



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UN CUENTO SIEMPRE CUENTA DOS HISTORIAS:
ANÁLISIS ACTANCIAL EN DOS NOVELAS DE
RICARDO PIGLIA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

KAREN NAVA LOMELÍ

ASESORA:

DRA. LAURETTE GODINAS



MÉXICO, D.F.

2012



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.

A mi esposo y a mi bebé.

AGRADECIMIENTOS

Gracias Pame.

A mis papás Catarino y María Esther por todo lo que me han dado y me han enseñado, por guiarme por el mejor camino.

A mis hermanas Mónica, Tania y Pamela por ser mis mejores amigas.

A mi esposo Ramón por ser mi compañero ideal.

A mi maestra la Dra. Laurette por enseñarme lo mejor de las Letras.

A mi amigo George de quien aún sigo aprendiendo.

A mi amiga Christian por estar conmigo siempre.

A mis amigos Edgar, Sol, Nely, Marco y Ramón por haber compartido conmigo tantas cosas en la carrera.

Y por supuesto, gracias a la Universidad.

ÍNDICE

Introducción.	1
1. Estado de la cuestión y propuesta metodológica.	6
2. La historia visible en <i>Plata quemada</i> y <i>Blanco nocturno</i> .	19
2.1. El objeto de las historias visibles: el dinero.	20
2.1.1. La importancia del dinero para Ricardo Piglia.	20
2.1.2. El dinero y Roberto Arlt.	22
2.1.3. El dinero y la literatura policiaca.	24
2.1.4. El dinero como objeto deseado en <i>Plata quemada</i> y <i>Blanco nocturno</i> .	26
2.2. Los personajes en las historias visibles de <i>Plata quemada</i> y <i>Blanco nocturno</i> .	34
2.2.1. Luca Belladona y el Gaucho Dorda. Sujetos y destinatarios de las historias.	34
2.2.2. Adyuvantes del Gaucho Dorda y de Luca Belladona.	45
2.2.3. Oponentes en las historias visibles de las novelas.	56
2.2.4. Los destinadores y su misión de entregar el dinero.	62
3. La historia oculta en <i>Plata quemada</i> y <i>Blanco nocturno</i> .	67
3.1. El objeto deseado en la historia oculta: la verdad.	69
3.1.1. La investigación como el medio para llegar a la verdad.	69
3.1.2. La investigación y la novela policial.	71
3.1.3. La verdad como objeto deseado en <i>Plata quemada</i> y <i>Blanco nocturno</i> .	73
3.2. Los personajes en la historia oculta de <i>Plata quemada</i> y <i>Blanco nocturno</i> .	77
3.2.1. Emilio Renzi, sujeto de la historia oculta.	77
3.2.2. Adyuvantes y destinadores. Los dadores de información.	83
3.2.3. Los oponentes de Emilio Renzi.	90
3.2.4. Los destinatarios de Emilio Renzi ¿Para quién investiga nuestro personaje?	94
Conclusiones.	97
Bibliografía.	100

INTRODUCCIÓN

Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940) es uno de los escritores contemporáneos más importantes, y su obra promete ubicar al autor como uno de los principales exponentes de la literatura universal; para apoyar esta afirmación basta con acercarnos un poco al éxito de su última novela¹, éxito que se ha ganado gracias a los grandes atributos de ésta y también gracias a la trayectoria que autor, que ya lo ubica como uno de los personajes representativos de nuestra literatura.

Una de las principales características de los textos de Ricardo Piglia es que muestran a un autor con la capacidad de fundir la complejidad con la sencillez y la humildad en su escritura; es decir, si bien la escritura de Piglia se lee con tal fluidez que aparenta estar dirigida a las masas², un análisis más profundo muestra que el autor hace una mezcla entre la cultura intelectual y la cultura de las masas, pues no resulta difícil observar todas las referencias intelectuales y críticas en la obra del autor. Esta amalgama representa una preocupación del autor ante una nueva característica de nuestra sociedad, la cultura de masas, definida por Piglia como la inestabilidad entre ficción y realidad³.

En la obra de Piglia es fácil reconocer que el autor es un personaje multidisciplinario⁴, es decir, en un mismo texto nos demuestra su interés y conocimiento por la crítica literaria, la literatura en sí, la economía, la historia⁵, el periodismo e incluso la

¹ Según información del boletín de novedades Marzo-Abril 2011 de Anagrama (disponible en la página web <http://www.anagrama-ed.es./PDF/boletin/pdf>, última fecha de consulta Junio de 2011), *Blanco nocturno* fue considerada en el suplemento "Ñ" de *Clarín* y en el suplemento "ADN Cultura" de *La Nación*, ambas publicaciones de Buenos Aires, como uno de los mejores libros del 2010. También fue aplaudida como uno de los mejores libros de 2010 en *El Economista* y en *La Razón* de México y como una de las finalistas entre las tres mejores novelas escritas en castellano en "El cultural" de *El Mundo*. Igualmente *Plata quemada* ha sido vista como una de las diez novelas fundamentales desde 1997.

² En general, la cultura de masas se caracteriza por carecer de elementos que creen conciencia crítica en el receptor, como bien lo afirma Piglia "La cultura de masas es básicamente anti-intelectual". (Ricardo Piglia en Adrián Ferrero, "Hay que escribir como si el lector fuera siempre más sagaz y más sabio que el que escribe". Entrevista a Ricardo Piglia", *Iberoamericana*, No. 21, Vol. 6, 2006, p. 170).

³ Véase Jorge Carrión, "No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 417-438.

⁴ A modo de los renacentistas, Piglia conoce diferentes ciencias y nos las expone todas en su obra. Ha sido bastante comentada esta característica de nuestro autor de hacer crítica en su ficción y ficción en su crítica; más adelante será nuevamente abordado el tema.

⁵ La historia es una de las ciencias más importantes para el autor, hay que considerar que su formación profesional está dedicada a la historia, a pesar de que el interés de Piglia siempre ha sido mayor hacia la

psicología. Entonces podemos reconocer en sus textos un amplio acercamiento a los temas que ahí se tratan, pues éstos se presentan desde puntos de vista diferentes que permiten al lector acercarse a ellos desde una perspectiva más objetiva.

Es fácil identificar las obsesiones de cualquier escritor al leer sus textos. En el caso de Ricardo Piglia salta a la vista que una de las más importantes obsesiones es el dinero. De hecho, el propio Piglia afirmó en 1974 que “el dinero -podría decir Arlt- es el mejor novelista del mundo: legisla una economía de las pasiones”⁶. En este trabajo pretendo llevar a cabo un acercamiento a la función del dinero en la narrativa de Piglia y la relación de los personajes con éste.

Si consideramos en la diacronía la producción novelística del escritor argentino, sus primeras dos novelas—*Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992)- han introducido al lector en su obra y lo han atrapado con ciertos elementos que singularizan toda su obra, como lo son la tradición literaria argentina y la historia argentina, entre otros; en ambas novelas se nos presenta de una manera bastante evidente la crítica dentro de la ficción, en la que muchas veces la voz crítica es representada por algún personaje (cosa que ocurre también en algunos cuentos). En cambio, en su tercera novela —*Plata quemada* (1997)- dejan de aparecer muchos de los elementos que nuestro autor había venido trabajando anteriormente, y uno de ellos es la referencia de la voz crítica. Esto no significa, claro está, que nuestro autor deje de interesarse por ella, solamente que estos elementos ya no están presentes de una forma tan explícita como en la obra anterior. Es evidente que la crítica no está del todo ausente en *Plata quemada*, donde se pueden observar también otros elementos que marcaron su novelística anterior y posterior como la tradición y la literatura como plagio, característica que tanto ha preocupado a nuestro autor⁷. De esta forma, es válido leer el epílogo como un elemento que representa el plagio en la novela: un narrador que roba una historia contada por una mujer en un tren y que la usa para relatarla a su manera.

escritura; nos habla de esto en *Crítica y ficción*: “Me fui a estudiar Historia en La Plata porque quería convertirme en escritor y pensaba (con razón) que si estudiaba Letras me iba a costar seguir interesado en la literatura” (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 52, a partir de aquí citaré este libro como *Crítica y ficción*).

⁶ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanamérica*, No. 7, Vol. 3, 1974, p. 25.

⁷ Es importante considerar la presencia tan marcada de Arlt en la novela. (Véase Roberto Gil Montoya, *Arlt y Piglia, conspiradores literarios*, Instituto de Cultura Pereira, Colombia, 2005). Más adelante se hablará sobre el tema más a fondo.

A primera vista, *Plata quemada* parece ser una novela de fácil lectura, calificada por algunos críticos como literatura de masas, una novela “más alejada de sus temas y sus pasiones”⁸. Muchos lectores se podrían quedar con la sensación de encontrarse ante una novela policiaca basada en una nota roja, y ni siquiera una novela policiaca si consideramos que el detective no es el personaje principal⁹; en ese sentido, más bien podría considerarse como un *thriller documental*, es decir como un texto de índole no ficcional¹⁰. Lo que muestra un análisis riguroso de la novela es que, en ella, el autor cambia el rumbo de sus obsesiones y sus intereses, que toman otros derroteros más encaminados hacia el tema de la economía; éste, ya manifiesto desde *Nombre falso*, adquiere en la novela de 1997 una fuerza inaudita, visible desde la presencia del sustantivo “plata”, como sinécdoque del dinero, en el título, lo cual nos remite a valores explicados desde el Mercado y el intercambio comercial. Pero no sólo allí funciona el dinero como el motor de las historias cruzadas, sino también en la última novela del autor, la muy esperada *Blanco nocturno* (2010), donde el autor presenta una gran preocupación por el problema de la economía, es decir el dinero como ciencia y como motor de nuestra sociedad. Comparar ambas novelas nos deja claro que los intercambios monetarios son el motor principal de la sociedad tanto rural –*Blanco nocturno*- como urbana –*Plata quemada*-.

Uno de los principales objetivos de este trabajo es exponer cómo nuestro autor es capaz de demostrarnos la universalidad de los temas y los géneros¹¹: en ambos ambientes -- rural y urbano- el problema y la preocupación de nuestra sociedad es el mismo. Es importante subrayar, como ya lo mencioné arriba, que estos ambientes varían tanto en el

⁸ Álvaro Ruiz Abreu, “La escritura híbrida de Ricardo Piglia”, *Universidad de México*, No. 628, 2003, p. 50.

⁹ Según la tradición de la literatura policial que el mismo Piglia nos expone en *El último lector*, *Plata quemada* quedaría totalmente fuera de este género, pues no existe la figura del detective tradicional. Véase al respecto: Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 79 (A partir de aquí citaré el texto como *El último lector*).

¹⁰ Aunque el autor sugiere en el epílogo la ausencia de la ficción, *Plata quemada* no es un simple texto expositivo producto de una serie de indagaciones que carecen de una intervención creativa por parte del autor. El epílogo es, más bien, un juego del autor con el lector. Abajo trataré este tema con más detenimiento.

¹¹ Se habla de que la literatura policiaca y la novela negra son géneros propios de la ciudad, debido a las características de ésta: las multitudes, los vicios, la delincuencia, la corrupción; en *Blanco nocturno*, Piglia nos hace ver que estas cualidades no son exclusivas de la urbe, sino que de igual manera están presentes en el campo, y que la economía es el tema más importante de nuestra sociedad. Como dice Pieglo, “echa por tierra la soberbia urbana [...] donde menos lo esperes, entre vacas, jinetes diestros, y caballos, un hombre honesto debe elegir, como Antígona, nuestra hermana: o la mentira que salva o la verdad que hunde” (Roberto Pieglo, “Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia. Un crucigrama ético”, *Nexos*, No. 395, 2010, p. 26).

tiempo como en espacio, *Plata quemada* está situada en Buenos Aires y Montevideo en los años sesentas, mientras que *Blanco nocturno* se desarrolla en un poblado de la provincia de Buenos Aires en 1972. Entonces, ¿qué pasa con el dinero en estas dos novelas? ¿Cómo lo maneja el autor dentro de su narrativa? Estas son las preguntas que me interesa responder con este trabajo.

Con mi tesis pretendo hacer una aportación a la vasta crítica que se ha hecho sobre la obra de Piglia por medio de un acercamiento a su obra a través de un análisis, en las dos últimas novelas, de los personajes y su relación con el dinero; me ocuparé, pues de mostrar qué tanto afecta el dinero a estos actores y si es éste el que los define como son y el que define su papel dentro del relato. Para ello me basaré en la teoría actancial de Greimas, que más adelante expondré.

Estas dos últimas novelas han sido historias basadas en una nota roja, y considero importante al respecto resaltar que el periodismo representa para Piglia una disciplina indispensable que, además, está relacionada directamente con la literatura. La investigación es un punto clave para nuestro autor, quizá la acción¹² más importante en el discurso de su obra. Nótese que en la mayoría de los textos de ficción de Piglia aparece un investigador: Junior en *La ciudad ausente* y Emilio Renzi¹³ en varios textos como “La loca y el relato del crimen”, *Respiración artificial*, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, entre otros; estos personajes, al ser investigadores, se convierten en el personaje principal del relato. En los textos de crítica, el personaje que toma el papel de investigador es el mismo Piglia.

Entonces, las dos últimas novelas del escritor argentino coinciden, entre muchas otras cosas, en que manejan como tema principal el problema del dinero y la economía. En ambas existe la investigación, pues Emilio Renzi indaga en una historia con un objetivo periodístico, y esto me lleva a optar, en este trabajo, por hacer un análisis actancial de ambas novelas, comparándolas, pero más que nada complementándolas entre sí para comprobar

¹² A lo largo de mi trabajo “la acción” será uno de los conceptos más importantes que abordaré, ya que haré un análisis de los personajes a través de sus acciones; por ello me adelantaré a definirlo como “una de las funciones o unidades de sentido narrativas en virtud de las relaciones de coexistencia que guarda con los demás elementos del relato” (Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 29). Según la teoría de Greimas, el concepto tiene que ver con los enunciados de hacer, es decir, por lo que hacen los actantes es cómo se define su papel dentro del relato.

¹³ Adelante hablaré de Emilio Renzi como personaje y como alter ego de nuestro autor.

que los temas que interesan a nuestro autor siguen siendo los mismos, a pesar de las diferencias argumentales evidentes.

Por otra parte, quisiera destacar que, al existir en las novelas de Piglia investigación, siempre habrá en ellas una historia paralela a la relatada, donde una narrará cómo se hace esta investigación, y la otra qué se investiga; por lo que esta tesis estará dividida en dos partes: en la primera se hablará de la historia visible, es decir la investigada¹⁴, y en la segunda de la historia oculta, cómo se investiga. Al respecto, además de la obra de ficción del autor ya mencionada, es importante reconocer la obra crítica, pues ambos géneros se complementan. Ya antes he mencionado la importancia de que nuestro autor sea crítico, además de novelista y de encontrar crítica en su ficción y ficción en su crítica, por lo que resultará indispensable para este trabajo el acercamiento y el apoyo en los textos críticos de Piglia: *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*, *Crítica y ficción*, *Formas breves*, *El último lector*, entre otros textos como prólogos, entrevistas, etcétera.

La obra de Piglia, a pesar de su cercanía cronológica, es decir, de ser literatura nueva, cuenta con una vasta crítica tanto de su literatura ficcional como de sus mismos textos críticos. Los lectores de las primeras obras han mantenido una fidelidad con el escritor, ya que después de conocer novelas como *La ciudad ausente* o *Respiración artificial*, en el lector surge un interés por seguir al autor; así se vislumbra, por ejemplo, en los trabajos de algunos críticos como Edgardo Berg y Jorge Fonet, por mencionar sólo algunos. De esto hablaré en el primer capítulo, enfocándome principalmente a los referidos a *Plata quemada* y *Blanco nocturno*.

¹⁴ Para una explicación de los sintagmas “historia visible” e “historia oculta”, véase abajo, p. 14.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PROPUESTA METODOLÓGICA

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La última novela de Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, ha tenido una recepción –aunque se reduce, por la fecha reciente de su publicación, en su mayoría a reseñas- bastante favorable; se puede decir incluso que contaba ya, desde antes de salir de las prensas, con numerosos lectores interesados: fue una novela muy esperada y muchas veces el autor comentó anticipadamente sobre su nueva publicación. A pesar de no ser del todo lo que Ricardo Piglia había adelantado¹⁵, ha tenido una recepción bastante satisfactoria que apunta a una próxima crítica muy vasta a la que quisiera hacer una aportación con este trabajo.

En esta novela, el autor nos vuelve a mostrar las obsesiones presentes a lo largo de su obra sin llegar a ser repetitivo; es decir, no provoca que el lector sienta que está leyendo lo mismo en varias ocasiones, sino que más bien vuelve a tocar los mismos temas que siempre le han interesado desde perspectivas distintas. En *Blanco nocturno* observamos nuevamente una variedad de personajes tan singulares como son los de Ricardo Piglia, en cuya obra es constante la presencia de personajes fascinantes y ambiguos, personajes que, como bien afirma Andrea Torres, están “completamente locos”¹⁶.

Esta locura caracteriza a los personajes de Ricardo Piglia desde los inicios de su trayectoria como autor de ficción, pues desde su primer libro de cuentos nos presenta un personaje loco que se roba a su hija sin tener nada que ofrecerle¹⁷; en *La ciudad ausente*, “[...] se deja hablar a los locos, en los primeros planos de la confusa libertad que los

¹⁵ Es una historia “[...] relatada por un anciano, Emilio Renzi, y ambientada en la época de la guerra de las Malvinas [...]” (Ricardo Piglia en Leila Guerrero, “Delator de realidades”, en http://www.elpais.com/elpaismedia/babelia/media/201009/04/paginas/20100904elpbabpag_6_Pes_PDF.pdf, última fecha de consulta Julio de 2011, p.15), ya después el mismo Ricardo Piglia comenta sobre el giro que le dio a la novela “[...] mi idea era que la novela sucediera durante la guerra, pero que la guerra no tuviera peso. Y eso lo modifiqué también. No me lleva tanto tiempo escribir las novelas. Si cuento todo el tiempo serían dos años. Pero la anécdota va cambiando mucho. Y yo, en realidad, quería escribir la historia de mi primo” (Piglia en Guerrero, *art. cit.* p. 6).

¹⁶ Andrea Torres Perdigón, “*Blanco nocturno* de Ricardo Piglia”, *Letral*, No. 5, 2010, en www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=87, p.135.

¹⁷ Véase Ricardo Piglia, “El joyero”, en *La invasión*, Anagrama, Barcelona, 2006.

posee[...]”¹⁸, y en su novela anterior, *Plata quemada*, aparece un personaje muy singular que, incluso, escucha voces en su cabeza: el Gaucho Dorda, protagonista a medio camino entre locura y retraso mental¹⁹. En *Blanco nocturno* se nos presenta un personaje como Croce, encerrado en una clínica psiquiátrica, cuya psicología es más compleja que la de un simple enfermo mental²⁰.

La presencia de personajes locos y extraños ha sido considerada como parte de la tradición argentina que Piglia viene siguiendo y explicando a lo largo de toda su trayectoria. Así, para Gil Montoya, quien habla sobre las características tan singulares de los personajes, principalmente de *Plata quemada*, éstos son parte de la tradición que Roberto Arlt ha marcado en la literatura argentina; y es que para Ricardo Piglia, Arlt, Borges, Macedonio Fernández y Sarmiento, son los personajes más representativos de la tradición literaria de su país.

