esta consideración ya que un relato de Piglia, muy semejante, fue publicado con el título "Notas de literatura en un diario" en una revista como ensayo crítico. Véase *Hispanérica*, año XXV, núm. 75, 1996, pp. 145-149

En "Notas sobre Macedonio..." es evidente la mezcla de géneros. Piglia lo utiliza de forma similar al "Homenaje a Roberto Arlt". Porque, según el autor, algo que disfruta mucho al hacer ficción, es recurrir tanto a la metaficción como a la metacrítica:

[...] no creo que se pueda narrar de un modo en que las palabras solamente cuenten hechos. Pero la metacrítica, o sea, el uso de la crítica en un espacio distinto, que sería el modo en que yo entiendo la cuestión, sí me interesa mucho.<sup>96</sup>

Así que como se dijo al principio de este apartado, la evolución de los cuentos a estas alturas de *Prisión perpetua* es muy evidente. Se nota cada vez más que en la obra de Ricardo Piglia debe ponerse atención a muchos elementos para poder apreciar cada texto en su totalidad.

#### 4. **La ciudad ausente:** los cuentos de la máquina.

A medida que la obra cuentística de Ricardo Piglia evoluciona, las relaciones entre un cuento y otro presentan mayor dificultad a la hora en que se quiere detectarlás, porque ya no sólo se dan relaciones de los cuentos con obras de otros escritores, sino que se da también la intratextualidad.

Esta forma del relato que depende casi directamente de uno anterior, y que ya se vio en los cuentos de *Prisión perpetua*, es prolongada hasta la novela *La ciudad ausente*, donde la dependencia de los cuentos que aparecen en ella:

<sup>96</sup> Véase Arcadio Díaz-Quinones, *op. cit.* pp. 18-19.

"El gaucho invisible", "La nena", "Los nudos blancos", "La grabación" y "La isla", viene de la trama general de la novela.

Quien haya leído la novela estará de acuerdo con que se volvería necesario citar entero su argumento para encontrar las conexiones con los cuentos. Como esto, por su amplitud, bien puede ser tema de otro estudio, sirvan de ejemplo los elementos encontrados en la novela y que se relacionan con el cuento "La nena" para entender la relación del texto breve con la novela.

El cuento narra la historia de una niña que desde pequeña comenzó a mostrar signos de lo que científicamente alguien nombró "extravagancias de la referencia". Porque la niña utilizaba un lenguaje rarísimo y le servían como motor de lenguaje las máquinas eléctricas: cuando las luces o el ventilador se encendían, ella comenzaba a hablar. Pero en determinado momento olvidó las palabras y su padre se prometió encontrar una forma de ayudarle de modo que comenzó por "incorporarle una secuencia temporal" por medio de la música; luego empezó a contarle relatos breves. Uno de los primeros fue la historia de un joven recién casado que abandona su argolla matrimonial en el dedo de una estatua. Al llegar a su casa y meterse en la cama descubre aterrorizado que la estatua ha sustituido a su verdadera esposa.

Como la historia entusiasma a la niña, el padre termina por leerle todas las variantes que hay de ésta, de modo que al final, la nena es capaz de inventar, con base en las variantes, historias independientes a la historia original.



Pasando al argumento de la novela, en ella existe una máquina de narrar que surgió de la imaginación de un tal Macedonio Fernández<sup>97</sup> que originalmente debía ser una máquina de traducir pero que se convirtió, sin saber cómo, en una máquina transformadora de historias que se alimentaba con la experiencia de los hombres. De ella salieron innumerables relatos e incluso se conoció que hasta los cuentos de Borges habían sido creados originalmente por la máquina.

Los elementos que le han servido a la máquina (objetos, fotografías, etc.) aparecen exhibidos junto a ella en el Museo para dar fe de su existencia real.

De modo que el personaje de "La nena", quien también crea nuevas historias a partir de las ya conocidas, expuestas por la tradición literaria, se convierte en un símil de la máquina, que es el elemento central de la historia.

Esta es una forma sencilla de entender la relación entre los cuentos existentes en la novela y el argumento de la novela misma. Pero también hay que hacer notar que aunque dependen de la novela, bien han podido funcionar como historias independientes tanto que Piglia incluyó estos cuentos en la última antología que publicó con la mayoría de su obra cuentística. Así, al desprender los cuentos de su contexto original se aseguró su trascendencia como relatos independientes.

---

<sup>97</sup> Macedonio Fernández es una de las figuras constantes en la crítica de Ricardo Piglia, junto con Roberto Arlt, Witold Gombrowicz y Manuel Puig. Indudablemente, Piglia hace un homenaje a Macedonio en *La ciudad ausente* dándole la patente de la máquina de narrar. Hay que recordar que una de las obras de Macedonio se titula *Museo de la novela de la Eterna*. Ésta es la que sirve de base a la novela de Piglia y es un ejemplo más de la utilización del plagio y la parodia como relación transtextual.

Pero vistos de tal modo, no puede apreciarse la relación entre una historia y otra, característica que se volverá muy importante a la hora de ver la obra total de Ricardo Piglia. Este manejo de los cuentos hace pensar que la conexión de todas las historias tiene una finalidad específica que hay que descubrir y ésta se entenderá, sin duda, al conocer el trabajo teórico de Ricardo Piglia.

Concluyendo, lo que salió a la luz al describir la historia número uno de los cuentos, es el buen manejo que Ricardo Piglia hace de los distintos tipos de narrador. Recuérdese que existe el narrador homodiegético ("Tarde de amor", "La loca y el relato del crimen"); el narrador autodiegético y sus variantes ("La pared", "Una luz que se iba", "Mi amigo", "El Laucha Benítez canta boleros") y el narrador heterodiegético también con variantes ("La invasión", "Mata-Hari 55", "El fin del viaje").

Otro aspecto que pudo notarse es que dentro de los cuentos, Piglia recurre a campos tan diversos como la autobiografía, el mundo infantil, el relato histórico, el relato policiaco, la ciencia-ficción, el amor, la vejez, la homosexualidad, la literatura, el fútbol, la amistad y la migración del campo a la ciudad.