Gil Montoya hace una comparación de los personajes arltianos de *Los siete locos* con los de *Plata quemada*, mostrando que la presencia de Arlt es indispensable en la novela de Piglia: “En la existencia de *Plata quemada* [se encuentra] el breviario y tal vez el clímax de los asuntos estéticos y éticos de Roberto Arlt”²¹. Sandra Garabano, por su parte, define la novela de Piglia como una forma ficcionalizada de los comentarios del autor sobre Arlt en *Crítica y ficción*²².

La presencia de Arlt en Piglia ya ha sido trabajada en varias ocasiones por la crítica, principalmente en el cuento “Homenaje a Roberto Arlt” que es, quizás, donde se encuentra de forma más visible esta característica. Este tema ha sido incluso motivo de una pequeña controversia entre dos críticas por la confusión que creó el autor en el apéndice al

¹⁸ Nicolás Bratosevich, *et. al., Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Atuel, Argentina, 1997, p. 187.

¹⁹ Véase Jorge Fonet, “Asedios a *Plata quemada* (en nueve capítulos y un epílogo)”, *Casa de las Américas*, No. 22, 1998, pp. 139-143.

²⁰ Más adelante ya me enfocaré con detenimiento a los personajes de *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, bajo el acercamiento metodológico del enfoque actancial propuesto por Greimas.

²¹ Roberto Gil Montoya, *Arlt y Piglia, conspiradores literarios*, Instituto de Cultura Pereira, Colombia, 2005, p. 43.

²² Al respecto véase Sandra Garabano, “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*”, *Hispanoamérica*, No. 96, Vol. 32, 2003, pp. 85-90.

hacer creer a algunos de sus lectores que se trataba de un texto de Arlt, cuando en realidad es una novela de Andreiev un poco parafraseada²³.

A Ricardo Piglia le fascina jugar con sus lectores. Como consecuencia de la búsqueda permanente de las tradiciones literarias y de las influencias cruzadas surge un tema clave en la poética de Piglia: la literatura como plagio. En el epílogo²⁴ de *Plata quemada*, el autor vuelve a jugar con el lector y afirma lo siguiente: "lo que hice fue jugar con las convenciones del relato de no-ficción, pero llevé la ficción al límite"²⁵. De una forma similar a lo que hizo en "Homenaje a Roberto Arlt", el autor engaña al lector haciéndole creer que se trata de una historia que él investigó y documentó, es decir un *thriller* documental, un texto no ficcional²⁶. Sin embargo, hay bastantes elementos que rebaten esta postura, entre ellos, el más importante, la presencia en ambos textos de un personaje llamado Emilio Renzi²⁷.

"Homenaje a Roberto Arlt" es el primer texto donde aparece con tanta fuerza el problema del plagio. Al respecto, Jorge Fornet nos habla del "plagio económicamente necesario"²⁸, pues para nuestro autor nunca habrá literatura pura; ésta siempre está condicionada por una red de influencias, lo cual nos hace regresar nuevamente al tema de la economía: en la literatura de Piglia siempre estamos frente a un mundo donde todo se mueve por medio de crímenes, estafas y falsificaciones.

²³ Controversia entre Ellen Mc Cracken y María Eugenia Mudrovic; véase al respecto Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Fornet*, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, Bogotá, 2000, pp. 93-117.

²⁴ Josué Gutiérrez nos habla de las dos funciones importantes del epílogo (como una reflexión metatextual y como un elemento extra de lo extradiegético); menciona elementos claves para considerar el epílogo una ficción creada por el autor: el encuentro "casi" maravilloso con Blanca Galeano, y que el narrador que había sido objetivo a lo largo de la novela, en el epílogo es un narrador subjetivo y autoreflexivo; véase al respecto Josué Gutiérrez González, "Notas para un mapa de voces en *Plata quemada*" *La Palabra y el Hombre*, No. 125, 2003, pp. 115-126.

²⁵ Ricardo Piglia en Jorge Carrión, "No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, p. 430.

²⁶ Jorge Fornet en una reseña inmediata, ubica a la novela dentro de la serie negra y de la no ficción, (Jorge Fornet, *art. cit.*).

²⁷ Julio Premat menciona que en la novela aparecen tres personajes que son los que reflejan la producción del texto: Emilio Renzi, El Gaucho Dorda y Roque Pérez ("Los espejos y la cópula son abominables", en Adriana Rodríguez Périsco, *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 123-134).

²⁸ Jorge Fornet, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", *Nueva Revista Filología Hispánica*, No. 1, Vol. 42, 1994, p. 139.

Jorge Carrión afirma que *Blanco nocturno* es un resumen de toda la obra de Ricardo Piglia²⁹, y me atrevo a reforzar esta tesis considerando que el tema principal de la novela es la economía, pues en esta novela el autor nos presenta incluso teorías económicas explícitas.

Aunque uno de los textos más representativos en esta cuestión es "Homenaje a Roberto Arlt", el problema del plagio, del poder, del robo y la estafa ha estado presente a lo largo de la obra de Piglia, tanto en la ficción como en la crítica. Como ya mencioné con anterioridad, no sólo es a Arlt a quien nuestro autor hace homenaje, pues en realidad Piglia se sitúa siempre como heredero de la tradición literaria argentina³⁰. Es clara, por ejemplo, la presencia de Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*³¹, de Borges en el mismo cuento de "Homenaje a Roberto Arlt" (se habla de una fusión de Arlt y Borges en este cuento)³²; en fin, como lo dice Berg, "lo argentino para Piglia es una cultura de cruces, de tradiciones y de seres"³³. Así, Pereira hace un análisis muy interesante en *La ciudad ausente*, y –más brevemente- en *Respiración artificial* de las influencias literarias que pueblan estas novelas, ubicando en varios momentos del relato a qué autor y a qué obra le hace homenaje Piglia³⁴.

Además de la tradición argentina, para Piglia es muy importante reconocer cuáles son sus influencias personales. En *Prisión perpetua* menciona sus primeros acercamientos a la literatura norteamericana, con autores como Hemingway y Faulkner. Cabe no olvidar, además, la relevancia para la obra pigliana de otra tradición literaria, indispensable para el acercamiento a nuestro autor: la tradición de la novela policiaca y la novela negra, cuyos principales exponentes son personajes impresindibles para Piglia.

Siempre es interesante tomar en cuenta la obra crítica del autor para acercarse a sus textos literarios, y la mayoría de los lectores se acerca de esta forma a los textos de Ricardo Piglia, por lo que se puede afirmar que el estudio de la narrativa y de la crítica del

²⁹ Véase Jorge Carrión, "La novela múltiple", *Letras Libres*, No. 143, 2010, pp. 86-87.

³⁰ Véase al respecto Laurette Godinas, "La secreta sociedad: Arlt, Borges y Piglia", en *Signos Literarios y Lingüísticos*, No. 1, Vol. 5, 2003, pp. 53-71.

³¹ Sandra Garabano considera clave la lengua falsa de Macedonio para leer *Plata quemada*.

³² Para más información al respecto, véase Jorge Fonet, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", *art. cit.*; véase también Laurette Godinas, *art. cit.*; y también Rose Corral, "Ricardo Piglia: los "usos" de Arlt", en Rose Corral (ed.), *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 153-160.

³³ Edgardo H. Berg "La novela que vendrá: Apuntes sobre Ricardo Piglia", en Daniel Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, p. 25.

³⁴ Véase María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001.

autor van de la mano, y es difícil prescindir de una para acercarse a la otra. Como dice atinadamente García Martín, “hay en ambos autobiografía y enigma, parodia y homenajes, literatura y metaliteratura, pedantería e inteligencia, en un cóctel muy argentino”³⁵.

La obra de Ricardo Piglia ha sido considerada fuera de género, y esto se debe, entre otras cosas, a que es un autor enciclopédico, pues en su obra podemos encontrar tanto crítica en la ficción como ficción en la crítica. Acercándome nuevamente a la cuestión del epílogo de *Plata quemada*, me parece que éste es un claro ejemplo de crítica dentro de la ficción, si bien ya no está presente tan explícitamente la ficción crítica que nos había mostrado en las novelas anteriores³⁶. Aunque muchos de sus textos tienen tintes policíacos o más bien de la serie negra o thriller³⁷, es difícil ubicar al autor como exponente de estos géneros, debido a algunas características de sus novelas que no casan con los lineamientos prototípicos de los mismos. En efecto, como bien lo afirma López Cataño, “Piglia practica formas literarias difíciles de reducir a los géneros [establecidos]”³⁸. Incluso se hallan en su obra cruces entre los distintos representantes del género policíaco, pues en “La loca y el relato del crimen” se llega ya a hablar del cruce de géneros entre el policial tradicional y el de la serie negra³⁹.

El mismo Piglia parece ofrecer en *Blanco nocturno* un nuevo género policial, el que ha cultivado en toda su obra: la ficción paranoica. Menéndez ubica a *Blanco nocturno* como novela negra, no policial, y esto por ciertas características como que el detective nunca descubre al criminal y que ya no es un relato pulcro como lo eran los policíacos: la suciedad en él es característica de la serie negra y el costumbrismo social⁴⁰. Carrión afirma que, en *Blanco nocturno*, “la primera parte es una novela policial clásica; la segunda una novela pigliana clásica”⁴¹. También ha sido definida por el mismo Carrión como una “melodramática saga familiar”⁴², y por Federico González como “una épica sin dioses”⁴³.

³⁵ José Luis García Martín, “Pedantería e inteligencia”, en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, p. 343.

³⁶ Véase al respecto Marcelo Casarin, “La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, 2007, pp. 103-109.

³⁷ Es de gran importancia para introducirnos en la cuestión del género considerar el apoyo en los textos críticos del autor, principalmente *Crítica y ficción* y *El último lector*.

³⁸ Óscar López Castaño, “*Plata quemada*: la épica de los malos”, *Con-textos*, No. 34, Vol. 17, 2005, p. 72.

³⁹ Edgardo H. Berg, “La novela que vendrá: Apuntes sobre Ricardo Piglia”, *art. cit.*

⁴⁰ Véase Ronaldo Menéndez, “*Blanco nocturno*, Negro y policial”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 725, 2010, pp. 130-134.

⁴¹ Jorge Carrión, “La novela múltiple”, *art. cit.*, p.86.

Con *Plata quemada* sucede algo similar al querer ubicarla dentro de un género: no puede considerarse novela policial, pues “no hay ningún enigma, ninguna investigación, ningún saber en juego”⁴⁴. Ha sido percibida como una aventura mítica⁴⁵ y una tragedia, partiendo del punto de vista de que el personaje principal es un personaje trágico, un héroe cuyo destino es en parte voluntario y en parte azar desafortunado⁴⁶; citando a Germán García, “la dimensión trágica de Dorda es que está excluido por la imposición de las voces, de esta lucha por un lenguaje y una identidad”⁴⁷. Michelle Clayton se refiere a la novela como una mezcla de géneros, tragedia, sátira, novela sentimental, biografías, taxonomías, frenologías, ficción detectivesca y periodística, sensacionalismo y sadismo seductor⁴⁸.

La duplicidad es un aspecto que varios críticos han estudiado en la obra de Piglia, desde el título de sus libros, que siempre constan de dos palabras, un sustantivo y un adjetivo, generalmente contrarios, que a modo de un oxímoron crean una figura retórica en los títulos del autor (con excepción de *La Argentina en pedazos*); la duplicidad también se ve en algunos personajes, como la relación de las mellizas Belladona en *Blanco nocturno*, y la de Dorda y Brignone en *Plata quemada*.

Por lo demás, el encierro es uno de los ambientes más importantes para Piglia, y en muchas de sus novelas o cuentos encontramos algún personaje encerrado. En *Prisión perpetua* está Pauline O'Connor, la mujer que mató a su marido y se entregó a la policía; “La pared”, relato de *La invasión*, es un cuento sobre un anciano encerrado en un asilo; asimismo, el encierro de Elena en el museo es un mecanismo fundamental en *La ciudad ausente*; por mencionar algunos ejemplos. Por lo que respecta a las novelas que forman parte del corpus de este trabajo, en *Plata quemada* se encuentran los delincuentes encerrados en el departamento, además de los habitantes de los edificios que no pueden ser evacuados,

⁴² *Ibid.*

⁴³ Federico González, “La alquimia de Piglia”, en http://www.emedios.com.mx/testigos_lw/20110306/38e398-8e085b.pdf, última fecha de consulta Junio de 2011, p. 61.

⁴⁴ Ricardo Piglia en Rodrigo Fresán, “Arquitectura del encierro”, en Jorge Carrión (ed.), *op. cit.*, p. 305.

La investigación sí existe en la novela, pues ésta es el resultado de la recopilación de datos, testimonios, que Emilio Renzi colecciona; sin embargo la finalidad de esta investigación no recae en el desciframiento de un enigma, el objetivo de ésta es periodístico, informar.

⁴⁵ Véase Adriana Rodríguez Périsco, “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino”, en Adriana Rodríguez Périsco, *op. cit.*

⁴⁶ Véase Juan Gabriel Vázquez, “Formas de la tragedia”, en Adriana Rodríguez Périsco, *op. cit.*

⁴⁷ Germán García, “*Plata quemada* o los nombres impropios”, *Hispanoamérica*, No. 90, Vol. 85, 2003, p. 129.

⁴⁸

Roque Pérez, el radiotelegrafista que encerrado espía las conversaciones de los delincuentes; y otra vez los delincuentes cuando se encuentran encarcelados; así, Rodrigo Fresán la define como novela de “pesadilla”, por este escenario de encierro. Del mismo modo, en *Blanco nocturno* aparecen personajes que representan el encierro como Luca, que nunca sale de la fábrica; Croce, internado en el hospital psiquiátrico, y Yoshio, injustamente encarcelado; además de que la novela se desarrolla, como dice Pieglo, en “ámbitos por naturaleza cerrados del pueblo pequeño y la familia”⁴⁹.

Varios críticos han coincidido en encontrar en *Plata quemada*⁵⁰ elementos que la convierten en una novela que, si bien rompe con la tradición que había venido creando el autor, es un texto bastante complejo: así, “[...] el ingrediente ensayístico, sin desaparecer, se adelgaza y es mucho más poderosamente narrativo”⁵¹. Al analizar minuciosamente la novela podemos incluso darnos cuenta de que el autor conserva temas y formas anteriores, además de incluir problemáticas nuevas que lo preocupan, siempre presentes en su obra, pero más trabajadas en las dos últimas novelas, como el problema del dinero. También la violencia es un rasgo presente en la obra de Piglia, pero es en *Plata quemada* donde el autor lleva este tema a su máxima expresión, desde el lenguaje de los personajes hasta las acciones tan crueles que éstos pueden llegar a realizar. En la crítica inmediata de la novela, algunos críticos se refirieron a este tema, que es sin duda el que causa mayor impresión en el lector; en la revista londinense *The Economist Review* se publicó un artículo que, a modo de reseña, anunció la novela de Piglia como un texto de violencia, comparándola con otras novelas latinoamericanas que manejan este tema, por lo que da la impresión de estar ubicando estos textos dentro de un nuevo género, el de la violencia.

⁴⁹ Roberto Pieglo, *art. cit.*, p. 19.

⁵⁰ La novela fue publicada en 1997, con la que el autor ganó el premio Planeta, por lo cual puede inferirse que la recepción inmediata fue bastante favorable; no obstante, años después surgió una controversia relacionada con la asignación del premio, lo que causó un desprestigio de la novela, pero hubo quienes se interesaron por el texto en sí y dejaron de lado estos problemas de carácter no literario, como lo dijo Jorge Fornet: “De modo que vale la pena leerla pensando que lo más importante que se pueda decir de ella está en sus páginas” (Jorge Fornet, “Asedios a *Plata quemada* (en nueve capítulos y un epílogo)”, *art. cit.*, p. 140)

⁵¹ Juan Masoliver Ródenas, “Ricardo Piglia, el clásico rebelde”, en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, *op. cit.*, p. 325.

El uso de lenguajes variados y de diferentes niveles narrativos, el uso de las voces y el ritmo de la novela⁵² son algunas de las características principales que definen *Plata quemada*; Josué Gutiérrez, tratando el problema de la complejidad de la voz narrativa, define la variedad de voces como la representación de distintos puntos de vista; para Julio Premat la novela es una “selva de voces”, una realidad polifónica:

La dramatización de la acción y la dimensión histórica, ética y sexual de la novela, están constantemente amplificadas por una tensión entre voces distintas, relatos dispares que se repiten, difieren entre sí, se contradicen, cuentan fragmentos de sus historias, introducen modos de pensar, de juzgar el mundo, modos que entran en conflicto con otros, también presentes en un movimiento continuo, paralelo a la agudización de la intriga.⁵³

Como *Plata quemada*, *Blanco nocturno* también es una novela que se sale de los modelos de la literatura en general pues, como ya vimos antes, las novelas no se ubican dentro de ningún género, además de que se salen de las formas que había venido manejando el autor. No obstante el tiempo de gestación de *Blanco nocturno*, que se publicó trece años después de la última novela de Piglia, en ésta se encuentran plasmadas todas las obsesiones del autor, tanto en temáticas como en formas, y en géneros; por lo que esta última novela representa una gran complejidad y es, como ya se dijo antes, una amalgama de toda la obra anterior.

PROPUESTA METODOLÓGICA

Las dos últimas novelas de Ricardo Piglia –*Plata quemada* y *Blanco nocturno*– tienen en común que uno de los problemas presentes y quizá el tema más importante en ambas es el de la economía, algo que forma parte, como lo ha expresado en varias ocasiones Piglia, de las obsesiones del autor. Tomo en cuenta, pues, como punto de partida que el dinero es el motor de estas dos novelas, por lo cual lo consideraré como el objeto de este trabajo.

⁵² Tiene mucho que ver el ritmo de la novela -Adriana Rodríguez afirma que el ritmo de la novela no tiene respiros- con el hecho de que sea una novela de rápida lectura, pues es una representación del estado de los actantes, las acciones siempre son rápidas.

⁵³ Julio Premat, *art. cit.* p. 125.

Para el presente análisis consideraré la teoría de Greimas sobre los modelos actanciales y los objetos de valor, en la cual el objeto es aquello que el sujeto desea; con otras palabras, el sujeto, que es el que realiza las acciones, le otorga un valor al objeto, que en la mayoría de los casos es cultural. Así, para Greimas, “el objeto deseado no es entonces más que un pretexto, un lugar del vertimiento de los valores, algo ajeno que mediatiza la relación del sujeto consigo mismo”⁵⁴.

En la primera parte de mi tesis trataré el tema del dinero y su peso en las dos últimas novelas de Piglia, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, intentando responder a las siguientes preguntas: ¿por qué es el objeto deseado en ambas novelas? y ¿por qué Piglia le atribuye tanta importancia a este tema? Posteriormente, analizaré el comportamiento de los personajes de las mismas novelas, según su relación con el dinero, es decir con el objeto, siguiendo la teoría de análisis actancial que propone Greimas. Esta parte es la que llamo las historias visibles de las novelas. La segunda parte de mi trabajo surge de la consideración de que el objeto deseado es la verdad y que alrededor suyo se tejen las relaciones entre los personajes, parte que llamo la historia oculta de las novelas, basándome, al igual que en la primera sección, en el modelo actancial de Greimas. Esta división de ambas novelas en la historia visible y la historia oculta está basada en un acercamiento teórico al que el propio Piglia alude en “Tesis sobre el cuento”, ensayo contenido en *Formas breves*, donde el autor nos propone que “un cuento siempre cuenta dos historias”⁵⁵; es por ello que me propondré realizar este trabajo bajo la afirmación de que en toda la narrativa de Ricardo Piglia está presente esta tesis, es decir que siempre existe duplicidad narrativa⁵⁶.