Finalmente, se vio que, como practicante del cuento, Piglia no pudo dejar de lado un elemento que siempre han caracterizado al género: el efecto, sin embargo, éste se presenta con otro rostro, porque el autor ha seguido también a los cuentistas modernos y sus propuestas de escritura. Piglia continúa en sus cuentos con la llamada unidad de efecto que exigía el cuento clásico que viene de Quiroga y que también se hace imprescindible para los otros teóricos que

se mencionaron. Ésta aparece construida en cuatro formas diferentes: 1) por medio de lo informado y lo inconcluso; 2) De forma ortodoxa hacia el final de los cuentos; 3) Por medio de la intertextualidad; y 4) Por medio de la intratextualidad.

Lo concerniente a la forma en que aparece la segunda historia en los cuentos de Ricardo Piglia se analizará en el siguiente capítulo.

## **CAPÍTULO III**

### **La segunda historia de los cuentos**

Existe en los cuentos de Ricardo Piglia un elemento que tiene que ver con el lector y, a mi parecer, parte de la idea de Borges sobre el lector preparado y podría continuar con base en la teoría de Sherwood Anderson que dice que el cuento mueve conciencias, actitudes y formas de leer.<sup>98</sup>

Lo anterior nos lleva a la primera Tesis sobre el cuento: “un cuento siempre cuenta dos historias”, de las cuales la segunda es una historia secreta que no depende de la interpretación. Así que para encontrar la segunda historia hay que afrontar la lectura de los cuentos de una forma determinada.

Con lo que se ha mencionado en el capítulo II puede entenderse que la lectura de los cuentos involucra un sinnúmero de elementos y así se complica, de modo que se requiere una actitud de compromiso por parte de lector para encontrar la historia secreta. En esta parte del trabajo se tratará de entender por qué se requiere un tipo específico de lector y la manera en que éste ha de afrontar la lectura.

#### **III.1. El lector-detective**

En sus “Tesis sobre el cuento”, Piglia también dice: “lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y

---

<sup>98</sup> Véase “Los cuentos de *Winesburg, Ohio*”. *Teorías del cuento II*, p. 143

la alusión”.<sup>99</sup> De modo que, según se entiende, existe algo oculto o, para decirlo con palabras del autor, un “enigma”.

Donde se ve por primera vez el manejo de la historia oculta o cifrada es en “La caja de vidrio” porque ahí la historia secreta, como ya se vio, es la relación transtextual con *La náusea* de Jean Paul Sartre.

La misma técnica de ocultación es evidentísima en “Nombre falso” a causa de la utilización de la obra de Roberto Arlt como base para crear un cuento que cumple con la función de un ensayo crítico.

Definitivamente la idea de la ocultación va ligada a la exigencia de un tipo específico de lector que pueda descifrar el enigma y que para este fin, quedaría bien definido con la idea del Lector Modelo que nos ha proporcionado Umberto Eco.

Un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente que está plagado de elementos *no dichos*.

“No dicho” significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión.[...] Para ello, un texto requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector. [...]

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [...]

De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo “esperar” que exista, sino también mover el texto para construirlo.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> Véase nota 66.

Como puede verse, esa idea de lo “no dicho”, es compartida por ambos autores. Además, Piglia también se ha referido a la necesidad de formar lectores ideales: “El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer”.<sup>101</sup>

Poniendo como ejemplo mi experiencia de lectura de la obra de Ricardo Piglia, al transitar de una lectura a otra fui descubriendo elementos, personajes y situaciones que se repetían en un cuento y en otro; o en una novela y en un cuento; es decir, un recurso intratextual. Ese recurso me hizo “sospechar” que en los textos había algo oculto encerrado en la repetición de estos elementos.

La investigación de la obra crítica de Ricardo Piglia me proporcionó el conocimiento de una de las ideas centrales de su teoría narrativa: la estructura del relato como investigación policiaca. Y de ahí, la idea del lector-crítico que juega el papel del investigador, tomando al escritor como un delincuente que borra sus huellas. El escritor-criminal, que es perseguido por el lector (crítico)-detective, descifrador de enigmas.

[...] a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Umberto Eco, “El lector modelo”. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993, pp. 73-95.

<sup>101</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 37.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 13.

Cabe volver a mencionar que tanto en la novela como en el cuento, nuestro autor parodia continuamente la forma narrativa de la novela policiaca. Esa inserción es vista por Piglia como la prueba de que el mecanismo de la literatura representa relaciones sociales que hacen que el escritor pueda acceder a la apropiación de la "cultura de masas" y mezclarla con la "alta cultura". La estructura del relato policial extiende la riqueza de la narrativa del autor argentino.

Pero, según Rita de Grandis, la parodia fue y ha sido característica esencial de la narrativa sudamericana a causa de los regímenes militares. Esto se mencionó ya en el primer capítulo.<sup>103</sup>

Entonces, Ricardo Piglia, como teórico, maneja la idea de que la ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza y los transforma.<sup>104</sup>

Volviendo a la idea de que la historia secreta que existe en los cuentos no depende de la interpretación, se puede hablar entonces de un secreto que el lector-detective debe encontrar.

Lo que a mí me interesa del secreto es que no depende de la interpretación, no es un enigma que puede ser descifrado y por lo tanto depende de una técnica religiosa o filológica – como quieran ustedes llamarla- que permite descifrar algo que está oculto pero que se da a entender, en el sentido etimológico de "enigma". El secreto es algo que está escondido. Etimológicamente, también, tiene que ver con un lugar donde hay algo que alguien tiene escondido y hay que entrar ahí, es una acción que supone descubrir un secreto. Entonces ahí otra vez encuentro una relación entre "secreto

<sup>103</sup> Véase p. 29.

<sup>104</sup> Véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 12.

y lenguaje", una relación que se puede establecer alrededor de todo ese juego con el que se sabe algo que no se quiere que los demás sepan, que, por supuesto, en el género policial tiene un lugar importantísimo. [...] Hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio: el que calla puede todavía encontrar formas de escapar a la ley, porque la ley hace hablar.<sup>105</sup>

Lo que he subrayado de la cita confirma la idea de las Tesis con respecto a que no es la interpretación que se obtiene hacia el final de la lectura lo que abre la puerta hacia la historia secreta. Se trata entonces de saber darle seguimiento al aspecto lúdico que, indudablemente, está presente en la obra de Ricardo Piglia. El lector debe entrar al juego entre lector-detective y escritor-delincuente, si quiere descubrir el secreto.

### **III.2. Lo lúdico: Emilio Renzi como el origen del juego.**

Aunque podrían considerarse como elementos que forman parte del juego las relaciones transtextuales y las e intratextuales arriba mencionadas, es en la utilización que Ricardo Piglia hace del personaje Emilio Renzi donde encontramos el origen de todo esto.

Renzi es un personaje que aparece en todos los libros de Ricardo Piglia; a veces como narrador y otras como personaje; por esto, es el primer elemento en el cual el lector pone atención conforme avanza en el conocimiento de la obra del autor. Y, como se verá en la siguiente cita, juega un papel muy importante a la hora de ver todos los libros en conjunto.

<sup>105</sup> Arcadio Díaz-Quinones et al., *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*, p. 19. Subrayado mío.



Renzi aparece de entrada en los primeros cuentos de *La invasión* y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono digamos, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos, que aparecen un poco parodiados. Es un personaje que yo miro con mucha ironía. En el fondo sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura y en ese sentido ironizo también sobre mí mismo. Todo lo que no es literatura me aburre, como decía un checo. Pero en fin, sería mejor decir que Emilio Renzi es una especie de Stephen Dedalus errante, un Quentin Compson que vive en Almagro, quiero decir, es el joven artista, el esteta que mira el mundo con desprecio.<sup>106</sup>

Tanto puede llegar a parecerse Emilio Renzi a Ricardo Piglia que la descripción que se hace de él en la novela *Plata quemada* bien podría ser la de nuestro autor: "ese pendejo irrespetuoso, de anteojitos y pelo enrulado, con cara de ganso".<sup>107</sup>

Así, en *La invasión*, Renzi aparece en el cuento "La invasión". Está en la cárcel:

-¿Y a vos por qué te encanaron? -dijo Celaya como si le contestara.

Renzi lo miró, sorprendido; después aplastó el cigarrillo en el piso.

-Un lío con el "chivo" Pelliza. Me tiene bronca porque soy estudiante [...] (p. 95)

<sup>106</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 71.

<sup>107</sup> Ricardo Piglia, *Plata quemada*, p. 196.

En *Nombre falso* Renzi es personaje de "El fin del viaje" y de "La loca y el relato del crimen", en ambos cuentos es periodista

- ¿Usted en qué trabaja?
- Soy periodista.
- ¿Periodista? Qué maravilla. No me diga que hace policiales.
- No -dijo él-. Lamentablemente sólo hago crítica de libros.
- Es una lástima -dijo ella, divertida-. Sería apasionante que por ejemplo fuera a Mar del Plata a hacer la nota de algún crimen. ¿Y cómo es hacer crítica de libros?
- Un poco monótono -dijo Emilio-. ¿Y usted en qué trabaja?

("El fin del viaje", p. 20)

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. ("La loca y el...", p. 68)

En *Prisión perpetua*, Renzi es el interlocutor del autor implícito de "Notas sobre Macedonio en un Diario"

Larga conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández. "Era él, por supuesto, quien le escribía los discursos a Hipólito Irigoyen. Traslado su hermetismo barroco al lenguaje presidencial", dice. Se conocieron por intermedio de Clara Anselmi. (p. 96)

En *Respiración artificial* es el narrador-personaje

Renzi pensaba que de todos modos yo debía tener alguna hipótesis. ¿Qué pensaba yo que había pasado? No soy el más indicado, quiero que se sepa, para hacer hipótesis o dar explicaciones sobre la conducta de los demás. [...]

Entonces Renzi quiso saber qué habíamos conversado, aquella noche, el profesor y yo.<sup>108</sup>

En la novela *La ciudad ausente* Emilio Renzi es cómplice de Junior para descubrir la conspiración en contra de la máquina de narrar

-En este país los que no están presos trabajan para la policía - dijo Renzi-. Incluidos los ladrones.

Junior se paró. Se iba.

-¿Te di la grabación? -dijo Renzi-. Tené -le dijo y le alcanzó el casete.- Escuchala y después me chiflás.

-Perfecto -dijo Junior.

-Te espero aquí, mañana.

-A las seis -dijo Junior.

-Ciudate.

-Sí.

-Está lleno de japoneses -dijo Renzi.<sup>109</sup>

<sup>108</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, p. 111.

<sup>109</sup> Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 18.

Y en *Plata quemada* es un personaje secundario que proporcionó a Piglia, por medio de sus crónicas, el material más útil para escribir la novela.

Silva miró a Renzi con expresión cansada; otra vez ese pendejo irrespetuoso, de anteojitos y pelo enruñado, con cara de ganso, ajeno al ambiente real y al peligro de la situación [...]

-¿Usted qué hace? —se volvió, imprevisto, hacia Renzi el comisario Silva.

-Soy corresponsal del diario *El mundo* de Buenos Aires[...]

Soy estudiante y me gano la vida como periodista, como usted se la gana como oficial de policía, y si hago preguntas es porque quiero escribir una crónica veraz de lo que está pasando.

Silva lo miró divertido, como si el chico fuera una especie de payaso ridículo o un tarado.

-¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas las bolas —le dijo Silva [...]<sup>110</sup>

En las breves citas anteriores podemos ver a un Emilio Renzi interesado en el periodismo y en la literatura, casi como lo describe Piglia. Este personaje crecerá conforme avanzan los cuentos ya que en el último de ellos escrito en 1989 nos encontramos con un Emilio Renzi escritor, que, por su prestigio, es invitado a residir en una casa para escritores extranjeros.

<sup>110</sup> Ricardo Piglia, *Plata quemada*, pp. 196-199.

Es tan cierta la idea de que Renzi va "creciendo" ( y envejeciendo) conforme transcurren los relatos, que Piglia alguna vez habló de llevarlo hasta la vejez en una novela que está o estaba escribiendo:

[las obras anteriores y esta novela] lo único que tienen en común es el personaje de Renzi, que acá anda por los 60 años y se está por morir. Me gustaría en fin que apareciera escrita por otro escritor. Lo que por supuesto es una pretensión imposible.<sup>111</sup>

Este juego con Emilio Renzi ha llegado a ser tan reconocido por la crítica que en un reportaje se presenta a Piglia de la siguiente manera: "Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en Adrogué en 1941"<sup>112</sup>

Un aspecto más que confirma la importancia de Emilio Renzi es que en las antologías de cuentos posteriores a *La invasión* no haya sido incluido el cuento "Tierna es la noche" ya que en este cuento aparece un Emilio que narra, a la vez que escribe, la historia de Juliana. Este Emilio es presentado como un hombre ya maduro, no como el estudiante de "La invasión". Si recordamos que tal personaje irá envejeciendo conforme avanzan las historias, entonces resulta lógico dejar de incluir el cuento que podía romper con la temporalidad y con el propósito de Piglia.