En este sentido, mi propuesta aquí es que todas las novelas y algunos cuentos del autor coinciden en que la historia oculta es la del investigador⁵⁷, en la que se buscan y recopilan datos para lograr construir un relato, el cual se expone al lector como una historia familiar como es el caso de *Respiración artificial*, o como un artículo periodístico como

⁵⁴ Algirdas Julien Greimas, *Del sentido II*, Gredos, traducción de Sánchez Pacheco, Madrid, 1989, p. 25. A partir de aquí me referiré a esta obra como *Del sentido II*.

⁵⁵ *Formas breves*, p. 105.

⁵⁶ Es importante recordar que esta característica del relato doble es propia de la literatura policiaca, como bien lo dijo ya Todorov: “Doble es el juego del relato policial clásico; siempre hay dos historias expuestas paralelas: la de la investigación y la del crimen” (Tzvetan Todorov, *apud* Sonia Mattalia, *Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, *op. cit.*, p. 28).

⁵⁷ El autor afirma que la investigación es esencial en sus relatos: “Siempre digo que hay dos grandes estrategias para narrar: la investigación y el viaje” (Ricardo Piglia en Jorge Carrión, “No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)”, *art. cit.*, p. 420).

ocurre en "La loca y el relato del crimen", *La ciudad ausente*, *Plata quemada* o *Blanco nocturno*. Tanto en *Plata quemada* como en *Blanco nocturno*, Emilio Renzi es el protagonista de esta historia oculta ya que este personaje es el que lleva a cabo las investigaciones, el que busca la verdad. Así, Emilio Renzi une ambas novelas al tener los mismos papeles temáticos y actanciales, es decir, en ambos relatos se trata del mismo personaje.

La historia visible será el resultado de esta investigación, es decir, la que se narra a medida que Emilio Renzi lleva a cabo su pesquisa; para demostrar esta afirmación podemos aludir a la afirmación de Piglia de que le "interesa la preexistencia de una historia, que alguien tiene que investigar para poder narrarla"⁵⁸, que es la historia visible de las novelas. En el caso de *Plata quemada*, esta historia visible es la del Gaucho Dorda y el crimen, y en el caso de *Blanco nocturno* es la historia de Luca Belladonna y su búsqueda por lograr poner en funcionamiento la fábrica. Aquí, tanto el Gaucho Dorda como Luca Belladonna buscan el dinero para conseguir su objetivo final, por lo que éste será el objeto deseado de las historias visibles.

La segunda historia es la de Emilio Renzi y su búsqueda de información, cómo la obtiene y con qué objetivo; aquí cabe preguntarnos hasta qué punto podemos considerar a este personaje como el principal, y, ya que es el investigador por excelencia en la obra de Ricardo Piglia, si es posible atribuirle el papel de detective (y, por lo tanto, si nos encontramos ante literatura policial o detectivesca)⁵⁹. En esta historia ya no es el dinero el objeto deseado: si consideramos que el investigador Emilio Renzi es el sujeto, entonces el bien deseado será la verdad.

Para llevar a cabo el siguiente análisis me pareció pertinente, como ya lo mencioné, el modelo actancial que nos presenta Greimas para la división de papeles de acuerdo a los tres ejes semánticos relacionados con el deseo, la comunicación y la participación. Las acciones de los personajes definen su papel dentro del relato y, según Helena Beristáin, "los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de intervención, es

⁵⁸ *Ibid.*, p. 422.

⁵⁹ Ricardo Piglia nos habla sobre este género en *Crítica y ficción* y *El último lector*, los cuales son imprescindibles para poder ubicar o no a *Plata quemada* y *Blanco nocturno* dentro de este género.

decir, de los rasgos más generalizables de su actuación: no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan.”⁶⁰.

Greimas nos presenta una pareja de modelos actanciales que constituyen a cada eje semántico de los mencionados arriba, por lo que tenemos seis distintos tipos de actantes. La primera pareja de actantes está relacionada por el deseo, pues son personajes que se mueven por el “querer” y posteriormente por el “hacer”. Los dos actantes que se relacionan según el deseo son el sujeto y el objeto, y así “la relación sujeto/objeto correspondiente a la relación activo vs pasivo (sujeto = ser que quiere, objeto = ser querido)”⁶¹. En esta pareja de actantes, el sujeto es aquel que desea el bien, el que lo busca, al que Helena Beristáin define como “el héroe del relato, agente que desea, ama o busca al objeto; se identifica con el sujeto de la oración”⁶², mientras que al objeto lo determina como “lo buscado, amado, deseado por el sujeto, que puede ser un personaje o un valor y que se identifica con la categoría gramatical de objeto directo”⁶³.

La segunda pareja de actantes se presenta según la relación de la comunicación, por el “saber”, es decir, son aquellos que tienen en cierto momento del relato poder sobre el objeto. Estos actantes son el destinador y el destinatario. El primero tiene la función de árbitro distribuidor del bien, es aquel que posee el objeto y puede ofrecerlo o darlo al que lo desea, el sujeto. El destinatario es, en cambio, el obtenedor virtual del bien, el que recibe finalmente el objeto deseado que, a pesar de que muchas veces puede ser el mismo sujeto, no lo es siempre puesto que en algunas otras ocasiones el sujeto sólo funge como intermediario entre destinador y destinatario y lucha por la obtención del objeto deseado para que el destinatario pueda gozar de él.

Según Greimas, la última relación entre actantes es la de la participación, la cual se define por el “poder”; los actantes que se presentan aquí tienen la opción de intervenir favorablemente o perjudicialmente en la relación del sujeto con el objeto. Esta pareja de actantes está representada por el adyuvante y el oponente, a los que Beristáin define de la siguiente manera: “El adyuvante revela una voluntad de obrar aportando auxilio orientado

⁶⁰ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 71.

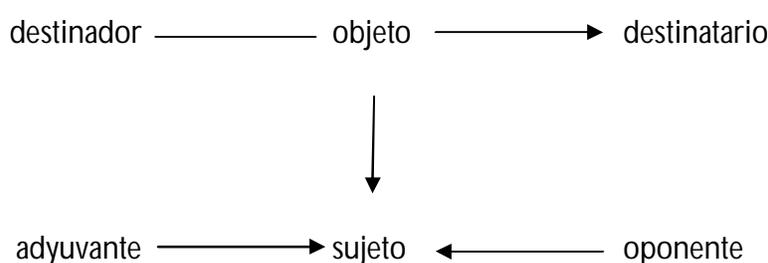
⁶¹ Joseph Courtés, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación. Estudio preliminar de A. J. Greimas*, traducción de Sara Vasallo, Hachette, Argentina, 1980, p. 62.

⁶² Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 70.

⁶³ *Ibid.*

en el sentido del deseo del sujeto, o bien, encaminado a facilitar la comunicación. El oponente revela una resistencia a obrar que se manifiesta creando obstáculos para que se realicen el deseo y la comunicación.”⁶⁴

La relación que se da entre adyuvante y oponente pasa por el sujeto, pues es éste a quien pueden ayudar o perjudicar; del mismo modo, la relación que se establece entre destinador y destinatario se da a través del objeto, es decir, el objeto que uno puede dar el otro lo puede recibir; esto conduce a Greimas a la siguiente esquematización del sistema actancial, según los papeles de los personajes⁶⁵:



Es importante señalar que cada personaje puede tener uno de estos papeles en diferentes secuencias, por lo que cada personaje será sujeto de su propia secuencia, considerando como secuencia a cada oración que se pueda generar según las acciones de los personajes. Por lo tanto, un personaje puede representar varios papeles. Cabe destacar también que cada uno de estos papeles actanciales puede ser representado por más de un personaje⁶⁶.

En mi análisis consideraré, además de los papeles actanciales de los personajes, los papeles temáticos, es decir, las características propias que los personajes han ido adquiriendo a lo largo de su historia⁶⁷. La diferencia entre papel temático y actancial radica

⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁵ Véase Joseph Courtés, p. 61.

⁶⁶ Véase Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁷ Considérese el “papel actancial” como aquel que define a los personajes según sus actos, es decir, desde un punto de vista sintáctico, los actantes según lo que hacen. Son seis tipos de actantes, los cuales ya se mencionaron con anterioridad. Los papeles temáticos, en cambio, definen a los personajes desde un punto de vista semántico y pueden ser de carácter social, sociológico, psicológico, moral; éstos “rigen comportamientos apropiados más o menos estereotipados”. Son dos tipos de papeles de los personajes que funcionan paralela y complementariamente.

más que nada en la distinción que hay entre sujeto de estado y sujeto de hacer. El “estado” define los papeles temáticos, cómo es el personaje, mientras que el “hacer” define los papeles actanciales, que son las acciones del personaje. Courtés distingue estos dos papeles de la siguiente manera “[...] mientras que el rol actancial no es más que un excedente que se añade en un momento dado del itinerario narrativo a lo que constituye ya el actante después de la progresión sintagmática del discurso, el estatuto actancial [el papel temático] es aquello que define al actante teniendo en cuenta la totalidad de su itinerario anterior, manifiesto o simplemente supuesto”⁶⁸.

Para Greimas, ambos papeles se complementan, pues “[...] la selección de los *roles temáticos* [...] sólo puede hacerse con ayuda de los terminales a los que conduce el montaje de las estructuras narrativas, es decir, de los *roles actanciales*. El hecho de que los roles actanciales tomen a cargo roles temáticos es lo que constituye la instancia mediadora que dispone el paso de las estructuras narrativas a las estructuras discursivas”⁶⁹. Esto explica, por lo tanto, por qué he considerado indispensable tomar en cuenta ambos aspectos para el posterior análisis.

“Los actores tienen [...] una doble misión: por un lado soportar la estructura narrativa, se reparten las funciones fundamentales según las secuencias y el juego del relato; por el otro lado endosan los elementos semánticos, de orden atributivo o funcional de que el texto está tejido.” (Véase Joseph Courtés, pp. 91-92).

⁶⁸ Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹ *Del sentido II*, p. 76.

CAPÍTULO II

LA HISTORIA VISIBLE EN *PLATA QUEMADA* Y *BLANCO NOCTURNO*.

*He querido, he intentado, poner ambos campos en relación
contar una historia y crear un mundo intelectual. Una
historia profunda y sencilla donde no se vea todo el trabajo
que hay detrás*

RICARDO PIGLIA, "Epílogo" de *Cuentos con dos rostros*.

Como mencioné en el capítulo anterior, esta tesis está dividida en dos partes; en el presente capítulo me dedicaré a hacer un análisis actancial de las historias visibles de las dos últimas novelas de Ricardo Piglia. Estas historias visibles son aquellas que se presentan como el producto de una investigación cuya evolución se puede seguir en la novela, pues forma parte de sus personajes un investigador que indaga en las historias visibles, un investigador llamado Emilio Renzi y puede considerarse de alguna manera como el *alter ego* del autor, con el que comparte componentes onomásticas.

Es importante considerar que, como bien afirma Fornet, "esta idea [de que un cuento siempre cuenta dos historias] se vincula con la estructura misma del género policial"⁷⁰, pues siempre conviven paralelamente la historia del investigador y la de lo investigado. No debemos olvidar que en toda la obra de Piglia se encuentran huellas de lo policial y que, por lo tanto, esta característica de las dos historias no es gratuita.

En el caso de *Plata quemada*, la historia visible es la de un grupo de delincuentes que, tras el asalto a una camioneta de valores mientras ésta se dirigía hacia el banco, tiene que ocultarse, primero en Buenos Aires donde ocurrió el delito y luego en Montevideo; una vez consumado el encierro atrincherado, la novela narra cómo son encontrados y sitiados y cómo reaccionan los personajes al percibir que la situación no tiene escapatoria.

En *Blanco nocturno* Emilio Renzi investiga primero la historia de un crimen: el asesinato de un extranjero, un puertorriqueño que llega a un pueblo misteriosamente. En el transcurso de esta investigación, la historia visible cambia de rumbo y se inclina hacia la historia de la familia más importante de este pueblo y el poder que tiene en el lugar, para

⁷⁰ Jorge Fornet, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", *art. cit.*, p. 122.

finalmente apuntar hacia la historia principal, que es la de Luca Belladonna, uno de los hijos de esta familia poderosa, cuya búsqueda se cifra en un sueño de crear y fabricar.

La historia visible es tan importante para el lector como lo es para Emilio Renzi, el investigador. El autor lleva de la mano a los receptores y suscita una relación íntima entre ellos y el investigador, por lo que los intereses de Renzi se transmiten al lector. Tanto en *Plata quemada* como en *Blanco nocturno*, el autor consigue que el investigador y el lector compartan su interés por conocer la historia visible, la cual mostraré en este capítulo presentando el objeto deseado de las historias visibles de ambas novelas y su fuerza en la narrativa de Piglia.

2.1. EL OBJETO DE LAS HISTORIAS VISIBLES: EL DINERO.

2.1.1. La importancia del dinero para Ricardo Piglia.

Las historias visibles de las dos novelas que se estudian aquí coinciden en que el objeto deseado de los personajes es en ambas el dinero. Para Ricardo Piglia, la economía es uno de los temas principales de la literatura, y esto lo plantea explícitamente en algunos textos críticos propios y entrevistas; y no sólo esto, sino que reconfirma la idea del dinero como tema imprescindible en la literatura en sus textos de ficción, donde el capital es el motor de los relatos. Como lo afirma muy acertadamente Fonet, “en el tema de la función del dinero Piglia encuentra una de las vertientes fundamentales de la literatura argentina”⁷¹.

El dinero es un elemento básico para la organización de nuestra sociedad, de la que funge como el punto central alrededor del cual todo se mueve. Cabe puntualizar aquí que al decir “nuestra sociedad” me refiero a todo sistema capitalista que se desarrolle ya sea en un ambiente urbano o rural. Por las características de la urbe, ese monstruo inmenso donde por tradición se reúnen todos los vicios, podría pensarse que es allí donde se desarrollan todos los problemas que involucran el dinero; pero ya nos demuestra Piglia en su última novela

⁷¹Jorge Fonet, *El escritor y la tradición, Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 42.

que no es una temática exclusivamente citadina, sino que también puede ser el causante de varios conflictos en un pueblo pequeño y cerrado donde pareciera no haber movimiento⁷².

Con el paso del tiempo, las formas que han ido tomando la economía y el sistema que rige a la raza humana han convertido al dinero en el principal causante de todos los sucesos dignos de relatarse -crímenes, matanzas, amor, desamor, muerte, miedo, tristeza, felicidad, seguridad, guerras, confianza, poder, etcétera; con otras palabras, cualquier tema o situación que ocurra en la sociedad puede considerarse como consecuencia de una relación con el dinero ya sea de poder o de deseo. El dinero se ha convertido en el personaje principal de nuestras vidas.

El poder que se le ha atribuido al dinero es tan grande que en muchas ocasiones se ha llegado a humanizar e incluso se ha idolatrado⁷³. La búsqueda excesiva de este objeto ha sido desde temprano juzgada como negativa por la sociedad, inclusive ha sido clasificada como uno de los siete pecados capitales: la avaricia, el “afán desordenado de poseer y adquirir riquezas para atesorarlas”⁷⁴. El hecho de que esta búsqueda excesiva sea considerada como un pecado nos indica que es un problema universal cuyas consecuencias pueden llegar a ser graves. Sin embargo, no se puede evitar la búsqueda del dinero, es el objeto deseado de todas las personas que viven en nuestra sociedad, y no solamente el de seres como Dorda y Brignone, personajes que al parecer tienen una vida de por sí inclinada hacia el vicio. Éstos son actantes contruidos de un modo muy arltiano que buscan el dinero mediante formas distintas a las convencionales –el trabajo-, y esta cualidad de su búsqueda define sus papeles temáticos dentro del relato: son traidores, porque de no serlo perderían la posibilidad de obtener el objeto deseado a su modo: la traición es, pues, una forma no aceptada de adquirir dinero.

⁷² Ocurre algo similar con el género que elige el autor para relatar su novela. Por tradición, la novela policial surge en las ciudades. Las multitudes viviendo en un mismo espacio, pero a la vez cada individuo con su propio mundo, sus ideales, recuerdos, valores, crean un caos oculto en la sociedad, en donde surgen todos los problemas –en su mayoría económicos- que dan lugar al crimen, y el crimen es el motivo de la literatura policial. “[...] El relato policial [...] ha sido un espacio privilegiado para la representación de las zonas de claroscuro de las historias urbanas [...] una de las composiciones centrales de la composición del relato policial es el registro de los «estados de la imaginación» urbana” (Sonia Mattalia, *Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, op. cit., p. 37). En *Blanco nocturno* se puede observar que no es necesario que la literatura policial se desarrolle en la ciudad y, siendo el dinero la causa de la literatura policial, Piglia nos muestra con esta novela la universalidad cada vez más amplia del tema.

⁷³ Esto lo podemos ver desde los relatos bíblicos que cuando los hebreos que escapan de Egipto adoran al becerro de oro, éstos son juzgados. En este pasaje se nos presenta la fuerza de lo material para la humanidad.

⁷⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª Edición, s. v. avaricia.

El sistema que nos rige es el capitalismo, en el que nos vemos gobernados por el capital. Las posesiones materiales rigen nuestra forma de vida y, consecuentemente, todos deseamos el dinero. El dinero tiene poder, el poder de satisfacer necesidades biológicas, psicológicas, culturales, sociales y políticas. Finalmente todo, incluso el arte y la literatura, está impulsado bajo las mismas reglas: la economía. Por eso Piglia se ha preocupado por este tema dentro de la literatura y afirmó en una entrevista que “todavía nos queda hacer una crítica de la economía literaria”⁷⁵.

A lo largo de la obra de Piglia, es evidente la presencia de la economía aunque no siempre, como en *Respiración artificial* y en *La ciudad ausente*, es un tema tan importante y fundamental como en “Homenaje a Roberto Arlt” y en sus dos últimas novelas, donde el dinero se puede ver como el origen del discurso, el pretexto de todas las acciones que acaecen en él.

2.1.2. El dinero y Roberto Arlt.

*El dinero –podría decir Arlt- es el
mejor novelista del mundo*

RICARDO PIGLIA, “Roberto Arlt: la ficción del dinero”

Desde muy temprano Ricardo Piglia observó que una característica muy importante de la obra de Roberto Arlt es la economía; así, para Piglia, Arlt inicia con un manejo de la literatura como si fuera mercancía, un arte rentable por medio del cual una persona puede sostenerse económicamente. Esta literatura es creada bajo un previo encargo, para obtener a cambio una paga, a manera de novela de folletín, y Arlt escribe sus textos prometiendo que vendrá algo nuevo y mejor, para así mantener al lector atento y dispuesto a adquirir la nueva obra. Con esta forma de valorar a la literatura desde un punto de vista económico se inicia

⁷⁵ Ricardo Piglia en Adrián Ferrero “Hay que escribir como si el lector fuera siempre más sagaz y más sabio que el que escribe. Entrevista a Ricardo Piglia”, *Iberoamericana*, No. 21, Vol. 6, 2006, p. 56.

una relación entre las masas y las letras que había estado ausente durante mucho tiempo y surge una “economía literaria que convierte al lector en un cliente endeudado”⁷⁶.