---

<sup>111</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 77.

<sup>112</sup> Es válido dudar de la veracidad de este nombre pues el autor nos ha acostumbrado a desconfiar de todo lo que tenga que ver con su biografía porque también ha jugado con ella al inventarse una falsa. El reportaje del cual se habla es: Elvio Gandolfo, "Reportaje a Ricardo Piglia", *Radars*, Suplemento del Diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

Si seguimos el desarrollo que ha tenido Renzi, con el fin de entender por medio de éste una faceta del aspecto lúdico, encontraremos que tal aspecto puede verse ya desde *La invasión*, con la aparición de Emilio Renzi en dos de los cuentos. Pero es en el último cuento del autor titulado "Un encuentro en Saint-Nazaire" donde se lleva a un extremo interesante la utilización de este vehículo de la narración.

### III.3. Lo lúdico en "Un encuentro en Saint-Nazaire"

En este cuento se verá a un Emilio Renzi adulto que ha logrado ser un escritor reconocido. Podría decirse que el juego continúa porque interesa al lector saber qué sigue después del éxito de aquél personaje que primero apareció como un estudiante encarcelado y luego como un periodista inconforme cuyo primer relato de ficción fue el cuento "La loca y el relato del crimen".

Si Renzi ahora es un feliz escritor ¿cuál será su siguiente etapa de evolución? En el cuento aparece como personaje un escritor argentino (¿Ricardo Piglia? ¿Emilio Renzi?) que al ser invitado como escritor residente a la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*, conoce, por fin, a Steven Stevensen. Tal encuentro le hace saber que él, el escritor argentino, es el resultado de los experimentos de un escritor-científico (Stevensen) que ha logrado inventar, a partir del análisis minucioso de su diario íntimo, una escritura anticipatoria y mágica utilizando como herramienta una computadora. Esa escritura mágica hace posible cada movimiento del argentino, tanto que su llegada a la *Maison* había sido

premeditada por la máquina. De modo que el escritor argentino se ha convertido en un personaje creado por el invento de Stevensen

Aquí, la idea que Lucien Dällenbach nos da referente a lo oculto y lo velado entre narrador y lector nos sirve como base para explicar un poco más esto:

Podemos afirmar que lo propio de todo texto consiste, al mismo tiempo, en *excluir* a su productor empírico y en *incluir*, en el lugar de este sujeto expulsado, a un sujeto sin más contenido que la enunciación que vehicula [que] no puede, por consiguiente, representarse: en cuanto función donante, organizadora y recitativa del texto, carece de relación con cualquier rostro.<sup>113</sup>

Lo fascinante de la historia es que si consideramos que Ricardo Piglia se está utilizando a sí mismo como personaje del cuento, es decir, si Renzi, tomando muy en serio el papel de *alter ego*, es en realidad Piglia (el escritor argentino del que se habla) entonces habrá que entender un juego en el que nuestro productor empírico, Ricardo Piglia, convertido en autor implícito, ha sido creado a su vez por un nuevo productor empírico, Stephen Stevensen.<sup>114</sup>

Así, Ricardo Piglia, productor empírico, se convierte en un personaje más, pero con la diferencia de que éste sí posee un rostro e incluso una biografía que ha sido utilizada en el cuento "En otro país". Con esto, el tipo de autor implícito que describe Dällenbach es anulado por Piglia. Porque si recordamos que en el

<sup>113</sup> Lucien Dällenbach, "Lo invisible-visible o lo oculto-revelado del autor y del lector". *El relato especular*. Madrid. Visor, 1991, p. 95

<sup>114</sup> Ricardo Piglia había aparecido ya como autor implícito en "Mata-Hari 55" y en "Homenaje a Roberto Arlt".

análisis de "En otro país" se dijo que tal autobiografía es falsa, entonces el Ricardo Piglia producto de Stevensen es un personaje de ficción; y aún más, el Ricardo Piglia, creador de los cuentos que se analizan en esta tesis, desaparece como productor empírico y deja el paso libre a Stephen Stevensen. Así, la etapa de evolución por la que nos preguntábamos al principio de este apartado tiene que ver con su desaparición como autor implícito. Recuérdese que párrafos arriba se citaron las palabras de Piglia donde expresa el deseo de que su obra apareciera como si hubiera sido escrita por otra persona.

Y es muy válido considerar que ahora Piglia pasó a ser una especie de Emilio Renzi porque Stevensen, hablando en términos autobiográficos, tiene las mismas inquietudes del Piglia real. Esto se ve en la obsesión que ambos sienten por su diario íntimo. Nótese en la siguiente comparación:

Stephen Stevensen:

Desde hacía años escribía un *Diario* y pensaba usar esas miles de páginas escritas a lo largo de su vida como material para un experimento filosófico. La lógica de la repetición, me dijo, el orden de la profecía.<sup>115</sup>

Ricardo Piglia:

La madre custodió durante un tiempo las decenas de cuadernos que conforman el *Diario* de Piglia [...]

En el dormitorio [de Piglia] hay una gran caja de cartón que contiene el famoso *Diario*, más algunos cuadernos sueltos cuyas tapas de hule negro está pegadas por el tiempo [...]

<sup>115</sup> Ricardo Piglia, "Un encuentro en Saint-Nazaire", p. 59



Siempre jodo con la idea de un libro póstumo, la idea de que todo lo que escribí fue para poder publicar después mi Diario.<sup>116</sup>

Este recurso tan fascinante nos recuerda una de las ideas de Macedonio Fernández: inventar una novela autónoma.<sup>117</sup> Y al presentar Ricardo Piglia este cuento (e incluso toda su obra cuentística) como el producto de alguien irreal, le presenta al lector una obra sin autor, carente del sentido de propiedad; es decir, una obra autónoma.

De esta forma el autor nos obliga a poner más atención y a seguir las acciones de Emilio Renzi en cada uno de los cuentos. Hasta aquí, la propuesta teórica del autor se relaciona con la forma en que debe enfrentarse el lector al cuento. Lo importante de esto es que teniendo como antecedente la forma en que se utiliza a este personaje, el lector pondrá más atención en otros elementos que de una u otra forma jueguen un papel similar al de Emilio Renzi.

#### **III.4. Ricardo Piglia como pedagogo y como plagiatario**

Después de conocer la intención depositada por el autor en el personaje de Emilio Renzi cabe preguntarse ¿por qué se interesa en construir una obra autónoma? y, además, ¿cuál es realidad la historia secreta? La respuesta, sin duda, se encuentra en 1) el carácter pedagógico que nuestro autor considera

<sup>116</sup> Elvio Gandolfo, "Reportaje a Ricardo Piglia", *Radar*, Suplemento del Diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

<sup>117</sup> Hay que decir que Macedonio Fernández aparece mencionado en el cuento y por eso puede darse tal relación.

necesario para la labor del escritor y de la literatura y 2) sus ideas sobre el plagio y propiedad:

1) Con respecto al carácter pedagógico Piglia piensa:

A mí me interesa mucho la experiencia pedagógica de la literatura, hay como un oxímoron en la idea de una pedagogía de la literatura, es como decir una didáctica del alma, parece una broma, pero ahí está creo lo interesante y por eso me parece muy atractiva la imagen del escritor como profesor. El costado pedagógico de los escritores me interesa mucho.<sup>118</sup>

Ricardo Piglia, como pedagogo, pone como condición la necesidad de un lector comprometido que sea capaz de descubrir la segunda historia.

Si atendemos a la definición de metaficción que nos proporciona Lauro Zavala veremos que ambos conceptos (metaficción y lector) se encuentran irremediabilmente ligados.

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.

La escritura metaficcional es un ejercicio lúdico que invita al lector a establecer una relación de complicidad con la instancia narrativa, y en la que está en juego su conocimiento del lenguaje, de las convenciones sociales y, sobre todo, su

<sup>118</sup> Arcadio Díaz-Quñones, *op. cit.*, p. 5.

conocimiento de las convenciones de la literatura. La lectura de textos metaficcionales es una invitación a suspender la "suspensión de la incredulidad" que hace posible la existencia de mundos narrativos, y exige que el lector ejercite su capacidad de reconocer las convenciones que hacen posible la construcción de toda ficción.<sup>119</sup>

Esa "relación de complicidad" de la que habla Zavala es desviada y llevada al extremo por Piglia al relacionarla con la función detectivesca del lector. Porque si se habla de "enigmas" y "complicidades" qué mejor terreno para explorar que el de la literatura policiaca.

De hecho la primera vez que aparece el recurso de la metaficción es en "La loca y el relato del crimen", cuento que parodia el género policiaco. En él se ve que cuando alguien no está dispuesto a entender la realidad, puede crearse un relato de ficción para hacerle conocer de forma entretenida lo que se quiere decir, porque en este cuento Emilio Renzi ha resuelto un crimen, pero nadie cree en la veracidad de su descubrimiento, entonces, escribe un cuento que transmite toda la información de su investigación.

Ricardo Piglia lleva a cabo otra forma más de enseñar al lector al hacer que la corrección de sus textos juegue un papel muy importante.

Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de otra. De todos modos cuando el texto está terminado hay un trabajo de corrección que es bastante singular. Uno hace el esfuerzo de ponerse en el lugar de una especie de lector perfecto.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Laura Zavala, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, p. 15.

<sup>120</sup> *Crítica y ficción*, p. 36.

Las correcciones que Ricardo Piglia ha hecho a sus cuentos, van ligadas al modo en que éstos deben leerse. El autor los ha venido corrigiendo cada vez que vuelven a publicarse.<sup>121</sup>

Seguramente la corrección le ha servido para hacer más visible la relación intratextual y también para darle a los cuentos una forma tal que el elemento unificador no sea sólo Emilio Renzi. Porque, como ya se esbozó en el breve análisis de los cuentos, se repiten en ellos situaciones, espacios, y caracteres de personajes como, por ejemplo, la mujer loca. De hecho, todas las mujeres que aparecen en los cuentos y novelas de Ricardo Piglia padecen un cierto grado de locura.

Todo esto tiene dos finalidades: una, enseñar al lector a entender cómo y porqué se escribe un cuento (metaficción); y otra, crear un libro único que comprenda toda su obra. Porque a nuestro autor le fascina la idea de pasar la vida escribiendo una sola obra que incluya todas las variantes y todas las historias posibles.<sup>122</sup>

2) Para entender la idea que Ricardo Piglia tiene del plagio hay que recurrir a la forma en que éste ha trabajado el modelo policiaco de la investigación fuera del esquema del delito. Piglia pone la investigación en relación con objetos que no son criminales en un sentido directo. La parodia del género policiaco, hace que los datos

<sup>121</sup> Ya se mencionó que *La invasión* originalmente fue publicada en Cuba con el título de *Jaulario* y que los cuentos contenidos en éste fueron corregidos en aquél. Incluso se agregó el cuento "Mi amigo". La versión de *Nombre falso* también ha sido corregida pues en 1994 apareció la "edición definitiva" que muestra diferencias con la anterior edición principalmente en el cuento "Homenaje a Roberto Arlt". Esto vuelve a verse en la última antología preparada por el propio Piglia, *Cuentos morales*, donde, según él, se incluyen todos sus cuentos; pero no aparecen todos y, además, en la mayoría de ellos pueden encontrarse correcciones.

<sup>122</sup> Véase *Crítica y ficción*, p. 77.

recabados por el lector-detective no ayuden a descubrir un crimen sino a entender la teoría narrativa del autor que en gran manera encierra el concepto del plagio.

Ricardo Piglia ha estudiado, en parte, la tradición literaria argentina con base en este concepto<sup>123</sup> y su "Homenaje a Roberto Arlt" aporta algunos datos sobre las ideas del plagio que nuestro autor encuentra en la obra de Roberto Arlt. Ahí, Piglia escribe:

En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública. Consciente o inconscientemente [...] La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones.