El problema de la economía está presente de forma permanente en la narrativa de Arlt. Los personajes arltianos por excelencia tienen como esencia que son seres en búsqueda del dinero, aunque su característica principal es que no lo buscan de una forma usual, por medio de un trabajo remunerado que forme parte de la sociedad capitalista en la que vivimos, sino más bien por otros medios, como estafas, inventos o robos⁷⁷; los personajes arltianos son soñadores e inventores que proyectan una producción imaginaria de riqueza, en el marco de la cual “el enriquecimiento surge como la epopeya de una aproximación mágica fuera de la ley”⁷⁸. Piglia ha observado esta característica y la ha homenajeado a lo largo de su obra⁷⁹, principalmente en “Homenaje a Roberto Arlt”.

[Roberto Arlt] no trabaja con elementos coyunturales, sino con las leyes del funcionamiento de la sociedad [...] parte de ciertos núcleos básicos como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot [...] los convierte en el fundamento de la ficción.⁸⁰

La idea del plagio como robo es el tema fundamental del cuento mencionado, y con esta idea Piglia lleva al extremo su afirmación de que las relaciones humanas siempre tienen que ver con la economía. Al atribuir a Arlt un texto que no es suyo, Piglia demuestra que la economía está presente en todas partes incluso en la literatura: la tradición literaria es un ejemplo de ello, ya que las influencias no son más que plagios y robos a los autores precedentes, y así toda la literatura, que es creada por esta red de influencias, es el producto de un delito.

Con la obra de Roberto Arlt se inicia la ficción paranoica, género favorito de Ricardo Piglia al que él mismo ha bautizado y bajo cuyas formas y temas está creada toda su

⁷⁶ Ricardo Piglia, "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria", disponible en la página web www.elortiba.org/doc/piglia_arlt.doc, última consulta el 15 de agosto 2011.

⁷⁷ "El robo es la metáfora misma de la lectura arltiana" (*Ibid.*, p. 60.)

⁷⁸ Ricardo Piglia, "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria", *art. cit.*

⁷⁹ *Plata quemada* es una de las novelas más importantes donde se evidencia este homenaje, para un mayor acercamiento al tema véase Roberto Gil Montoya, *op. cit.*

⁸⁰ *Crítica y ficción*, p. 22.

obra⁸¹. El complot y la paranoia son los temas predilectos de nuestro autor, y prueba de ello es que el mismo Piglia propone en su última novela, en la voz de su *alter ego* Emilio Renzi, una nueva variante genológica para la novela policiaca a la que llama la novela paranoica. En el posterior análisis actancial de este trabajo mencionaré como la paranoia es un sentimiento constante en los personajes de Piglia.

2.1.3. El dinero y la literatura policiaca.

El único enigma que proponen -y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas
RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*.

El dinero es el principio de la literatura policiaca, aquello que le da origen a este género, y todos los problemas que surgen en la literatura policial son causados a partir de la búsqueda del dinero; es así como surge el crimen, es decir, asesinatos, robos, secuestros. La literatura policial es la búsqueda de los causantes de los crímenes, ya sean los criminales como ocurre en el policial tradicional, o las causas en sí que es lo que busca descubrir el detective de la novela negra⁸².

En la década de los setenta, Piglia empieza a dirigir la *Serie negra*, una colección de textos de relato policial, pero no del género policial clásico, sino textos que pertenecen a la vertiente negra del género donde el crimen está motivado por las relaciones económicas, como el mismo la define: "El crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica"⁸³. Rivera define la serie negra como aquellas "novelas en las que se exploran profundamente los universos del hampa, la marginidad y la corrupción social. El héroe o antihéroe puede ser un criminal o un detective de perfiles ambiguos"⁸⁴. Las tres características que menciona

⁸¹ Véase *infra*, pp. 90-94.

⁸² La diferencia entre la literatura policial clásica y la novela negra estriba en que la primera busca responderse ¿quién?, mientras que la segunda intenta encontrar una respuesta al ¿por qué?; véase al respecto Sonia Mattalia, *Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, *op. cit.*

⁸³ *Crítica y ficción*, p. 61.

⁸⁴ Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue, *Asesinos de papel, ensayos sobre la narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1992, p. 279.

Rivera están directamente relacionadas con la economía, la literatura policial es la literatura del dinero, y, como afirma Tizziani al respecto, "la novela policial es el género que mejor se adapta al capitalismo"⁸⁵. La mejor definición de la serie negra, todavía según Ricardo Piglia, está plasmada en el epílogo de *Plata quemada*, una frase de Brecht «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?»⁸⁶, frase que pone en cuestión dónde surge el delito, quién es el verdadero delincuente y si, finalmente, todos estamos motivados por la misma causa, el capital. La novela negra "intenta un análisis virulento de una sociedad cuyos privilegios generan la violencia, el crimen"⁸⁷.

Cabe recordar también que la literatura policial nace a partir de la escritura comercial y que la masividad es una de las características principales del género. Algunos autores empiezan a publicar para las masas con fines lucrativos, por lo que la literatura policial se convierte en un género marginal y desprestigiado entre la alta cultura; de ahí la definición que le da Ricardo Piglia como un género que se encuentra "entre la cultura de masas y el arte"⁸⁸.

Por lo demás, en toda novela policial el detective es el personaje principal y también en él se puede identificar el interés por el dinero: siempre hace su trabajo con la esperanza de una remuneración económica:

El detective no pregunta por qué sino cómo se comete un crimen [...] El dinero que legisla la verdad y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga⁸⁹.

Así, pues, verdaderamente todo en la novela policial se desarrolla alrededor de un solo motivo, el dinero.

⁸⁵ Tizziani, en Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁶ *Crítica y ficción*, p. 62.

⁸⁷ Augusto Roa Bastos en Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁸ Véase Roberto Viereck, "De la tradición a las formas de la experiencia (entrevista a Ricardo Piglia)", *Revista Chilena de Literatura*, No. 4, 1992, pp. 129-138.

⁸⁹ Ricardo Piglia, "Lo negro del policial", en Daniel Link (comp.), *El Juego de los cautos, literatura policial: de Edgar Alan Poe a P.D. James*, La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 79.

2.1.4. El dinero como objeto deseado en *Plata quemada* y *Blanco nocturno*.

Para Greimas, el objeto deseado es aquello que busca el sujeto, algo o alguien que sufre la acción, y sintácticamente es el objeto directo de una oración. Por ello reconocer la presencia de un objeto e identificarlo es indispensable para hacer el análisis actancial de un texto, puesto que a los personajes “sólo se los puede reconocer como sujetos en la medida en que están en relación con objetos de valor”⁹⁰.

La relación sujeto-objeto es siempre cultural. El objeto en sí no tiene sentido, sólo opera con los valores del sujeto y su entorno, es decir, las categorías sémicas; entonces, el objeto sintáctico es el proyecto del sujeto. El valor del objeto se define, según Greimas, desde tres características otorgadas por el sujeto mismo y por la sociedad. La primera es de carácter psicológico, la que define al objeto por su componente configurativo –que descompone el objeto en sus partes constitutivas y lo recomponen como una forma -, y es cognoscible por determinaciones. La segunda característica es de tipo lexicográfico, y son aquellas diferencias entre el objeto y otros objetos que definen al primero como tal y que lo distinguen entre los demás, es el componente táctico, se refiere al dinero -en este caso- y no a cualquier otro objeto material, como podría ser por ejemplo un carro, o una casa, que si bien también son materiales, hay una serie de elementos que distinguen unos objetos de otros. Greimas habla, por último, de la semántica, que se refiere a los valores otorgados al objeto y que constituyen su componente funcional, sus características prácticas y míticas; en el caso del dinero, estos valores son, más allá de la utilidad de éste, el poder y el prestigio que en él radica; se trata más que nada de las características culturales que recaen en el objeto⁹¹. Por lo tanto los valores del objeto tienen que ser siempre valores para el sujeto.

El objeto deseado no es entonces más que un pretexto, un lugar de vertimiento de los valores, algo ajeno que mediatiza la relación del sujeto consigo mismo [...] es un concepto sintáctico, un término-resultante de nuestra relación con el mundo.⁹²

⁹⁰ Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 13.

⁹¹ Para mayor precisión en el tema véase *Del sentido II*, pp. 25-27.

⁹² *Ibid.*, pp. 25 y 26.

El valor del objeto deseado no está definido solamente por el actante que lo desea. Si bien este sujeto le otorga la fuerza al objeto al convertirlo en el causante de todas sus acciones, no es sólo esta perspectiva individual la que define la importancia del objeto, pues hay una serie de valores colectivos que refuerzan este poder en el objeto que el sujeto hace visible en el discurso.

En *Del sentido II* Greimas nos habla de los objetos y su valor, el objeto como producto de una serie de características que a lo largo de la historia el ser humano le ha atribuido, esto en el caso de que el valor del objeto sea universal -como el dinero-. O en su defecto, si se trata de un objeto cuyo valor no es universal, los intereses de éste se hallarán marcados previamente en el discurso para así justificar su fuerza. El valor del objeto siempre debe estar manifestado en el mismo discurso, independientemente de que éste sea o no universal, y esté o no definido en la sociedad. Si, como ya lo mencioné antes, tanto en *Blanco nocturno* como en *Plata quemada* el objeto deseado de los protagonistas es el dinero, es porque el valor de éste se define en ambas novelas como el elemento más importante en la vida de los personajes, el que especifica su papel dentro de la narración. Piglia ha elegido para su obra un objeto fundamental dentro de la literatura, al que el mismo Greimas hace referencia en su escrito teórico: “la búsqueda y adquisición de las riquezas son [...] uno de los temas favoritos y casi universales”⁹³.

La búsqueda del objeto deseado siempre se da por dos causas, la necesidad y el deseo; en algunas ocasiones, sólo se presenta una de ellas, pero en el caso del dinero, nuestro objeto de estudio, se presentan las dos, una como consecuencia de otra.

En *Plata quemada*, la relación con el objeto se inicia más por un deseo que por necesidad, pues los personajes buscan el dinero como algo que quieren y no forzosamente que necesitan; no obstante, es importante considerar que, al encontrarnos frente a un grupo de drogadictos, y al ser éstos personas de algún modo enfrascadas en una vida viciada, es fácil concluir que sus deseos se convierten en vicios con carácter necesario. ¿Hasta qué punto se puede estimar al dinero como una droga? Cuando el objeto deja de ser un deseo para convertirse en una necesidad, éste se vuelve un vicio y el sujeto entra en un círculo donde no puede dejar de relacionarse con el objeto:

⁹³ *Ibid.*, p. 28.

La plata es como la droga, lo fundamental es tenerla saber que está ahí, ir, tocarla, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilos. Entonces recién se puede seguir viviendo.⁹⁴

Los personajes de *Plata quemada* llegan a sentir necesidad del objeto, pero es el deseo por éste y no la necesidad lo que mueve a los actantes, y lo que ocasiona todas las consecuencias que traerá esta relación entre el dinero y los criminales.

Para Greimas, la relación entre los personajes y el objeto se resume siempre en tres verbos, de los cuales pueden encontrarse en la acción los tres, dos o sólo uno bajo la forma de acciones: buscar, encontrar y perder. En *Plata quemada*, la búsqueda se reduce a muy pocas páginas de la novela y se cifra en la planeación del robo; sin embargo, aunque los criminales ya tienen el objeto en su poder, a lo largo de toda la narración se encuentran en una constante búsqueda del mismo, pues los criminales planean cómo lo usarán y construyen un futuro utópico basado en el dinero. En realidad, el grupo de marginados nunca se siente dueño de su botín, así que su relación con el dinero no deja de ser en lo absoluto un ideal, lo cual los pone en una situación de constante búsqueda del objeto:

[...] quieren irse a Manhattan porque el Nene escuchó que el cantor de tangos que les entregó el robo dijo que conocía a un cubano que tiene un restorán en Nueva York y se quieren ir para asociarse con él [...]⁹⁵

El encuentro del sujeto con el objeto existe en *Plata quemada* aunque, como lo he mencionado antes, esta acción no se realiza del todo: si bien los criminales tienen el dinero en su poder y hacen uso de él, la conjunción⁹⁶ del sujeto con el objeto nunca se realiza en su totalidad, pues siempre hay un obstáculo entre ambos. Este siempre postergado encuentro es, justamente, el causante de la historia que Renzi nos contará a lo largo de la novela.

⁹⁴ El gaucho Dorda explica su necesidad por el dinero, como si éste fuera un vicio, Ricardo Piglia, *Plata quemada*, Anagrama, 2a edición, Barcelona, 2009, (Compactos) p. 41. A partir de aquí citaré la novela solamente como *Plata quemada*.

⁹⁵ *Plata quemada*, p. 116.

⁹⁶ Greimas habla de junciones entre los sujetos y objetos y las define como las relaciones entre ambos elementos que se afectan entre sí, son enunciados de estado que definen la relación entre estos dos elementos, y ésta puede ser conjuntiva -relación positiva- o disyuntiva -relación negativa-. (*Del sentido II*, pp. 32-33).

En cuanto a la pérdida del objeto, resulta ser en *Plata quemada* uno de los elementos más importantes de la novela, pues es la acción que le da un giro inesperado al texto. Esta pérdida surge de una decisión consciente y voluntaria de los criminales, lo cual causa la sorpresa; en efecto, si un grupo de personas han estado peleando por una razón, en este caso monetaria, y decide quemar aquello que representa su razón, el resultado es una contradicción, una “falta de moral”, como dice el mismo autor en la novela. La quema del dinero en *Plata quemada* es similar a la quema de la librería que planea Astier en *El juguete rabioso*, pues al final de ambas novelas “se destruyen simbólicamente los códigos de una cultura [y en ambas representa] un intento desesperado de posesión”⁹⁷.

En el relato hay una renuncia del objeto, por lo que cambia el valor del dinero: éste deja de ser el objeto deseado. Para los criminales ya no existe esta categoría actancial, se quedan totalmente vacíos y lo único que buscan es morir luchando. Mientras que los oponentes, la policía, al dejar de existir físicamente el objeto deseado, no tienen más remedio que buscar la venganza: el valor que tiene el dinero para ellos y para la sociedad en general⁹⁸ es tan importante que este objeto, ya humanizado, es digno de la venganza. Dicho de otro modo, la quema del dinero representa en *Plata quemada* una ruptura de la relación entre los criminales y el dinero, y de los criminales y los espectadores:

Si hubieran donado ese dinero, si lo hubieran tirado por la ventana hacia la gente amontonada en la calle, si hubieran pactado con la policía la entrega del dinero a una fundación benéfica, todo habría sido distinto para ellos.⁹⁹

La pérdida del objeto deseado en esta novela es un acto voluntario de los propios personajes que anteriormente habían estado luchando por él, pues ellos deciden cómo perderlo en un acto que los pondrá en contra de todo aquel que haya podido haber simpatizado con ellos, en contra de la sociedad en sí, del Estado, del sistema que nos rige y de todo individuo que haya otorgado al dinero valores y características imprescindibles en su vida, o sea, cualquiera que vea en un solo billete de los quemados allí el uso específico que, de tenerlo, le habría podido dar; en el fondo, esta quema del dinero atenta contra cualquier

⁹⁷ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *art. cit.*, pp. 65-66.

⁹⁸ En algunos apartados anteriores ya he hablado sobre la importancia del dinero en nuestra sociedad.

⁹⁹ *Plata quemada*, p. 173.

persona de nuestra sociedad. Así, cuando en *Plata quemada* los sujetos cambian el valor del dinero al final de la novela, esta acción de quemar la plata marca una ruptura con los demás personajes relacionados con los criminales: los espectadores y la policía. Los sujetos obtienen el bien deseado, pero al final se dan cuenta de que no les será de ningún provecho; de ahí la prueba ante la sociedad del cambio del valor que se le otorga al objeto, valor que, cuando los espectadores ven el dinero quemándose, se descubre ante sus ojos como de importancia extrema, y por ello nace un odio hacia los criminales en el que el dinero toma otra forma: es idolatrado, humanizado y se le atribuyen características propias de personas como la inocencia.

Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo [...] Surgió ahí la idea de que el dinero es inocente aunque haya sido resultado de la muerte y el crimen, no puede considerarse culpable, sino más bien neutral, un signo que sirve según el uso que cada uno le quiera dar.¹⁰⁰

En esta novela, Piglia nos demuestra que la “guita” tiene más valor para cualquier persona común que para los delincuentes, cuyos crímenes están impulsados por la ambición. La diferencia entre unas y otras personas está en la relación que establecen con el dinero, pues la relación con los criminales es siempre de deseo, y con las personas comunes es, además, de necesidad¹⁰¹.

En *Blanco nocturno*, como en *Plata quemada*, el sujeto cambia el valor del objeto durante el discurso. En realidad, Luca Belladonna no tiene interés por el dinero en sí y sólo le empieza a otorgar valor al objeto cuando se da cuenta que éste le servirá como medio para realizar su sueño¹⁰², su objetivo final: poner en funcionamiento su fábrica. Es aquí cuando

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Pero no me refiero a la necesidad que termina siendo vicio, como se ejemplificó arriba con el caso de Dorda. En este caso se trata simplemente de una necesidad primaria.

¹⁰² Me refiero a sueño como ilusión, como un plan que el sujeto desea llevar a cabo; sin embargo, es importante considerar la importancia de los sueños que surgen mientras dormimos, pues está muy marcada en Luca Belladonna, “Pensaba que en sus sueños podía encontrar las indicaciones necesarias para continuar con su empresa” (Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 241. En adelante me referiré a esta novela solamente con el título seguido del número de página). Luca se acerca a la teoría de Carl Jung y por medio de ésta busca descifrar sus sueños.

surge la primera de las tres acciones que definen la relación sujeto-objeto de la narración, la búsqueda.

La investigación que lleva a cabo Renzi permite descubrir que, en realidad, lo que busca Luca Belladonna es dinero, aunque él no lo quiera es así, y es esta búsqueda lo que lo lleva a la tragedia de condenar a alguien que no lo merece. El sujeto busca al objeto como una necesidad, no como un deseo, es el medio para poder llegar a su objetivo final.

Era visible que sólo perseguía un sueño, que seguía un sueño tras otro, sin saber adónde iba a terminar esa aventura pero seguro de que él no podía hacer otra cosa que defender esa ilusión que a todos les parecía imposible¹⁰³.

Luca Belladonna decide que el dinero es la solución a sus problemas cuando se entera de que él era el destinatario del peculio que traía Tony Durán y busca obtenerlo; es aquí donde inicia su relación con el objeto, la primera acción: la búsqueda. El sujeto está seguro de que el dinero le pertenece, tiene “la certeza de que [...] ese dinero [...] era de su familia y que su padre había decidido cedérselo como anticipo de la herencia de su madre”¹⁰⁴. A pesar de conocer a sus enemigos, Luca decide obtener el objeto por medio de la ley, pero los intereses de la ley son muy distintos a los intereses de la justicia real, así que todo se complica para Luca Belladonna y su búsqueda resulta más compleja de lo que él había pensado; entonces, el sujeto se da cuenta de la verdadera complejidad de su búsqueda hasta que está muy cerca de lograr el encuentro con el objeto.

La obtención del objeto implicará romper con los valores personales del sujeto: así, condenar a un personaje inocente desvirtuará el valor que el dinero tenía para Luca. En un primer intento de que el dinero llegue a Luca Belladonna surge un crimen: el asesinato de Tony Durán, quien entregaría el dinero; este suceso se da antes de que Luca conozca su relación con esta historia. Luca Belladonna tiene el poder de facilitar la libertad a Yoshio -el chivo expiatorio, culpado del asesinato de Tony Durán-, pero si Luca actuara así perdería la oportunidad de encontrarse con el objeto, y, por ende, de lograr hacer realidad su sueño.