Tampoco es aventurado pensar que otra duda asedió en algún momento a Max Brod. La duda fue (debió ser) esta: "Nadie —salvo yo, salvo Kafka que ha muerto— conoce la existencia de estos escritos. Entonces ¿Publicarlos con el nombre de Kafka o firmarlos y hacerlos aparecer como míos? Estos textos ya no son de nadie [...]"<sup>124</sup>

La mención de este cuento hace volver a la idea del contenido teórico en la obra de Piglia porque en él, además de lo relacionado con la teoría del cuento, encontramos una relación entre ficción y crítica que el propio autor llama "metacrítica". Piglia dice: "En 'Homenaje a Roberto Arlt' he tratado de manejar ciertos modos de narrar implícitos en la crítica [...] La ficción de la crítica, digamos.

<sup>123</sup> Véase sobre todo Ricardo Piglia, "Parodia y propiedad". *Crítica y ficción*, pp. 41-46.

<sup>124</sup> Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 91 y 121.

La crítica como ficción. El modelo de la investigación crítica como forma de narrar, la busca del texto perdido".<sup>125</sup>

Los modelos de la crítica no sólo están presentes en el "Homenaje...". A manera de ejemplo véanse las siguientes ideas sobre literatura que aparecen en los cuentos "En otro país" y "El fluir de la vida":

- ❖ Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se dice la verdad. (p. 23)
- ❖ Si la literatura no existiera esta sociedad no se molestaría en inventarla. Se inventarían las cátedras de literatura y las páginas de crítica de los periódicos y las editoriales y los coctales literarios y las revistas de cultura y las becas de investigación pero no la práctica arcaica, precaria, antieconómica que sostiene la estructura. (p. 23)
- ❖ 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 Valdimir Navokov, dijo: Señores, respeto el talento literario del señor Navokov ¿pero a quién se le ocurre invitar a un elefante a dictar clases de zoología? (p. 23)
- ❖ Las suicidas como Madame Bovary o Ana Karenina, dijo Steve, son utopías masculinas. Proyecciones invertidas del terror que le provoca a los hombres captar la mirada asesina de sus mujeres. (p. 26)
- ❖ La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*. (p. 27)

<sup>125</sup> Maritelmá Costa, "Entrevista Ricardo Figha", p. 47

- ❖ Alguien hace algo que nadie entiende, un acto que excede la experiencia de todos. Este acto no dura nada, tiene la cualidad pura de la vida, no es narrativo pero es lo único que tiene sentido narrar. (p. 28)
- ❖ Llevar la vida a la vida la teoría del iceberg de Hemingway. Lo más importante es lo que no se dice.  
Una historia que el narrador no comprende. Esa es la lección de Henry James. (p. 28)
- ❖ La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer. Se escuchan unos a otros compasivamente. Lo que importa es narrar, no importa si la historia no le interesa a nadie. Lo contrario del arte de la novela, que se funda en la ilusión de convertir a los lectores en adictos. (p. 28)
- ❖ Narrar es fácil, dice Steve, si uno ha vivido lo suficiente para captar el orden de la experiencia. No se puede ser un gran novelista antes de los cuarenta años. (p. 29)
- ❖ La locura jamás será narrativa. (p. 36)
- ❖ 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 al otro lado. El relato está ligado a las artes adivinatorias, dice el Pájaro. Narrar es transmitir al lenguaje de la pasión lo que está por venir. (p. 52)<sup>126</sup>

Un texto, además de contener una técnica narrativa, puede ser generador de muchas otras a la hora de la transtextualización.<sup>127</sup> Y eso es precisamente lo que

<sup>126</sup> Ricardo Piglia: "En otro país" y "El fluir de la vida", *Prisión perpetua*, pp. 11-49 y 52-60, respectivamente.

<sup>127</sup> Los tipos de relaciones transtextuales que pueden darse en los textos según Gérard Genette (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-16) son:

Piglia ha entendido al estudiar la tradición literaria y luego, ha llevado a la práctica en su obra. Él lo ve como un trabajo con los géneros, para obtener una nueva máquina narrativa.

Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias. Los ejemplos son variadísimos [...] se trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria.<sup>128</sup>

Entonces, la apropiación que hacen los escritores de los textos de otros hace que las obras adquieran autonomía al perder el carácter de propiedad.

En la obra de Ricardo Piglia la metacrítica funciona porque los asuntos que normalmente son tratados exclusivamente por la crítica literaria se atemperan y alcanzan un público mucho más amplio si se intercalan en la ficción que si se publicara un aburrido ensayo de crítica.

- 
1. *Intertextualidad*. Relación de copresencia entre dos o más textos. Es la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas o sin referencia precisa); otras formas menos explícitas y menos canónicas son el *plagio* y la *alusión*.
  2. *Paratexto*. Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas.
  3. *Metatextualidad*. Es la relación que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (comentario), e incluso sin nombrarlo.
  4. *Architextualidad*. Títulos como *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o más generalmente subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, eludir cualquier clasificación.
  5. *Hipertextualidad*. Es la derivación de orden descriptivo o intelectual en la que un texto B (*hipertexto*) se une a un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.

<sup>128</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 10.



Para ejemplificar esto, en "Homenaje a Roberto Arlt" encontramos una relación transtextual no sólo con la obra de Roberto Arlt (que es la más evidente) sino con textos de escritores como Leonidas Andreiev y Bertolt Bretch, entre muchas otras que probablemente existen y que es difícil detectar si no se es un estudioso de la literatura como lo es Piglia.

Con respecto a la relación transtextual entre el "Homenaje..." y la obra de Andreiev, Jorge Fornet nos dice algo muy útil para entender, además de esto, la forma en que Piglia utiliza la metaficción en sus cuentos:

"Luba" no es sino un plagio de "Las tinieblas", cuento del escritor ruso Leonidas Andreiev. Así, un texto en el que se teoriza sobre el papel de la falsificación y del plagio en la literatura se convierte a su vez en la práctica, en un plagio y una falsificación múltiple de citas y de hechos [...]

Es evidente que Piglia tomó "Las tinieblas" como modelo de "Luba" porque reconoció en el cuento muchos puntos de contacto con la literatura de Arlt.<sup>129</sup>

Pero el cuento que confirma la intención de incluir la teoría dentro de la ficción es, sin duda, "En otro país" porque allí vamos a encontrar las palabras que encierran el secreto de la utilización del plagio en la literatura, que es fundamental para entender la obra de Ricardo Piglia.

¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa. Los actos más perfectos sólo tienen por testigo a quien los

<sup>129</sup> Jorge Fornet, "Homenaje a Roberto Arlt" o la literatura como plagio", pp. 116-117.

realiza. Un arte cuya forma exige ser descubierta. Pero es difícil resistir la perfección sin dejar huellas.<sup>130</sup>

Indudablemente esa ficción en la que tiene que haber dos es la que retoma la tradición por medio de la parodia y el plagio. Las huellas que ha dejado Piglia para que el lector se dé cuenta de la utilización consciente de esto pueden verse en ejemplos como el de Jorge Fomet, arriba citado. Lo difícil aquí es saber encontrarlas porque para eso se necesita ser un lector que posea muchísima información literaria y cultural.

Al dejar huellas, Piglia está conciente de que éstas ayudarán al lector a reconstruir el mensaje. Así cumple muy bien con su labor de escritor pedagogo pues quien logra interesarse por su obra, se ve envuelto en una gran cantidad de ideas y no queda otro camino más que el aceptar el compromiso de leer hasta sus últimas consecuencias, porque, como ya se ha mencionado, podemos encontrar en su obra cuentística todo un entramado de concepciones teóricas con respecto a la forma de afrontar la lectura de su obra.

Así, la historia secreta o la segunda historia equivale a la metaficción y a la metacrítica que forman parte de la construcción de los cuentos y al afrontar la lectura comprometida de éstos obtenemos el placer del texto, la enseñanza.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Ricardo Piglia, "El fluir de la vida". *Prisión perpetua*, p. 50.

<sup>131</sup> Según Roland Barthes el placer del texto se definiría como "Clásicos. Cultura (cuanto más cultura, más grande y diverso será el placer). Inteligencia. Ironía. Delicadeza. Euforia. Maestría. Seguridad: arte de vivir. [...] Este placer puede ser dicho: de aquí proviene la crítica". Véase, *El placer del texto*, México: Siglo veintiuno, p. 83.

## CONCLUSIÓN

El propósito de la tesis fue explicar de qué modo Ricardo Piglia resultaba ser practicante y teórico del cuento. Necesario fue mencionar que el autor proviene de una tradición literaria muy marcada por el proceso militar en Argentina. Este hecho, hizo que se generaran, para bien, "discursos alternativos" que fueron llevados a extremos sorprendentemente innovadores.

La postura de Piglia frente a la tradición literaria que revela una continuidad ideológica con autores como Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Witold Gombrowicz principalmente, hace notar que cuanto describe a estos escritores argentinos, está hablando en realidad de una preferencia literaria encaminada a entender el afán lúdico que encierra su narrativa y darle fundamento al recurso paródico que para tal fin utiliza.

Por medio de un primer análisis, que se hizo para extraer la primera historia en los cuentos, nos dimos cuenta del dominio que el autor tiene de la utilización de las distintas formas de narrar, así como de los múltiples temas que encierran sus cuentos.

Como practicante del cuento, Piglia hace imprescindible la búsqueda del efecto al que se refería Horacio Quiroga, uno de los primeros en tratar de explicar en qué consiste la técnica del cuento.

Ricardo Piglia deja ver en sus cuentos cuatro formas distintas de lograr el efecto. La primera de ellas se basa en los elementos aludidos o "no dichos" que le dan oportunidad al lector de sorprenderse con sus propios descubrimientos; la segunda, como en los cuentos clásicos, deposita el efecto en el final; la tercera, basada en la intertextualidad, hace que el efecto se logre cuando el lector descubre que Piglia ha plagiado fragmentos de obras clásicas sin siquiera hacer una referencia a éstas. La cuarta forma en que se construye el efecto, consiste en repetir personajes y situaciones en un cuento y en otro o en un cuento y una novela; es decir, se utiliza el recurso de la intratextualidad. Así, el darse cuenta del uso de este recurso, equivale a la sorpresa derivada del efecto.

Para comprender todo lo anterior se necesita ser un lector comprometido, un Lector Modelo al estilo del que describe Umberto Eco, que esté dispuesto a convertirse en el lector-detective que describe Ricardo Piglia. Porque un lector de este tipo aborda la lectura y la crítica de los cuentos como si tratara de descifrar un enigma.

La lógica del relato policiaco es muy importante dentro de la obra de Ricardo Piglia, que en su papel de escritor-delincuente ha dejado huellas de sus crímenes. Tales huellas las encontramos insertadas en los cuentos. Se trata de que el lector las encuentre y para ello se debe jugar el juego del lector-detective.

El aspecto lúdico que encierra la idea de la crítica como pesquisa detectivesca, se puede entender ampliamente en la utilización del personaje

Emilio Renzi y en el uso de la intratextualidad. El seguimiento de éstos nos lleva a encontrar un afán pedagógico del autor que, para enseñar al lector, ha ocultado en sus cuentos sus ideas con respecto al género, construyendo para esto cuentos metaficcionales, además de proponer sus propias Tesis sobre el cuento.

Otro elemento oculto lo constituyen sus ideas sobre literatura, que basadas en el concepto "metacrítica", aparecen entreveradas con las historias de modo que a la vez que se lee un cuento, se lee también un ensayo literario.

Como teórico del cuento, Ricardo Piglia desarrolló dos tesis:

- 1) Cada historia cuenta dos historias. La primera tiene que ver con la trama del cuento. La segunda historia está oculta, es un enigma que no depende de la interpretación. En los cuentos de Piglia la historia oculta depende, por un lado, de la forma en que se construye un cuento y la explicación de esto se inserta en los cuentos por medio de la metaficción; por el otro, depende de la crítica literaria que se ejerce también dentro de los cuentos en forma de metacrítica.
- 2) La segunda tesis que dice que de la segunda historia depende la forma del cuento y sus variantes. Esto se comprueba cuando entendemos que entre los cuentos existe una relación intratextual que se ha preparado deliberadamente y que se confirma cuando, comparando las diferentes ediciones de los cuentos, nos damos cuenta que han sido corregidos con el propósito de presentar una obra unificada. Uno de los

elementos más importantes que lleva a cabo esta tarea es el *alter ego*, Emilio Renzi.

La finalidad de presentar al lector una obra unificada es la de respetar la forma del relato que encierra un enigma. La constante técnica de ocultar las ideas teóricas en los cuentos es lo que le da la forma de relato detectivesco en el cual deberá actuar el lector-detective.