¹⁰³ *Blanco nocturno*, p. 276.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 275.

Luca Belladonna siempre había visto su fábrica como algo lejano¹⁰⁵, algo utópico que, si bien en algún tiempo funcionó como él había querido, la traición de su hermano Lucio había condenado a no volver a ser lo que fue en sus mejores tiempos. Por ello el dinero representa para Luca la oportunidad de volver a construir lo que anteriormente había hecho con Lucio y Luca decide obtenerlo a toda costa a pesar de que esta acción rompa con sus valores y de que su decisión condene a un ser inocente. La gran confusión que este dilema moral crea en el sujeto Luca se expresa de la siguiente manera, mediante la comparación con el mundo del box, deporte violento por excelencia, pues se le ve

[...] como un boxeador que acepta ganar el título de una pelea arreglada, no el boxeador que por necesidad acepta tirarse a la lona porque necesita el dinero [...] era el que ha mantenido su título de campeón a costa de un fraude que él sólo –y su rival- sabe que es un fraude y que sólo conserva la ilusión de que por fin ha podido hacer realidad sus sueños, pero a un costo imposible de soportar.¹⁰⁶

Esta forma de obtener el dinero provoca que Luca Belladonna pierda voluntariamente el objeto. Como sucede con los personajes de *Plata quemada*, la pérdida del objeto es voluntaria, aunque aquí no surge de esta decisión un escándalo público, sino que es, al contrario, una acción solitaria y silenciosa: el personaje decide quitarse la vida y así terminar su relación con el objeto, pues la obtención del dinero había provocado en Luca una ruptura consigo mismo y un remordimiento eterno.

Tenía un extraordinario concepto de sí mismo y de su propia integridad y la vida lo puso a prueba y al final –cuando logró lo que quería- *falló*. Tal vez el fallo –la grieta- ya estaba ahí y se actualizó porque él era incapaz de vivir con el recuerdo de su debilidad. La sombra de Yoshio, el frágil nikkei, que estaba preso volvía, como un espectro, cada vez que intentaba dormir. Basta un brillo fugaz en la noche y un hombre se quiebra como si estuviera hecho de vidrio.¹⁰⁷

¹⁰⁵ La lejanía de la fábrica también está representada físicamente en la novela: “Desde lejos la construcción rectangular y oscura parece una fortaleza [...] los lindes extremos de la fábrica que dan a la llanura que se extiende por miles de kilómetros hacia la Patagonia y el fin del continente” (*Blanco nocturno*, p. 217).

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 279-280.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 291.

No cabe duda, pues, que el dinero es en ambas novelas el tema principal. En *Plata quemada* se nos muestra por medio de la ficción el culto que la sociedad en general rinde todos los días a la "plata". En *Blanco nocturno* se presenta el dinero como una necesidad, acompañada además de una serie de reflexiones acerca de la economía; en esta novela, a diferencia de *Plata quemada*, el autor regresa a las formas que había usado en sus dos primeras novelas de la crítica explícita dentro de la ficción, y en esta crítica -en las voces principalmente de Renzi y Luca- el tema es la economía, la ciencia del dinero. Se puede citar al respecto un ejemplo donde Luca dicta a su secretario Schultz sus pensamientos, siempre vinculados con la economía:

«Imputar a los medios de producción industrial una acción perniciosa sobre los *afectos* es reconocerles una *potencia moral*. ¿Acaso las acciones económicas no forman una estructura de sentimientos constituida por las reacciones y las emociones? Hay una sexualidad en la economía que excede la normalidad conyugal destinada a la reproducción natural» (dictado a Schultz).¹⁰⁸

Finalmente podemos observar que en ambas novelas sigue presente la configuración intelectual que se había dado en una primera obra de Piglia, aunque es importante señalar que esta intervención del autor es mucho más visible en *Blanco nocturno*, donde vuelven a aparecer las voces críticas. La intervención del autor en estas dos últimas novelas está inclinada hacia una crítica económica que ya nos viene presentando desde los inicios de su obra. Por lo tanto la *intentio auctoris* se relaciona directamente con el problema del dinero, tema que relacionaré a continuación con los personajes de Piglia -de la historia visible de las dos novelas- refiriendo a los modos en las que el dinero ejerce siempre una influencia en su forma de actuar.

¹⁰⁸ *Blanco nocturno*, p. 288.

2.2. LOS PERSONAJES EN LA HISTORIA VISIBLE DE *PLATA QUEMADA* Y *BLANCO NOCTURNO*.

2.2.1. Luca Belladona y el Gaucho Dorda. Sujetos y destinatarios de las historias visibles.

Los sujetos de las historias visibles son aquellos que a lo largo del relato se encuentran en una constante búsqueda del dinero: la trayectoria del relato es determinada según la relación de estos personajes con el objeto deseado, es decir, el relato gira no sólo en torno al objeto como mencioné anteriormente, sino también alrededor del sujeto¹⁰⁹. El sujeto es entonces el protagonista de la historia, “el héroe del relato agente que desea, ama o busca al objeto; se identifica con el sujeto de la oración”¹¹⁰. En la historia visible de la novela *Plata quemada*, este sujeto es el Gaucho Dorda; y en la historia visible de *Blanco nocturno*, es Luca Belladona; ambos papeles son definidos por una serie de acciones -papeles actanciales- y de características – papeles temáticos- que serán expuestas a lo largo de este capítulo.

Si bien en las novelas se hallan otros personajes que también se interesan por el objeto, son estos sujetos principales -Luca y Dorda- los que buscan el dinero a lo largo de toda la historia¹¹¹: “[...] el sujeto no es una simple sucesión de roles actanciales asumidos por él, sino que al contrario, en cada estado del itinerario es el conjunto organizado de los roles actanciales adquiridos a lo largo del itinerario anterior”¹¹²; lejos de una actuación efímera, tanto Dorda como Luca reafirman su papel durante todo el relato.

Luca y Dorda son actores que desempeñan dos papeles actanciales. En términos de Greimas, “[tanto] sintáctica como semánticamente [hay una] acumulación de dos actantes presentes en la forma de un solo actor”¹¹³: además de sujetos, son destinatarios porque el

¹⁰⁹ Es importante señalar que sintácticamente el sujeto y el verbo son dos categorías indispensables para la existencia de una oración, por lo que resulta imprescindible la presencia de un sujeto en cualquier relato. Semánticamente también es indispensable la presencia del sujeto, pues existe siempre una relación combinatoria sémica del sujeto con el objeto: el semema que realiza el efecto de sentido “deseo”. (Véase Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica*, traducción de Alfredo de la Fuente, Gredos, Madrid, 1971, p. 270). De aquí que el sujeto siempre sea el personaje más importante de todo relato.

¹¹⁰ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 70.

¹¹¹ Consideremos que aunque Luca no busca el dinero durante todo el relato, sin embargo sí busca siempre una manera de recuperar la fábrica, cuando se da cuenta que el dinero es el medio para lograrlo, es cuando el lector descubre que el objeto de Luca es en realidad el dinero, aunque al principio no se presente esta situación explícitamente.

¹¹² Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 19.

¹¹³ Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural, op. cit.*, p. 271.

objetivo final de los sujetos es otorgar el objeto a los destinatarios que en estas novelas son los sujetos mismos; en efecto, si creemos a Soriau el destinatario es el obtenedor virtual de bien¹¹⁴.

Los sujetos de las historias visibles buscan el dinero para beneficios propios¹¹⁵. En *Plata quemada*, el Gaucho Dorda tiene la intención de poseer el objeto deseado, de usarlo a su favor, e incluso elabora, como ya se dijo, planes utópicos en su cabeza respecto al uso del dinero. Él es el destinatario final: lucha por el objeto con el fin de obtenerlo para él al igual que los adyuvantes.

En el caso de *Blanco nocturno*, Luca Belladona no es, al contrario del Gaucho Dorda, un destinatario puro, pues el destinatario es en primera instancia la fábrica, el sueño del sujeto¹¹⁶. Así, Luca Belladona traiciona sus principios y sus sentimientos para conseguir el dinero para que éste a su vez pueda ayudarle a encontrar una solución a la situación de la fábrica. Creo sin embargo importante considerar que, en términos pragmáticos, Luca busca el objeto deseado para su propia conveniencia al ser la fábrica su pasión; en otros términos, del mismo modo que Dorda busca con el dinero concretar una utopía.

Luca Belladona está convencido de que él es el destinatario del objeto deseado “«Hemos venido a pedir lo que es nuestro» [tenía la] certeza de que esa reunión [el juicio] era un trámite [...] necesario para que la fábrica siguiera en manos de quienes la habían construido, y que ese dinero –del que no habló- era de su familia”¹¹⁷. En estas líneas podemos ver claramente que Luca pretende ser el obtenedor final del bien, es decir, el destinatario del objeto.

Un objetivo primordial de este trabajo es hacer una comparación de las novelas y exponer cuáles son las características comunes y cuáles las distinguen, pues de este trabajo de comparación y contraposición resultará, a mi parecer, el rastreo por un lado del núcleo duro

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 272.

¹¹⁵ Greimas nos muestra un ejemplo donde un hombre busca el matrimonio con una mujer, entonces aquí la mujer es, al mismo tiempo que objeto, destinador; y el hombre es sujeto y a la vez destinatario. Así mismo en estas novelas los sujetos son a la vez destinatarios. (Véase Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 20)

¹¹⁶ Podríamos afirmar igualmente que la fábrica es el objeto deseado de Luca Belladona, pues es aquello que el personaje persigue a lo largo de todo el relato; sin embargo, el medio para llegar a la fábrica es el dinero y es este último lo que mueve toda la trama de la historia; es el objeto deseado además de Luca, de sus oponentes. Es importante señalar que con la historia de Luca, el autor nos demuestra que aunque un personaje aparentemente no tiene interés por el dinero, en esta sociedad al final todos lo necesitan para poder cumplir con sus expectativas en la vida.

¹¹⁷ *Blanco nocturno*, p. 275.

de los intereses autorales y, por el otro, los elementos que hacen especial a cada novela. A continuación haré una exposición de las características de los sujetos de las historias visibles, presentando los papeles temáticos y los actanciales.

Ricardo Piglia ha presentado personajes con características similares a lo largo de su obra, la mayoría de ellos son los sujetos de las historias.

Me interesa escribir novelas donde los personajes tienen una experiencia mayor que la de los lectores [...], he buscado siempre personajes extremos y una manera de encontrarlos ha sido en estos inventores medio locos, atados a grandes proyectos que, en general, fracasan.¹¹⁸

Es fácil reconocer que nuestros sujetos entran en la definición arriba citada. En esta reciente entrevista Piglia se refiere específicamente a Luca Belladonna, pero son características que también se adecúan a otros personajes como el Gaucho Dorda, que si bien no es inventor, sí está atado a un proyecto grande en el que fracasa. El fracaso es uno de los temas en los que más se ocupa nuestro autor, quien afirma que “uno cuenta historias de gente que fracasa porque conoce esa experiencia [...]; quien fracasa tiene una cuenta pendiente con la sociedad”¹¹⁹.

Tanto Luca Belladonna como el Gaucho Dorda son personajes que fracasan, no cumplen su objetivo. Luca fracasa al tomar la decisión de recuperar la fábrica y, tras condenar al inocente Yoshio, se decepciona de sí mismo; aludiendo de nuevo al fragmento que cité arriba, de Luca se dice que:

Tenía un extraordinario concepto de sí mismo y de su propia integridad y la vida lo puso a prueba y al final -cuando logró lo que quería- *falló*. Tal vez el fallo -la grieta- ya estaban ahí y se actualizó porque él era incapaz de vivir con el recuerdo de su debilidad.¹²⁰

¹¹⁸ Ricardo Piglia en Pedro Pablo Guerrero, “Diálogo con Ricardo Piglia (14 de Marzo de 2011)”, en <http://akantilado.wordpress.com/2011/03/14/dialogo-con-ricardo-piglia/>, última fecha de consulta 21 de Julio de 2011.

¹¹⁹ Ricardo Piglia, en Marco Antonio Campos, “Entrevista con Ricardo Piglia”, en Epilogo a Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 188.

¹²⁰ *Blanco nocturno*, p. 291.

Dorda y sus compañeros fracasan cuando se encuentran acorralados y comprenden que ya no podrán cumplir con su propósito de conservar el objeto, por lo cual, antes que perderlo, deciden quemar el dinero. Pero antes de esta situación final, a lo largo del relato Dorda es presentado como un personaje fracasado desde niño, como una personalidad denigrada:

El Gaucho se meaba en la cama y lo obligaban a sacar el colchón y caminar delante de todos, que se reían de él mientras cargaba el colchón para llevarlo a secar al sol, y andaba por el patio sin llorar, el Gaucho hasta que lo mandaban a las duchas y ahí sí con el agua que le cae por la cara puede llorar sin que nadie se dé cuenta.¹²¹

La vida de Dorda es presentada como la de un ser fracasado en varios aspectos, pues es un personaje que a lo largo de su historia ha sido maltratado por los demás¹²²: terminada su terrible infancia, cuando ingresa por primera vez al hospital psiquiátrico él es violado por los enfermeros, y, no obstante que en esta situación el Gaucho es una víctima, éste se siente orgulloso de ella, su situación como homosexual lo define aquí, y frente al maltrato el sujeto lleva a cabo un giro de actitud, jactándose de haber tolerado estas acciones.

Al final de la novela el personaje es presentado, además de cómo alguien maltratado, como alguien odiado:

Un cuerpo frágil con pinta de boxeador, una víctima sacrificial y al verlo hubo una oleada de odio y cuando el primero hombre lo golpeó fue como si el mundo se viniera abajo y se rompiera el dique del rencor.

Se lanzó sobre el miserable una avalancha de pasión que fue casi imposible de contener.

Entre cuatro o cinco policías y periodistas lo golpearon con sus armas y sus cámaras, el pistolero herido era un bala de sangre viva y palpitante todavía, que parecía sonreír y murmurar.¹²³

¹²¹ *Plata quemada*, pp. 200-201.

¹²² Aquí podemos ver que Dorda es complemento agente de oraciones en voz pasiva, es decir, él no realiza las acciones, están recaen en él, sin embargo, estas acciones también lo definen y lo moldean como el personaje que es.

¹²³ *Plata quemada*, p. 218.

En este sentido, el personaje del Gaucho Dorda se asimila un poco al de Yoshio en *Blanco nocturno*: "Yoshio se negó a taparse la cara. Caminaba altivo y diminuto, muy pálido, mientras recibía los gritos y los insultos de los vecinos[...]"¹²⁴. Ambos son personajes maltratados y odiados que finalmente no son más que chivos expiatorios de nuestra sociedad: "Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos"¹²⁵.

Dorda es calificado por Adriana Rodríguez como "el héroe -destinado desde el inicio a la muerte- desafía la ley del Estado para seguir caminos propios, consciente de la fidelidad a otras legalidades [...] En el límite, el fracaso sabe a triunfo, porque en su caída, el héroe se niega a la claudicación"¹²⁶. Al contrario, en el personaje de Luca Belladonna el fracaso radica en una traición a sus principios y a sus leyes; por ello, aunque aparentemente haya triunfado al obtener el objeto deseado, a diferencia de lo que ocurre con Dorda, con Luca el triunfo sabe a fracaso.

Había preferido su obra, digamos así, a su propia vida y había pagado un precio altísimo, pero su ilusión había seguido intacta hasta el final. Había sido fiel a ese precepto y se había hundido pero no había defecionado [...] ahora se podía decir que era igual a todos y que todos eran igual a él [...]"¹²⁷

Dorda y Luca son ejemplos claros de los personajes favoritos de Piglia, que Edgardo Berg define como "las voces de los fracasados, inventores, locos o criminales [que] socavan y minan las "reglas" de la buena sociedad y articulan un discurso alternativo y hegemónico [...], esos «infames» u outsiders [que] interrumpen o abren una fisura sobre las normas y creencias que hacen posible el funcionamiento de la máquina social"¹²⁸, sujetos que representan personas distintas, fuera de lo común, con intereses distintos. En las novelas de Piglia vemos un accionar de grupos marginales: Dorda el delincuente y Luca el inventor.

La locura es otra de las características imprescindibles en los personajes de Piglia, y es esta interrupción de las normas la que provoca que los sujetos sean considerados como

¹²⁴ *Blanco nocturno*, p. 82.

¹²⁵ *Plata quemada*, p. 217.

¹²⁶ Adriana Rodríguez Périsco, *art. cit.*, p. 115.

¹²⁷ *Blanco nocturno*, pp. 280-281.

¹²⁸ Edgardo H. Berg, "La novela que vendrá: Apuntes sobre Ricardo Piglia", *art. cit.*, p. 46.

locos. El Gaucho Dorda, por ejemplo, está definido por el papel temático de la locura: es un actante que padece explícitamente una enfermedad mental, la esquizofrenia, es un personaje diagnosticado como loco por un médico, y no sólo juzgado como tal por los demás, como sí ocurre en el caso de Luca Belladona.

El psiquiatra de la cárcel, el Dr. Bunge, se obsesionó con el caso, se quedó pegado a esas voces que oía en silencio el interno Dorda [...] En el informe, de todos modos, Bunge explicó la «caracteropatía» de Dorda como la de un ezquino, con tendencia a la afasia. Porque oía voces hablaba poco, por eso era callado.¹²⁹

Las voces que escucha son el pretexto del autor para presentarnos a un personaje tan singular como el Gaucho Dorda, Germán García afirma que “la dimensión trágica de Dorda es que está excluido por la imposición de las voces de esta lucha por un lenguaje y una identidad”¹³⁰. La marginidad que representa Dorda, tanto desde lo económico como desde lo cultural, es reforzada con la presencia de esta enfermedad, y así *Plata quemada* representa un “mundo psiquiatrizado donde los delincuentes van a ser considerados individuos con perturbaciones psiquiátricas”¹³¹; este fenómeno ocurre principalmente con el sujeto de la historia y esta característica lo distingue de entre sus compañeros delincuentes.

Según el personaje del Doctor Bunge, como consecuencia de la esquizofrenia surge la psicosis, que es representada con esta forma de asesinar de Dorda sin cargos de conciencia¹³². Dorda es la representación de la barbarie, de la descomposición moral del individuo¹³³, y con él Piglia encarna a un individuo que no tiene nada que perder, que no sabe amar y cuyo único interés, aparte del dinero, se centra en la persona del Nene Brignone.

La locura de Dorda lo asimila a otro personaje, esta vez en *Blanco nocturno*, que es Croce¹³⁴, pues ambos son catalogados médicamente como locos e incluso Croce es internado en un hospital. A diferencia de estos dos personajes, Luca Belladona, aunque sí es un sujeto

¹²⁹ *Plata quemada*, pp. 63 y 64.

¹³⁰ Germán García, “*Plata quemada* o los nombres impropios”, *Hispanoamérica*, No. 90, Vol. 85, 2003, p. 130.

¹³¹ María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001, p. 284.

¹³² *Plata quemada*, p. 63.

¹³³ Ver Óscar López Castaño, *art. cit.*

¹³⁴ He incluido a este personaje en la categoría de adyuvante tanto de la historia visible como de la oculta, aunque es importante mencionar que sus acciones afectan más a la historia oculta, pues Croce busca el mismo objeto que Renzi, la verdad.

juzgado por otras personas como loco, nunca es diagnosticado como tal por un profesional de la salud, y la locura de Luca, semejante a la del Quijote, radica en su obstinación por una idea fija; esto no es de extrañar puesto que, para Piglia, "es así como se construye un personaje literario: con una idea fija"¹³⁵.