Así puedo decir que las Tesis de Ricardo Piglia sí pueden comprobarse y que al ser susceptibles de comprobación la idea del autor sobre la función del escritor como pedagogo también se cumple, porque al asumir el lector (o quien esto escribe) la tarea de comprobar tales tesis, encuentra no sólo una propuesta de lectura de los cuentos de Piglia sino las propuestas de otros autores (Jean Paul Sartre, James Joyce, Sherwood Anderson, Katherine Mansfield, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt...) a los que es necesario leer o referir para poder encontrar más huellas del delito en los textos.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Del autor:

#### CUENTO

Piglia, Ricardo, *Jaulario*. La Habana, Cuba: Ediciones Casa, 1967.

—, *La invasión*. Argentina: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

—, *Nombre falso*. Edición definitiva. Argentina: Seix Barral, 1994.

—, *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

—, *Cuentos con dos rostros*. México: UNAM, 1992.

—, *Cuentos morales*. Argentina: Planeta, 1995.

#### NOVELA

—, *La ciudad ausente*. Argentina: Seix Barral, 1992.

—, *Respiración artificial*. Argentina: Seix Barral, 1994.

—, *Plata quemada*. Argentina: Planeta, 1997.

#### ENSAYO:

—, *Crítica y ficción*. Santa Fe, Argentina: Universidad del Litoral, 1986.

—, "Tesis sobre el cuento", *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993, pp. 55-59.

—, "Lo negro del policiaco", *Teorías del cuento II: la escritura del cuento*. México: UNAM, 1997.

—, "Notas de literatura en un diario", *Hispanamérica*, año XXV, núm. 75, 1996, pp. 145-149.

## 2. Sobre el autor:

- Batrosevick, Nicolás, *Ricardo Piglia o la cultura de la contravención*. Argentina: Atuel, 1998.
- Berg, Edgardo H., "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia). *Hispanérica. Revista de literatura*. 25: 75, 1976, pp. 37-47.
- Costa, Maritelmá, "Entrevista: Ricardo Piglia". *Hispanérica. Revista de literatura*. 15 : 44, 1986, pp. 39-54.
- Gandolfo, Elvio, "Reportaje a Ricardo Piglia", *Radar*, Suplemento del Diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.
- Grandis, Rita de, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Díaz-Quifónes, Arcadio et al., *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*. Princeton: Program in Latin American Studies, 1998. (PLAS Cuadernos, number 2)
- Fornet, Jorge, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, núm. 1, 1994, pp. 115-141.
- Gnutzman, Rita, "Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco". Arancibia, Juana Alcira (ed.), *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Buenos Aires : Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 437-448.
- , "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, núm. 159, abril-junio, 1992, pp. 437-448.
- Gzegorzcyk, Marzena, "Discursos sobre el margen : Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero". *Hispanérica. Revista de literatura*, núm. 73, 1996, pp. 15-33.
- Magaña, Edmundo, "Entrevista con Ricardo Piglia". *La Jornada Semanal*, 18 abril, 1993, pp. 29-33.
- Morello-Frosh, Marta, "Borges and Contemporary Argentine Writers. Continuity and Change". *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Ed. Edna Aizenberg. Columbia, University of Missouri Press, 1990, pp. 26-43.



-Pons, María Cristina, *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*. México, UNAM, 1998.

-Vierek, Roberto, "De la tradición a las formas de la experiencia (Entrevista a Ricardo Piglia)". *Revista chilena de literatura*, 40, noviembre de 1992, pp. 129-138.

### 3. Historia argentina:

-Avellaneda, Andrés, "Argentina militar: los discursos del silencio", Karl Kohut y Andrea Pagni (Eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. pp. 13-30.

-Cortázar, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*, Muchick Editores, 1984.

-Dorrego, Alejandro y Victoria Azurduy, *El caso argentino. Hablan sus protagonistas*. México: Prisma, 1977.

-López Laval, Hilda, *Autoritarismo y cultura. Argentina 1976-1983*. España: Editorial Fundamentos, 1995.

-Luna, Félix, *Argentina de Perón a Lanusse*. Barcelona: Planeta, 1972.

-Rama, Ángel, *Uruguay hoy*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

-Rock, David, *Argentina 1516-1987: desde la colonización española hasta Alfonsín*. Madrid: Alianza, 1988.

-Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

-Rouquié, Alain, *Argentina, hoy*. México: Siglo Veintiuno, 1982.

-Vales, José, "Diez años de gobierno menemista. ¿Festejamos o lloramos?". *Reforma*, 10 de junio, 1999, p. C4.

### 4. Estudios sobre literatura argentina:

-Amícola, José, "La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig". *Revista Iberoamericana*, 175, abril-junio, 1996, pp. 427-438.

-Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy*. Frankfurt: Vervuert, 1996.

-Kohut, Karl y Andrea Pagni, *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1993.

-Mastrángelo, Carlos, *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*. Argentina: Hachette, 1963.

-Montaldo, Graciela, "Líneas imaginarias: la literatura argentina contemporánea". *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura Medio Siglo de Literatura Latinoamericana. 1945-1995*. V. II. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, pp. 182-200.

-Piglia, Ricardo y Juan José Saer, *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.

-Prieto, Adolfo, "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana*, 125, 1983, pp. 889-901.

## 5. Estudios sobre literatura hispanoamericana:

-Domenella, Ana Rosa (comp.), *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio Siglo de Literatura Latinoamericana. 1945-1995*, V. II. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

-Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981*, México: Siglo XXI, 1982.

-Rama, Ángel et al, *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981.

-Rama, Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964/1980*. México: Marcha Editores, 1981.

-Vallejo, Catharina V. De, *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1992.

## 6. Teoría literaria:

-Argenot, Marc et al, *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1986.

-Barthes, Roland, *El placer del texto*, México: Siglo veintiuno, 1996.

-Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

-Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. España: Siglo Veintiuno, 1996.

-Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.

-Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

-Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM / Siglo XXI, 1998.

-Zavala, Lauro (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1995.

—, *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México: UNAM, 1995.

—, *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, 1996.

—, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM, 1998.

#### **7. Otros:**

-Monterroso, Augusto, "Leopoldo (sus trabajos)", *Obras completas (y otros cuentos)*. México: SEP / Joaquín Mortiz, 1986.

-Sartre, Jean Paul, *La náusea*, México: Editorial Época, 1986.