Esta presencia obsesiva de una idea fija es una característica esencial de los protagonistas piglianos, ya lo vemos con Dorda y Luca. La forma de luchar hasta el final del Gaucho Dorda es la representación de esta idea de saber que no se rindió y sentir que luchó todo el tiempo para evitar el triunfo de sus oponentes, porque en realidad la lucha en este final ya no se basa en el motivo inicial, el dinero¹³⁶. Cuando Piglia traza con maestría esta batalla final --"Los tres (o los cuatro) pistoleros se resisten a entregarse y prefieren una defensa desesperada [...] La lucha va a ser a muerte"¹³⁷--, esta resistencia sirve muy bien para simbolizar el papel de los delincuentes dentro del relato: representan la falta de moral.

A diferencia de Dorda, la idea fija de Luca Belladonna no se construye en un instante, es decir, no surge casualmente como consecuencia de una situación, como si ocurre en *Plata quemada*. La idea fija de Luca está presente durante toda la historia del personaje y es mucho más compleja que la del Gaucho Dorda, pues, si bien ambas novelas se construyen alrededor de una, el personaje de *Blanco nocturno* está construido con ideas y pensamientos propios, mientras que las acciones de Dorda se basan en sus instintos o en lo que le dictan las voces que le hablan desde su característica psicológica de paciente de esquizofrenia. Pero si bien las acciones de Luca están fundamentadas en teorías analizadas previamente por el actor¹³⁸ con bases más sólidas que las que las voces o el carácter instintivo del Gaucho Dorda, esto no impide que, al final, ambos personajes fracasen.

La idea fija en Luca es la idea de reconstruir su fábrica, y es algo en lo que nunca deja de pensar, ni tampoco deja de actuar en lo que él considera beneficio para esta idea: "Luca se había encerrado en la fábrica, decidido a salir adelante, trabajando en sus

¹³⁵ Ricardo Piglia en Graciela Scheines, "Las tramas secretas de Ricardo Piglia", *Casa de las Américas*, No. 22, Vol. 41, 2001, p. 130.

¹³⁶ Al ver la situación en la que se encuentran Dorda y sus compañeros crean un motivo para luchar basado en no ser derrotados.

¹³⁷ *Plata quemada*, p. 156.

¹³⁸ En *Blanco nocturno*, las acciones de Luca están basadas en teorías, por ejemplo la teoría de los sueños de Jung, a partir de la cual el sujeto empieza a actuar fundamentándose en ésta; esto también lo hace con teorías económicas, principalmente se fundamenta en ellas para la construcción y el manejo de la fábrica.

invenciones y en sus máquinas”¹³⁹. Esta porfía es lo que provoca que Luca sea considerado como loco, aunque, como ya mencioné más arriba, la suya no es una locura médica:

Lo acusaban de ser irreal, de no tener los pies en la tierra. Pero había estado pensando, lo imaginario no era irreal. Lo imaginario era lo posible, lo que todavía no es, y en esa proyección al futuro estaba, al mismo tiempo, lo que existe y lo que no existe. Esos dos polos se intercambian continuamente. Y lo imaginario es ese intercambio. Había estado pensando.¹⁴⁰

Mientras que el Gaucho Dorda es un personaje odiado por haber asesinado al ídolo de las masas, el dinero, Luca es un personaje incomprendido que, desde el punto de vista discursivo, aparece varias veces en el relato como complemento agente de oraciones en voz pasiva, una opción gramatical que lo dibuja como aquel individuo en el que recaen las acciones de los demás, y estas acciones representan la falta de comprensión de los demás para con sus ideales. Como consecuencia de esto, Luca es traicionado por su hermano Lucio quien, al no creer en el sueño del sujeto, intenta utilizar la fábrica para intereses distintos a los iniciales:

Una noche Luca llegó de improviso a la oficina del centro y se encontró con su hermano negociando con unos inversores que iban a participar en la dirección de la fábrica. Habían preparado el contrato para construir una sociedad anónima por acciones, todo a espaldas de Luca porque querían quedarse con la empresa.¹⁴¹

También es a casusa de esta incompreensión que Luca se configura como un personaje exiliado y solitario que sólo se ve acompañado por su sueño, un sueño muy particular y que nadie puede entender o compartir. De ahí la soledad del personaje, pues su búsqueda es muy particular: el interés por la fábrica sólo lo tiene él¹⁴² una vez que el único

¹³⁹ *Blanco nocturno*, p. 99.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 232-233. La utopía de Luca tiene fundamentos críticos, históricos, económicos, incluso psicológicos, a diferencia de la utopía de Dorda que es un deseo del personaje; en cualquier caso, en ambas novelas la forma de concretarla es mediante muertes y violencia.

¹⁴¹ *Blanco nocturno*, p. 195-196.

¹⁴² Al final de la novela, los tres únicos actantes interesados en algún momento del relato en la fábrica -Luca, Lucio y Bruno Belladonna- resultan muertos.

que pudo haber compartido esa pasión, su hermano Lucio, lo pierde. Y es así como el sujeto se da cuenta de que su verdadero objeto deseado es el dinero; surgen conflictos, pues al final Luca resulta ser como todos.

La traición en *Blanco nocturno* no sólo recae en el sujeto, pues él también traiciona: traiciona sus principios y traiciona a Yoshio, por lo cual podemos afirmar que los sujetos de las dos historias visibles de *Plata quemada* y *Blanco nocturno* son traidores, aunque la gran diferencia entre ellos radica en que en Luca esta acción causa remordimiento y en Dorda existe la indiferencia.

[...] Dorda sacó el arma por la ventana y le tiró pero no logró matarlo. Para Yamandú esa fue la prueba de que los argentinos estaban perdidos porque había una ley implícita, un código entre la gente del ambiente que todos respetaban. Nadie abandona a un compañero herido sin tratar de ayudarlo y nadie mata a un socio que ha actuado lealmente como si fuera un buchón.¹⁴³

El Gaucho Dorda, representante de un grupo social surgido como consecuencia de la búsqueda del dinero por medios distintos a los convencionales –el trabajo-, los cuales implican poner en riesgo la vida y la seguridad de otras personas, es portador de una serie de papeles temáticos que lo van a definir como delincuente, es decir, características –consecuencias de la misma historia del actante- que lo definen por el hecho de pertenecer a este grupo de la sociedad¹⁴⁴. Algunos de estos rasgos, entre los más visibles, son por ejemplo la homosexualidad, la drogadicción y su forma de ser: lunático, esquizofrénico, paranoico, ex convicto y asesino¹⁴⁵.

Pero la paranoia, como veremos más adelante, es una característica que afecta a varios personajes en la obra de Piglia, y la causa primera de esto es porque el mayor oponente en los relatos del autor es el Estado. Por ser un criminal, Dorda vive en una constante huída, aunque en su caso la paranoia está presente en el actante principalmente como síntoma de su enfermedad mental, que hace que “todo le parecía dirigido

¹⁴³ *Plata quemada*, p. 115.

¹⁴⁴ Se trata del rol temático, definido por Greimas como una entidad figurativa animada pero anónima y social. (Véase Joseph Courtés, *op. cit.*)

¹⁴⁵ Como dice Juan Gabriel Vázquez, “la esquizofrenia, la droga, la homosexualidad, el dinero: metáfora de marginalidad y de mal” (Juan Gabriel Vázquez, “Formas de la tragedia”, en Adriana Rodríguez Périsko, *op. cit.*, p. 350.)

personalmente a perjudicarlo (a él o al Nene Brignone).¹⁴⁶ Como bien dice Sonia Mattalia, "la ficción paranoica afecta a los sujetos no en su individualización, sino en su relación con la ley y la verdad"¹⁴⁷. Así, en ambas novelas los sujetos están en conflicto con el Estado y la ley: Dorda al huir de ella y Luca al reclamarle algo que le pertenece¹⁴⁸.

Las constantes traiciones y los engaños hacia los personajes son unas de las causas principales de que éstos se vuelvan paranoicos: cuando Lucio traiciona a Luca, provoca que el sujeto desconfíe de todos, pues Lucio era el depositario de su confianza y su traición provoca una ruptura entre Luca y cualquier posible adyuvante. La relación de Luca con su hermano es la de la dualidad, característica presente a lo largo de la obra de Piglia: Ada y Sofía en la misma novela; Dorda y Brignone en *Plata quemada*, el Laucha Benítez y el Vikingo en "El laucha Benítez cantaba boleros", Rinaldi y el narrador en "La caja de vidrio", entre otras. Se trata de una pareja de personajes que actúan, por lo menos durante un tiempo, en función de los mismos intereses y que tienen una relación sentimental fuerte.

En *Plata quemada*, por ejemplo, Dorda es prácticamente incapaz de amar a alguien y sin embargo quiere a Brignone, cambiando en este aspecto su papel temático de un personaje malo e insensible a un personaje tierno y enamorado: "se acordaba, Dorda, y lo quería, al Nene. No podía expresarse pero era capaz de dar la vida por Brignone"¹⁴⁹. Al igual que Dorda y Brignone, Luca y Lucio son una pareja de personajes que comparten los mismos intereses y el mismo sueño: la fábrica. Son hermanos que han trabajado juntos y entre los cuales existe una intimidad especial:

Cuando vio a Luca aparecer en la oficina, Lucio sonrió con esa sonrisa que los había unido durante décadas, un gesto de intimidad entre dos hermanos que son inseparables. Habían trabajado juntos la vida entera, se entendían sin mirarse y de pronto todo había cambiado.¹⁵⁰

Pero las ideas de Lucio son corrompidas por el padre y áquel traiciona a Luca, provocando así el final de la relación con su hermano. Existe una reconciliación entre los

¹⁴⁶ *Plata quemada*, p. 73.

¹⁴⁷ Sonia Mattalia, "La ficción paranoica: el enigma de las palabras", en Daniel Mesa Gancedo, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁸ A Piglia le interesa bastante trabajar con este tipo de personajes. "Siempre he intentado trabajar con personajes que están en cierta escena de ilegalidad", Piglia, en Jorge Carrión, "No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)", *art. cit.*, p. 430.

¹⁴⁹ *Plata quemada*, p. 73.

¹⁵⁰ *Blanco nocturno*, p. 236.

personajes, lo que demuestra que la pareja sigue presente. Luca perdona a Lucio, y esta acción provoca en el personaje tranquilidad, pues él sabe que la traición de su hermano fue consecuencia de una serie de confusiones que los oponentes del sujeto hicieron surgir en su hermano.

Eso es lo que había encontrado, como una revelación personal, una noche al buscar una manta en un ropero de campo, en la casa de los Estévez; había descubierto, por azar al maestro Jung¹⁵¹, y así pudo entender y luego perdonar a su hermano [...] su hermano era un poseído, sólo un poseído puede traicionar a su familia y venderse a unos extraños y dejar que se apropien de la empresa familiar [...] Su hermano había traicionado por terror a la incertidumbre económica.¹⁵²

Luca Belladonna, quien siempre estuvo tan preocupado y tan obsesionado por conocer lo que vendría posteriormente, resulta condenado y castigado por el destino cuando se deja engañar y cae en una trampa por no poder prever lo que vendría, y de allí resulta una paradoja, pues Renzi sí logra sospechar lo que le espera a Luca, pero la extrema confianza de éste no le permite pensar que la situación puede llegar a estar en su contra.

En los sujetos de las historias visibles pueden observarse varias características comunes, pues en ellos están plasmadas las obsesiones del autor: sus personajes principales representan los problemas y las temáticas que más le interesan a Piglia, pues, como lo afirma Jozef, "sus personajes son seres desterrados en un exilio político o social, y tan marginados como el escritor en su ejercicio [...] vagan en la frontera entre verdad y mentira"¹⁵³; no obstante, las diferencias que existen entre ambos personajes –Dorda y Luca- reafirman la idea de que se pueden manejar los mismos temas en ambientes totalmente distintos.

Dorda es la representación del mal: "[...] Gaucho Dorda, el psicópata, el asesino, la encarnación del mal, el héroe"¹⁵⁴, mientras que en Luca vemos inocencia e incluso bondad:

Lo habían encontrado muerto en el piso de la fábrica y parecía un suicidio tan bien planeado que todos podían creer –si querían- que había muerto al caer desde lo alto del

¹⁵¹ Este es un claro ejemplo de cómo las acciones de Luca tienen un fundamento, en este caso psicológico.

¹⁵² *Blanco nocturno*, p. 239.

¹⁵³ Bella Jozef, "Conversación con Ricardo Piglia", en Daniel Mesa Gancedo (ed.), *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁴ Julio Premat, *art. cit.*, p. 129.

mirador mientras estaba realizando una de sus habituales mediciones, como le había aclarado Rosa, para quien ese último gesto de Luca era otra prueba de su *bondad* y de su *extrema cortesía*.¹⁵⁵

Ambos son, como los personajes que define Gil Montoya “personajes cada vez más herméticos en sus mundos personales”¹⁵⁶, y la soledad es uno de los principales papeles temáticos que definen a los sujetos de las novelas. Esta soledad, siempre presente no sólo en los sujetos, también en otros personajes, es el destino final de los mismos. Tanto en Luca como en Dorda se ve plasmada la crítica de Piglia acerca de sus inquietudes más visibles como son la economía, la individualización y la política entre otras, y estos sujetos se convierten en el vértice por medio del cual el autor expresa su crítica dentro de su ficción.

2.2.2. Adyuvantes del Gaucho Dorda y de Luca Belladonna.

En *Plata quemada*, la categoría actancial representada por más personajes es la de adyuvantes, esto debido a que la mayoría de ellos pretenden cumplir con el papel de destinatarios¹⁵⁷; incluso podemos observar que la acción de traicionar es la consecuencia de que estos personajes quieran ser los únicos destinatarios y eviten compartir el objeto deseado, buscando ser los que se quedarán con el dinero; con otras palabras, estos adyuvantes desean compartir el objeto deseado con el sujeto y saben que si aportan alguna ayuda para entablar la relación del sujeto con el objeto conseguirán algún porcentaje del dinero.

La ayuda que recibe el Gaucho Dorda no es en beneficio de él, sino más bien en beneficio del crimen mismo. Los intereses son personales, los delincuentes se ayudan entre sí para obtener cada uno de ellos una parte del objeto por el que están peleando. Por lo tanto, los sujetos no pueden aceptar ayuda sin saber que ésta implica a cambio “guita” –se trata de la compra de un papel actancial-, porque todas las acciones de los adyuvantes son

¹⁵⁵ *Blanco nocturno*, p. 291. El subrayado es mío.

¹⁵⁶ Roberto Gil Montoya, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁷ Todos estos personajes trabajan para Malito, el líder de la banda, quien es el que realmente decidirá quienes serán los destinatarios finales del objeto.

realizadas con la finalidad de obtener el objeto deseado. Por lo tanto, la mayoría de los adyuvantes de esta novela son, al igual que Dorda, delincuentes.

Al ser también delincuentes, los adyuvantes compartirán muchas de las cualidades con el sujeto¹⁵⁸, como la drogadicción, la traición, la homosexualidad y las experiencias en la cárcel. Uno de los adyuvantes más importantes en esta novela, si no es que el más importante, es el Nene Brignone, quien representa una dualidad con el sujeto y así se convierte en el adyuvante más directo; a pesar de que sus acciones son en beneficio propio y no del sujeto mismo, la relación entre Dorda y Brignone es más sentimental que la que puede existir entre otros personajes.

Según Greimas, la función de un adyuvante es “aportar la ayuda operando en sentido del deseo, o facilitando la comunicación”¹⁵⁹. Tanto en *Plata quemada* como en *Blanco nocturno*, la presencia y las acciones de los adyuvantes definen el papel del sujeto mismo. Así, en *Plata quemada* los adyuvantes operan en sentido del deseo, pero no en sentido del sujeto lo que reafirma la soledad del personaje. En *Blanco nocturno*, donde la cantidad de adyuvantes no es tan extensa como en la primera, el más importante, Lucio, traiciona al sujeto y, de los demás, ninguno actúa en función del objeto deseado, sino que buscan más bien facilitar la comunicación, como lo que hace con Croce.

En *Plata quemada*, todos los adyuvantes buscan el mismo objeto y pretenden ser los destinatarios de éste, aunque sea sólo proporcionalmente. En *Blanco nocturno* los intereses sí son distintos: el objeto que busca Luca no será compartido –él sería el único destinatario-, es para un fin personal, y ésta es sin duda una de las razones por la que la presencia de adyuvantes no es tan vasta en *Blanco nocturno* como en *Plata quemada*. Muchos de los adyuvantes de Luca lo son sólo por instantes y, dicho de otra manera, en algunas ocasiones el papel actancial de los personajes cambia. Sin embargo, en términos generales muchos de los adyuvantes de la novela más reciente de Piglia actúan buscando beneficiar al sujeto, mientras que en *Plata quemada* la ayuda siempre se da con intereses personales, puesto que los adyuvantes buscan, al igual que el sujeto, el dinero.

¹⁵⁸ Como mencioné anteriormente, los papeles temáticos ubican a los personajes dentro de una categoría en la sociedad. Al estar involucrados en un grupo, los personajes adquieren automáticamente ciertas características, que, aunque en realidad no siempre las poseen, el lector da por hecho que así es.

¹⁵⁹ Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica*, op. cit., p. 237.

A éste y muchos respetos, *Blanco nocturno* es una novela mucho más compleja que *Plata quemada*, y la variedad de los personajes que aparecen en ella también es mayor. Al contar la historia de un pueblo, basada principalmente en una familia, el autor nos presenta a distintos personajes que, si bien actúan en función del sujeto y el objeto, aparecen como representantes de la función que desempeñan dentro de su sociedad, provocando así que varios de ellos no estén ligados directamente con la historia principal, a la que le crecen ramificaciones¹⁶⁰. Por ejemplo, el sujeto de la novela, el que funge como personaje principal es Luca Belladonna, uno de sus adyuvantes es Croce y, sin embargo, el autor pone bastante interés en este personaje secundario y nos crea otra historia donde éste es el sujeto que a su vez tiene adyuvantes, oponentes, destinatarios, y destinadores. Cabe recordar que Greimas dice al respecto que cada actante puede tener a la vez distintos papeles actanciales, según la secuencia donde se localice¹⁶¹.

No prescindiré de los personajes secundarios o terciarios, es decir a los que no se relacionan de manera directa con la historia principal, y los ubicaré en la categoría actancial del sujeto de la secuencia donde actúan. Así, por ejemplo, Croce es adyuvante de la historia principal, Saldías es adyuvante y oponente de Croce, pero no lo es directamente de Luca, y por ello en esta tabla lo presentaré junto con Croce -como adyuvante- sólo para enumerar sus acciones y características, y no por esto lo consideraré como un adyuvante de Luca.

Acerca de este personaje, Saldías, resulta importante observar que existe en él un cambio de papel actancial, pues primero es adyuvante de Croce y posteriormente se convierte en un oponente, y este cambio de papel es mostrado en el relato como una traición: al principio Saldías se presenta como un personaje completamente fiel a Croce, al cual profesa incluso una gran admiración: "Saldías tenía la impresión de que Croce veía las cosas a una velocidad inusual, como si estuviera medio segundo (media milésima de segundo) adelantado a los demás"¹⁶², pero después las fuerzas de los oponentes¹⁶³ se imponen y logran que el actante también se convierta, al igual que ellos, en un oponente.

¹⁶⁰ A pesar de esto en la novela existe una "Construcción firme de cada personaje secundario" (Ronaldo Menéndez, "*Blanco nocturno*, Negro y policial", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 725, 2010, p. 133).

¹⁶¹ En cada secuencia existe un sujeto distinto que no necesariamente es el mismo que el de la historia principal del relato. (Véase Joseph Courtés, *op. cit.*)

¹⁶² *Blanco nocturno*, p. 63.

¹⁶³ Tómese en cuenta que estas fuerzas involucran poder, dinero, seguridad, por lo que resulta fácil a un personaje aliarse a ellos no obstante las ideas previas del mismo.

En general, las traiciones¹⁶⁴ representan un cambio de papel –de adyuvantes a oponentes- y, después de facilitar la unión de un sujeto con su objeto, estos personajes actúan para dificultar esta conexión. Esto también ocurre con algunos personajes en *Plata quemada* cuando son capturados y testifican en contra de los criminales que están sitiados, como por ejemplo el Chueco Bazán, quien sufre esta metamorfosis cuando es detenido por Cueto e informa sobre el crimen a uno de los oponentes principales de los criminales. No obstante que el Chueco Bazán ya era un informante de Cueto, existe un cambio de papel, pues en este relato nunca había actuado a favor del oponente: “En realidad era un informante de la policía. Silva lo tenía enganchado desde hacía un año como buchón a cambio de dejarlo circular por el Bajo con drogas y mujeres”¹⁶⁵.

Al igual que Bazán en *Plata quemada*, hay otros personajes que, por razones ajenas a su voluntad¹⁶⁶, se convierten en oponentes al informar sobre el crimen, entre ellos Fontán Reyes, Blanca Galeano y Yamandú Raymond; otra vez, como en *Blanco nocturno*, el poder del oponente es el causante de estos cambios de papeles, como mencionaremos más adelante los sujetos de ambas novelas comparten este oponente: el Estado.

También con Lucio Belladona ocurre algo similar cuando éste traiciona a su hermano, y sin embargo él no es directamente culpable de su traición sino es víctima de los intereses de Cueto y de su padre, y, sobre todo, del poder del Estado, que es el gran monstruo en la novela; como ya lo mencioné anteriormente, Luca comprende esto y perdona a su hermano.

Los personajes de *Blanco nocturno* que siempre representan el papel de adyuvantes, es decir, los adyuvantes puros que durante toda su presencia en la novela y que actúan en beneficio del sujeto o del objeto son Bruno Belladona, Schultz (el seminarista), Rocha, Croce y Emilio Renzi. El primero de ellos es el abuelo del sujeto, quien hereda a Luca su pasión por las invenciones y es el primer personaje en el relato que actúa en beneficio del sujeto, desde que éste era un niño: “Mi hermano se crió con mi abuelo y

¹⁶⁴ “La traición tiene un interés narrativo extraordinario. Ofrece un efecto de cambio inmediato en la percepción de la realidad. Tú creías una cosa y ahora la ves de forma totalmente distinta.” (Ricardo Piglia, en Josep Massot, “El narrador argentino publica su obra cumbre”, *La vanguardia*, 8 de septiembre de 2010, p. 31, en <http://intranet.cervantes.es/noticias/20100908/23-0809.pdf>, última fecha de consulta 18 de marzo de 2011.

¹⁶⁵ *Plata quemada*, p. 75.

¹⁶⁶ No siempre se actúa a favor de la voluntad, de lo que se quiere. Veamos el más grande ejemplo en Luca, quien envía a un hombre inocente a la cárcel en contra de su voluntad; sin embargo él es responsable de su acción.

aprendió todo de mi abuelo [...] Mi hermano Luca siempre pensó que no era hijo de mi padre y se crió amparado por mi abuelo Bruno, lo seguía a todos lados como un cachorro guacho”¹⁶⁷.

Luca es entonces, en cierta forma, un reflejo de su abuelo, por lo que hay varias características que pueden coincidir en ambos personajes, y una de ellas es la obsesión por el trabajo, que ambos utilizan para conseguir sus pasiones; Bruno Belladonna también actúa en beneficio de la primera construcción de la fábrica, el sueño de Luca, desempeñando un papel muy importante en la realización de este sueño:

Luca había comprado un terreno que estaba afuera de los límites del pueblo, en el borde, en el desierto, un potrero como decía su padre, y ahí empezó a levantar la fábrica, como si fuera una construcción *soñada*, es decir, imaginada en un sueño. La habían proyectado y discutido mientras trabajaban en el taller del fondo de la casa, que era del abuelo Bruno, y él los orientó, influido por sus lecturas europeas y su investigación en el diseño de la fábrica.¹⁶⁸

Schultz y Rocha son un par de personajes que actúan a favor de Luca porque es su trabajo, porque tienen con el sujeto relaciones laborales contractuales. Las principales cualidades que define el papel de estos dos personajes es la fidelidad y la confianza del sujeto hacia ellos: Rocha, su secretario, y Schultz, un seminarista que contrata para reabrir la fábrica. Estos dos personajes representan la fidelidad, que debe ser un aspecto substancial en un personaje que constituye el papel de adyuvante¹⁶⁹: “Necesitaba un secretario de extrema confianza, un creyente, una especie de converso, es decir, necesitaba un fanático, un ayudante destinado a servir a la causa[...]”¹⁷⁰. Este secretario es Schultz, aquel que apoya a Luca sin tratar de entender ni cuestionarlo; la relación que existe entre el seminarista y el sujeto se nos muestra en el funeral de Luca, al ser este adyuvante quien habla ante todos, acción que refleja una cercanía entre los dos personajes.

¹⁶⁷ *Blanco nocturno*, p. 93.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 88. El subrayado es mío. Observemos aquí una vez más la presencia de lo utópico en Luca.

¹⁶⁹ Por eso, aquellos personajes que traicionan representan un cambio de papel, después de la traición no pueden seguir siendo adyuvantes.

¹⁷⁰ *Blanco nocturno*, p. 227.

A pesar de las grandes diferencias entre los adyuvantes de las historias visibles de ambas novelas, algunos de los actantes de *Plata quemada* comparten esta característica de la fidelidad, pues si bien la mayoría de ellos son traidores, entre Brignone y Dorda existe una relación de confianza que los hace mantenerse fieles entre ellos. Esta confianza también existe hacia el líder de la banda, Malito, pues incluso después de haber sido abandonados por él conservan la ilusión de que los ayudará:

Iba a venir a sacarlos, iba a venir con refuerzos, Malito. Tipos de la pesada, brasileños de Rio Grande do Sul. Era un capo, Malito, loco pero muy inteligente, siempre a distancia, sin dar mayor bola, pero muy derecho con la gente suya, un tipo que no los iba a dejar en la estacada [...] ¹⁷¹

Incluso el autor deja al lector con la incertidumbre de no saber si en realidad Malito traicionó a los delincuentes asediados: "Nadie sabe exactamente qué sucedió con él en las horas que siguieron a la encerrona" ¹⁷². Y es que la traición, como lo mencioné arriba, surge como consecuencia de los intereses propios de cada personaje, lo cual se percibe en esta novela cuando los actantes deciden «mejicanear» ¹⁷³ a los demás y huir con el dinero para su beneficio propio, una traición que, paradójicamente, es llevada a cabo por un grupo de maleantes (aunque no faltan en la novela pequeñas muestras de traiciones individuales).

El dinero, al ser el objeto deseado de la historia, es también el causante de las traiciones, como lo vimos en el ejemplo de arriba, y la avaricia que las provoca es una característica que comparten sujeto, adyuvantes, oponentes, destinadores y destinatarios. En los adyuvantes de Dorda lo vemos cuando éstos tienen el dinero en su poder y no lo quieren compartir: "Malito se sentó en la cama y prendió un cigarrillo, se veían las armas sobre la mesa y todos los diarios dispersos en el piso. No quería repartir la guita con los entregadores, ni con la taquería." ¹⁷⁴

La avaricia también es causa de traiciones en la historia visible de *Blanco nocturno*, por ejemplo cuando Cayetano Belladonna, al actuar a favor de sus propios intereses, traiciona

¹⁷¹ *Plata quemada*, p. 186.

¹⁷² *Ibid.*, p. 222.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

los de su hijo y convence a Lucio de hacer lo mismo, historia que tenemos en la narración de la gemela Sofía:

[...] entonces mi padre, para salvarlo, como decía, hizo trampa, le hizo trampa a su hijo, convenció a Lucio de que armara una sociedad anónima para rescatar la inversión y empezó a negociar las acciones preferenciales y mi hermano perdió el control de la empresa.¹⁷⁵

Cayetano Belladona actúa en beneficio de Luca, cuando decide destinarle¹⁷⁶ el dinero que le corresponde por herencia, acción que de alguna manera define al actante, además de destinador, como adyuvante, puesto que gracias a este dinero Luca podrá solucionar sus problemas. Sofía Belladona, la hermana de Luca, también actúa como adyuvante al convencer a su padre de destinar este dinero al sujeto “[...] fue mi hermana Sofía quien intercedió para que nos diera la parte de la herencia de mi madre que me corresponde”¹⁷⁷.

Las gemelas representan una ruptura con la tradición argentina de los personajes femeninos, sus acciones las definen como personajes fuera de lo común, el mismo Piglia lo explica en una entrevista: “Y sobre las gemelas me interesaba crear personajes que no estén en las novelas argentinas donde las mujeres suelen ser pasivas, mientras Ada y Sofía Belladona son activas, ponen en marcha el motor de la trama”¹⁷⁸. Sin embargo, en términos actanciales las acciones de Ada y Sofía afectan muy pocas veces a Luca¹⁷⁹.

Sofía, Cayetano y Ada Belladona simbolizan la búsqueda del poder económico, social y cultural dentro del pueblo, y contribuyen en la búsqueda del objeto deseado de todos, el dinero; al contrario, las dos esposas de Cayetano buscan objetos diferentes, no

¹⁷⁵ *Blanco nocturno*, p. 174.

¹⁷⁶ Cayetano Belladona también tiene el papel de destinador, al decidir que el objeto deseado debe llegar al sujeto. A pesar de que durante el relato existe una desconfianza hacia este personaje, puesto que en realidad, nunca se conocen sus verdaderas intenciones, esta acción de destinar el dinero es presentada como consecuencia de la muerte de Lucio, por lo que aparenta sinceridad en el acto.

¹⁷⁷ *Blanco nocturno*, p. 250.

¹⁷⁸ Piglia en Josep Massot, *art. cit.*

¹⁷⁹ Sólo Sofía actúa en beneficio de Luca en el ejemplo anteriormente citado, y al acercarse a él después del juicio. Las acciones de Ada nunca se relacionan directamente con la historia de Luca, no lo benefician ni lo perjudican en su búsqueda por el objeto deseado.

convencionales, y por ello no caben en las dos historias (visible y oculta, la de Luca y la de Renzi), porque, si bien, forman parte de la historia al pertenecer a la familia protagonista, no comparten los intereses del relato, es decir, no se relacionan con el dinero. Regina O'Connor, la madre de Luca y Lucio, busca libertad y, después de darse cuenta de que no la encontrará con los Belladonna y de sufrir una serie de maltratos psicológicos por parte de Cayetano, abandona a sus hijos, acción que podría ubicarla como un oponente de Luca, pues lo afecta directamente (aunque el abandono no surge con la intención de evitar la comunicación del sujeto con el objeto, ni opera en sentido del deseo). En términos reales, Regina O'Connor representa el desprecio por la vida rural, es un personaje que evita involucrarse en ese mundo tan entrañable al sujeto y por ello se sale voluntariamente de las historias. Por otro lado la madre de las mellizas, Matilde Ibargueren, tampoco comparte el objeto buscado de los demás personajes, pues su única obsesión es la lectura. Y tal es su desprecio por lo local, por la familia a la que llegó a pertenecer y por la historia de ésta que sólo lee literatura extranjera. Al igual que la primera esposa de Cayetano, la lectora evita involucrarse en el mundo que la rodea, y "sólo había salido tres veces de «su guarida», en cada una de las muertes de la familia"¹⁸⁰: no necesita más, pues la lectura es su mundo.

Estos últimos personajes forman parte de las "perturbadoras microhistorias que luchan entre sí para imponerse o que exigen [...] ocupar un espacio en la novela"¹⁸¹, y cada uno de ellos representa una microhistoria sobre la cual, en la mayoría de los casos, Piglia nos informa mediante notas a pie de página, realzando su carácter secundario.

Este tipo de personajes no se presenta en *Plata quemada*, novela mucho menos compleja que *Blanco nocturno*, en la que no existen microhistorias al lado de la historia visible y la oculta. Como lo mencioné antes, los adyuvantes en *Plata quemada* son más abundantes que en *Blanco nocturno*, y su presencia es de mucha importancia en el relato, por lo que resulta pertinente incluirlos en este análisis.

Un personaje muy curioso que tiene el papel de adyuvante es Eduardo Busch, actante que cumple con su papel sin saber la causa a la que está ayudando y, sin embargo,

¹⁸⁰ *Blanco nocturno*, p. 292.

¹⁸¹ Clayton, Michelle, "Cómo habla la Plata", en Adriana Rodríguez Périsco, *op. cit.*, pp. 135-136.

no se arrepiente de su acción al enterarse de que con sus acciones favorecía a un grupo de criminales, diciendo: "No voy a dejar de pensar que hay que ayudar al prójimo aunque me lleve sorpresas como ésta"¹⁸². El papel de este personaje se define por la acción de detenerse al pretender ayudar a los delincuentes, cuando vio que su auto fallaba. Es importante observar que, entre las pocas características que se exponen del personaje, Busch es un sujeto cuya presencia en la novela está definida por la casualidad, es decir, su relación con los delincuentes se da como consecuencia de una serie de sucesos fuera de la cotidianeidad del personaje¹⁸³.

En la novela aparecen otros personajes, como Busch, que son adyuvantes sin necesariamente pertenecer a la banda de delincuentes, ni buscar ser los destinatarios del objeto, es decir, que les corresponda una parte del dinero robado. Giselle, la novia de Brignone, es uno de estos personajes, pues a pesar de que atestigua en contra de los delincuentes, en su testimonio nunca delata al Nene, pues, si bien actúa para protegerse ella misma -"la habían visto aparecer varias veces en la tele diciendo disparates y acusando a todos de haberla violado. Falsedades para despistar y librarse."¹⁸⁴-, la relación que existe entre ella y Brignone, a pesar de ser personajes viciados, es distinta a la que se podría entablar entre los delincuentes: existe confianza mutua, algo que sólo se ve entre el Nene y el Gaucho.

Existen algunos personajes terciarios¹⁸⁵ en la historia visible de *Plata quemada* que cumplen con el papel de adyuvantes, al apoyar a los delincuentes en su huída o en el delito mismo. Entre ellos podemos considerar a Hernando Haguilein "Nando", que consiguió documentación falsa para los delincuentes y los ayudó en su huída: "[...] estaba

¹⁸² *Plata quemada*, p. 46.

¹⁸³ Existen en *Plata quemada* otros personajes que por casualidad se relacionan con los delincuentes; así, uno de los policías que decide entrar a combatir con los criminales cuando están sitiados se sorprende cuando reflexiona sobre su situación y descubre que ese no tendría que haber sido su lugar y que haberlo cambiado lo había conducido a un desenlace fatal: "Como podía ser que fuera él quien estaba tirado en el pasillo, herido; esa noche se había quedado de guardia para sustituir a un amigo que se movía a la mujer de un futbolista de Peñarol que andaba de gira con el equipo. Era la única noche que su amigo podía estar con esa yegua y él como un pelotudo había aceptado sustituirlo y quedarse de guardia y ahora estaba tirado en el piso con un tiro que le había destrozado la pierna" (*Plata quemada*, p. 151).

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁸⁵ Me refiero a personajes terciarios cuando su presencia en el relato es mínima y cuando sus acciones en realidad afectan muy poco al sujeto.

citado con Malito en el aguantadero de la calle Arenales para resolver las operaciones de repliegue y retirada de la banda¹⁸⁶; como podemos ver el papel de este personaje se define en estas breves líneas. Otro de estos personajes es Yamandú Raymond, del cual ya hablé antes, que tiene la misión de ayudar al sujeto y sus compañeros a cruzar hacia Uruguay.

Fontán Reyes también es uno de estos adyuvantes: “El entregador era un cantor de tangos que se hacía llamar Fontán Reyes”¹⁸⁷, un personaje que, a pesar de estar involucrado en el delito, no comparte las características de los otros delincuentes e incluso muestra temor ante la situación, lo cual lo deja ver como alguien que no está acostumbrado a este tipo de situaciones y que sólo coopera para ser un destinatario más del objeto. También su tío Tito Reyes, “Nino”, el que consigue la información sobre el objeto y una forma de obtenerlo fácilmente con ayuda de delincuentes, comparte estos intereses de querer ser destinatario del objeto, aunque también quería evitar cualquier acercamiento con Malito y su banda: “Sólo quería la mitad de la mitad, quería limpio setenta y cinco mil dólares (según sus cálculos)”¹⁸⁸.

Por una cuestión de la trama narrativa, los adyuvantes que más se relacionan con el sujeto de la historia visible de *Plata quemada* son evidentemente los delincuentes con los que Dorda huye, es decir, Brignone, el Cuervo Mereles y Malito. Estos cuatro actantes son los que más características comparten: todos son ex convictos, drogadictos y en todos ellos hay, como en los personajes de Arlt, una “negación de las determinaciones del trabajo y del dinero”¹⁸⁹.

Pero son Brignone y el Cuervo Mereles los adyuvantes más cercanos al sujeto, pues comparten todas las acciones del relato con Dorda desde que se da el delito hasta su muerte. Estos tres personajes inventan su realidad en un encierro que los define como el grupo de ladrones que luchará sobre todo por evitar regresar a la cárcel, y en ese sentido son los protagonistas de una tragedia moderna¹⁹⁰. Piglia representa con estos tres personajes un grupo social exclusivo, que maneja un lenguaje tan singular que hizo

¹⁸⁶ *Plata quemada*, p. 50.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.19.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁹ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *art. cit.*

¹⁹⁰ Véase Michelle Clayton, *art. cit.*

afirmar al autor de una editorial de *The Economist* que "he has worked to make his three thugs think and speak their own lingo"¹⁹¹. Personajes a los que el autor otorga independencia en su propio mundo y plasma en ellos, a manera de Roberto Arlt, una forma distinta de acercarse al dinero: "Contra la socialización del dinero en el sistema neoliberal propone el fraude, la estafa y el robo"¹⁹².

Como ya he insistido antes, los adyuvantes de ambas novelas se distinguen entre ellos más que nada por esta búsqueda de ser destinatarios del objeto que sí se da en *Plata quemada* y no en *Blanco nocturno*; por último, no quisiera dejar de mencionar a dos personajes que tienen el papel de adyuvantes en esta última novela, pero cuyos intereses son distintos, pues no están en busca del dinero, sino de la verdad: Croce y Renzi, dos personajes que actúan como adyuvantes de Luca al creer en la verdad. Si la verdad se utiliza adecuadamente, por medio de ésta el sueño de Luca podría haberse concretado sin demasiados obstáculos, pues la reapertura de la fábrica no tendría que involucrar una decisión trágica en el protagonista de la historia.

Estos dos personajes son actantes principalmente de la historia oculta y, sin embargo¹⁹³, en la historia visible tienen el papel de adyuvantes. Croce, después de crearse su propia versión de los hechos, defiende a Luca y lo apoya en su lucha; Croce trata de proteger al sujeto cuando descubre los malos intereses que los oponentes tienen con la fábrica e intenta, mediante cartas anónimas, advertir al pueblo: "quieren que Luca sea expulsado del edificio de la fábrica para vender la planta y armar un centro comercial en esa zona"¹⁹⁴. En Emilio Renzi, Luca encuentra confianza y busca auxilio: hay una escena en la novela donde esto se hace muy patente, y es cuando Luca se encuentra sin salida en el juicio y al único que voltea a ver es a Renzi: esto refleja que para Luca uno de sus mayores adyuvantes es el periodista y que el sujeto sabe que los únicos que conocen toda la verdad son Renzi y Croce y que la verdad podría salvar su situación, aunque sus

¹⁹¹ "Trabaja para hacer que sus tres matones piensen y hablen su propia jerga" ("Is reportage killing latin fiction?" en *The Economist Review* (London), No. 349, Noviembre 14, 1998, p. 14)

¹⁹² Ana Gallego Cuiñas, "70 años de Ricardo Piglia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 720, 2010, p. 56.

¹⁹³ A diferencia de *Plata quemada*, en esta novela es más fácil encontrarnos con personajes que transitan de una historia a otra, y no se quedan inmersos en una sola historia, sin involucrarse directamente los personajes de la historia oculta en la visible, o los de la visible en la oculta.

¹⁹⁴ *Blanco nocturno*, p. 166.

oponentes han sabido manejar esta verdad para amoldarla a sus beneficios. A pesar de que el sujeto busca en Renzi apoyo --"Y luego, como perdido, miró a Renzi"¹⁹⁵--, este personaje no puede hacer nada, pues la fuerza de los oponentes es tan grande que ya Luca no podría obtener ayuda de ninguna parte, e incluso Renzi siente la imposibilidad de socorrer al sujeto.

Los adyuvantes de ambas novelas son personajes que actúan en beneficio del sujeto y su relación con el objeto, aunque en ninguna de las dos ocasiones se logre una conexión total entre sujeto y objeto, estos adyuvantes han cooperado para intentarlo y su papel en el relato está delimitado por estas acciones aunque muchos de ellos lo hagan por intereses propios, o después traicionen al sujeto.

2.2.3 Oponentes en las historias visibles de las novelas.

Como ya mencioné en el apartado anterior, los personajes de Piglia siempre se encuentran en un tipo de relación con la ilegalidad por lo que los oponentes de los sujetos siempre estarán relacionados con lo legal¹⁹⁶, con el poder y el sistema. En las dos novelas, el mayor oponente es el Estado, pues, como menciona el mismo Piglia, "la política secreta del Estado decidirá la vida privada de todos"¹⁹⁷.

Los oponentes directos de ambas historias visibles están relacionados inmediatamente con la policía. En *Plata quemada* Silva, inspector de la policía, tiene el propósito de detener a los delincuentes, pero más que nada de recuperar el dinero "secuestrado", por lo cual hay una intención de evitar el vínculo entre el sujeto y el objeto. En *Blanco nocturno*, el representante más tangible de esta categoría es Cueto, el abogado de la familia y de la fábrica, que es mostrado como un objeto manejado por una entidad abstracta, el Estado, que busca evitar un vínculo entre el sujeto y el objeto: quiere que Luca renuncié a la fábrica y pone en juego los principios del sujeto para poder conseguirlo; finalmente, el valor y el poder del dinero supera la fuerza que podrían tener los valores de

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹⁶ Al decir legal no me refiero necesariamente a lo correcto, sino más bien a lo relacionado con el Estado.

¹⁹⁷ *Crítica y ficción*, p. 36.

Luca y se da la relación entre el sujeto y el objeto, aunque ésta no sea del todo benéfica para el sujeto.

Para Greimas, “el adyuvante y el oponente no [son] más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo”¹⁹⁸; en nuestras novelas, si los adyuvantes actúan en beneficio de los sujetos, las acciones de los oponentes afectarán de forma negativa al sujeto y a su relación con el objeto, ya sea voluntaria o involuntariamente.

En *Plata quemada* nos encontramos con personajes cuyas acciones se inclinan a afectar al sujeto y a sus adyuvantes, pero no por convicciones propias, sino porque ése es su trabajo y lo hacen porque reciben las órdenes de alguien. Estos oponentes son manejados por el Estado, son policías. Estos oponentes no buscan afectar la relación del sujeto con el objeto para su beneficio propio o porque su relación con el sujeto sea negativa, sino porque tienen que cumplir con su deber de proteger al sistema.

Mencionaré primero a los personajes que tienen una relación más lejana con los delincuentes, Walter López Pachiarotti, Washington Santana Cabris De León, Domingo Ganduglia y Galíndez, pues las acciones de estos cuatro personajes son la representación concreta de la lucha que existe entre los delincuentes y la policía y su decisión de combatir directamente a los delincuentes representa una forma desesperada de querer terminar con la situación; y aunque también podemos considerar que esta acción funciona como muestra de cierto tipo de heroísmo, parece tratarse más bien de un afán de demostrar que hacen bien su trabajo.

Existe desde la raíz una gran diferencia entre la forma de luchar de los policías y de los delincuentes, puesto que unos lo hacen por cumplir con su trabajo y los otros, que ya no tienen nada que perder, lo hacen por el simple hecho de no perder la batalla, de no rendirse. El mismo Dorda menciona la diferencia entre su pelea y la de los policías:

[...] los policías siempre son más temerosos que los malandras, lo hacen todo por un sueldo [...], por un sueldito, por la jubilación, tienen la mujer en la casa que se queja porque el lonyi gana poco, pasa toda la noche afuera, bajo la lluvia, a quién se le puede

¹⁹⁸ Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica*, op. cit., p. 275.

ocurrir ser cana, a un enfermo, a un tipo que no sabe qué hacer con su vida, a un «pusilánime» [...]. Se hacen canas para tener la vida asegurada y así pierden la vida [...]»¹⁹⁹.

Los cuatro personajes arriba mencionados están caracterizados más que nada por el sacrificio y el miedo, dos acciones -sacrificar y temer- que dejan claro que nos encontramos frente a personajes fieles a su trabajo pues, a pesar del temor, deciden voluntariamente, y por presiones sociales, exponerse al peligro para lograr “rescatar” el objeto deseado.

En esta novela se menciona una institución que tiene el papel de oponente, no es un personaje en sí sino un grupo de personas que simbolizan este organismo: la policía, que es presentada en varias ocasiones dentro de la novela como un actante, con sus propios papeles temáticos y actanciales. Una de las principales características que definen a la policía es la prepotencia: en efecto, se trata de una de las instituciones más poderosas de nuestra sociedad, por lo cual trata de reflejar una superioridad y una dominación hacia los demás: “[...] una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugero. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se va a hundir. Ésa es la voz de la autoridad [...]”²⁰⁰.

Este actante opera en contra del sujeto y los adyuvantes porque busca el mismo objeto que ellos. Así, cuando en la novela se dice que “una versión dice que la policía llenó de micrófonos el lugar porque quería averiguar el paradero del dinero robado”²⁰¹, la policía va más allá de su misión de detener o atrapar a los delincuentes y trata de proceder a un rescate²⁰², por lo que la batalla se complica y la forma de actuar de estos oponentes se vuelve cautelosa para evitar que los asediados puedan actuar en contra del objeto, cosa que no consiguen.

El fracaso también existe en el oponente y se da cuando no logra rescatar el objeto deseado y éste es quemado por los delincuentes; entonces las acciones de los oponentes cambian y ya no son cuidadosas, se vuelven violentas y evidencian intenciones de destruir a los sitiados. Pero no sólo en esta ocasión la policía fracasa, esto ocurre desde el momento del delito, cuando no logra detener a los ladrones: “El agente Francisco Núñez quiso impedir el

¹⁹⁹ *Plata quemada*, p. 144.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 134.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰² Con anterioridad ya he hablado de la manera de ver al dinero como un ser digno del rescate.

paso del coche y saltó a la calle pero del auto partió una nueva ráfaga que lo tiró contra la pared²⁰³. Estos intentos fallidos de detener a los criminales, son el reflejo de una mala actuación de los policías con respecto a lo que su papel temático determina.

Una de las primeras acciones que la policía realiza en contra de los delincuentes es la investigación, pues busca información sobre los delincuentes para poder llegar a ellos. En este caso, se trata principalmente de la policía científica, que por medio de inferencias intenta llegar a donde se encuentran resguardados los asaltantes. En cierta forma podría considerarse que el trabajo de estos oponentes es similar al de un detective; no obstante, si pretendemos considerar a la novela como alguna variación del policial, no serían éstos quienes tengan el papel de detectives, pese a sus acciones en la novela, pues como veremos más adelante, es Emilio Renzi quien se encarga de investigar y su lejana relación con los personajes lo define como el detective.

También la policía científica fracasa al no poder descubrir rápidamente el paradero de los delincuentes. Las técnicas que emplea para encontrar información son bastante inhumanas y los medios siempre son violentos. Esto nos lo manifiesta el autor más que nada mediante el personaje Silva, el oponente más directo que busca perjudicar la relación de Dorda y sus compañeros con el dinero: "El comisario Silva, de Robos y Hurtos, no investiga, sencillamente tortura y usa la delación como método"²⁰⁴.

Tanto Cueto en *Blanco nocturno* como Silva en *Plata quemada* son presentados con características que los muestran como personajes poco agradables. Su forma de actuar es inhumana y egoísta, y en *Plata quemada* incluso se describe a Silva físicamente como un ser desagradable: "Era un tipo gordo de cara achinada, con una cicatriz blanca que le cruzaba la mejilla"²⁰⁵. En cuanto a su situación social, se relaciona con las características de un detective al ser una persona solitaria²⁰⁶, condición que comparte con el sujeto y con muchos personajes de la obra de Piglia. El trabajo de Silva también se relaciona bastante con la figura del

²⁰³ *Plata quemada*, p. 42.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁶ Si bien Silva representa el papel de un detective, en esta historia no se considerará como el investigador, ya que en la policial, el detective siempre tiene el papel de sujeto, y en este caso Silva es oponente tanto para la historia visible como para la oculta. Por bastantes razones que serán expuestas más adelante, Renzi es el investigador de ambas novelas, el que podría tomar el papel de detective.

detective y se nos presenta como el inspector de Robos y Hurtos, un investigador²⁰⁷ que tiene una obsesión por el trabajo “alejado de todo lo que no fuera trabajo”²⁰⁸. Este personaje, junto con Croce en *Blanco nocturno*, representa lo policial sin tener necesariamente la figura del detective clásico²⁰⁹.

Las características de Cueto también lo muestran como un ser desagradable, y en distintas partes de *Blanco nocturno*, el autor y otros personajes utilizan para describirlo metáforas animales: Renzi lo compara con una serpiente²¹⁰, Sofía lo llama buitres²¹¹ y el narrador lo describe como una hiena²¹². Además de estas comparaciones Cueto es una persona despreciable por sus acciones:

Cueto era altivo, según Sofía, superadaptado, calculador, pero daba la impresión de estar vacío; un pedazo de hielo cubierto con una coraza de adaptación y de éxito social [...] Cueto es el más hipócrita de los hipócritas, charlatán nato, un oportunista.²¹³

Este éxito social de Cueto es justamente consecuencia de su oportunismo, y de trabajar para entidades extrañas que nunca son explicitadas en el relato, pero que el autor sugiere en la misma novela y con la trayectoria de sus textos críticos y de ficción que es el Estado. Las intenciones de este oponente son arrebatar la fábrica al sujeto, en un principio se sabe que lo hace para otorgar las acciones a inversionistas extranjeros, y después se especula que busca obtener el espacio para instalar un centro comercial.

Cueto se sirve de la libertad de un personaje inocente para torturar al sujeto: acusar a Yoshio es el medio de este oponente para evitar la comunicación entre el sujeto y el objeto que ubica a Luca en una situación difícil donde tiene que tomar una decisión que finalmente provoca que el oponente resulte ganador. Yoshio es un actante utilizado, es decir,

²⁰⁷ La palabra inspector tiene relación directa con la investigación, sin embargo, ya vemos en una cita arriba mencionada que el autor menciona que la forma de trabajar de Silva no es investigando, sino torturando.

²⁰⁸ *Plata quemada*, p. 79.

²⁰⁹ Si nos acercásemos un poco a la historia de la literatura policial podemos ver que hay ciertas características donde estos personajes pueden embonar, principalmente en las de la novela negra, pues las características del policial clásico son mucho más estrictas y de nuestros tres personajes considerados en este trabajo como detectives –Renzi, Croce y Silva– ninguno se amoldaría a la descripción del detective.

²¹⁰ *Blanco nocturno*, p. 127.

²¹¹ *Ibid.*, p. 233.

²¹² *Ibid.*, p. 236.

²¹³ *Ibid.*, p. 233

es el objeto de Cueto, y por lo tanto el japonés es un personaje cuyas oraciones están en voz pasiva, pues no actúa sino que las acciones recaen sobre él²¹⁴; en efecto, por citar sólo algunos ejemplos, Yoshio es traicionado por Luca, cuando este último prefiere salvar la fábrica que al japonés; al ser juzgado por su raza, Yoshio es culpado por la muerte de Tony Durán, porque “los hijos pagan la culpa de los padres y la mía es tener ojos rasgados y piel amarilla”²¹⁵.

A pesar de que Yoshio es un personaje objeto en la novela, es decir, que no actúa, el autor lo define con ciertas características, papeles temáticos que también afectan en la situación final del personaje, entre estos atributos se presentan, la homosexualidad, el extranjerismo, la soledad, la drogadicción, es un personaje supersticioso, también Piglia representa en este personaje la belleza y la delicadeza.

Además de Cueto aparecen en la novela algunos otros personajes que pueden considerarse oponentes del sujeto, como los intrusos a los que Lucio pretende vender acciones de la fábrica, éstos conspiran con el destino de la fábrica sin consultar a Luca. También Gregorius, el director del periódico local, actúa como oponente al afirmar que la verdad del delito es la que Cueto propuso, y así dificulta la conexión entre Luca y el objeto.

Otro personaje más que incluyo en esta categoría es el Chino Cooke, el jockey de Luján, quien actúa como oponente al ser el autor material del crimen, puesto que asesinó a Tony Durán para obtener dinero para salvar a su caballo; si bien las acciones de este personaje no se llevan a cabo con intenciones de afectar al sujeto, finalmente esta acción es la que detona la trama del relato, y a partir de este crimen, surgen todas las acciones que

²¹⁴ “Se trata en este caso de “participantes” circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo. Los participios no son de hecho sino adjetivos que determinan a los sustantivos en la misma manera en que los adverbios determinan a los verbos” (Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica*, op. cit., p. 274). En este caso Yoshio es un adjetivo que determinará a otros que sí actúan en voz activa, principalmente a Cueto y a Luca.

Según la teoría de Tzvetan Todorov, la derivación de la voz pasiva “nos muestra el parentesco entre dos relaciones ya existentes y señala que ciertos predicados se derivan de los “de base” mediante la sustitución de una construcción de la voz activa por otra de voz pasiva (sin que se trate de la reversión de la misma proposición), quedando el sujeto agente (y no el objeto directo) como sujeto paciente” (Helena Beristáin, op. cit., p. 64.) Es decir, si pensamos en el personaje de Yoshio cuando es utilizado por Cueto para conseguir su objetivo, partimos de una oración base, “Cueto utiliza a Yoshio”, esta oración se deriva en otra donde el sujeto agente se convierte en paciente “Yoshio es utilizado por Cueto”, y nunca el objeto directo pasará a ser el sujeto paciente, “Cueto es utilizado por Yoshio”, pues como menciona Todorov, no existe una reversión de la proposición.

²¹⁵ *Blanco nocturno*, p. 78.

influyen en la relación del objeto con el sujeto. Al igual que en *Plata quemada* el crimen es el punto clave para la formación de la historia.

Sin embargo, como lo he mencionado antes, el oponente más grande en todas las novelas de Piglia es el Estado, pues como dice el mismo Piglia “No son tantas las diferencias hablando en plata [...] lo único que cambian son los enemigos”²¹⁶, siempre cambiarán los enemigos directos, pero el que los mueve siempre estará relacionado con el poder del Estado, pues éste crea ficciones, narra, vivimos lo que se le ha ocurrido inventar.

La ficción paranoica surge como consecuencia de tener al Estado como el mayor oponente, esto lo podemos ver en ambas novelas. Dorda y Luca son personajes completamente distintos, y sin embargo comparten el mismo oponente, porque, como dice Piglia, el Estado maneja las vidas²¹⁷, y al tener estos dos sujetos intereses que se salen de la línea que impone el Estado para un *modus vivendi*, se vuelven personajes que perseguirá el Estado para evitar que se salgan de sus imposiciones. De ahí que este oponente cuenta con adyuvantes que son, a la vez, los oponentes de los sujetos, y se representan como los actantes que he enumerado arriba.

2.2.4 Los destinadores y su misión de entregar el dinero.

En ambas novelas existen personajes cuya misión en el relato es entregar el objeto deseado a los sujetos, y en ambas historias visibles esta acción resulta fatal para estos actantes. Siempre el poseer grandes cantidades de dinero, aunque no sea propio, como ocurre en ambas historias visibles, implica peligro. Así, mientras los dueños de ese dinero gozan por lo general de cierto poder que lo protege de alguna manera de estos peligros, y es lo que ocurre, por ejemplo, con Cayetano Belladonna, los encargados de la misión de transportar el dinero de un lugar a otro, o del destinador al destinatario, no cuentan con esta protección y están, por lo tanto, más expuestos no sólo a perder el objeto deseado, sino incluso la vida.

En *Plata quemada*, los destinadores son involuntarios, y la misión de entregar el dinero a los criminales se convierte en un acto forzado, porque los criminales obligan a estos destinadores a entregar el objeto y varios de ellos pierden la vida en ello. En un principio, los

²¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁷ Para un mayor acercamiento al tema véase *Crítica y ficción*, pp. 35-36.

destinatarios tienen la misión de entregar el dinero a un Banco, pero tras una serie de acciones violentas por parte de los criminales, éstos terminan convirtiéndose, en la misma escena, en los destinatarios del objeto deseado.

En el caso de *Blanco nocturno*, los destinatarios son, al contrario, completamente voluntarios. El personaje más importante de esta categoría, cuyo papel actancial es imprescindible en el relato, pues es exclusivo y su lugar en la novela está definido totalmente por este papel, es Tony Durán, un extranjero que ha llegado al pueblo con la única misión de llevar el dinero que le corresponde a Luca Belladonna por la herencia de sus padres.

Una vez más, con la construcción de estos actantes podemos comprobar la complejidad que presenta la construcción narrativa de *Blanco nocturno* en comparación con *Plata quemada*, pues en esta categoría actancial los personajes de la novela más reciente están mucho más trabajados, mientras que los cuatro personajes que actúan como destinatarios en la historia visible de *Plata quemada*, Alberto Martínez Tobar, Abraham Spector, Juan José Balacco y Francisco Otero, son más sencillos, sus acciones son muy escasas y el autor nos relata muy pocas cosas de su historia.

Al igual que lo que vimos en el caso de Yoshio, las acciones que se relacionan con estos personajes recaen sobre ellos y no son actuadas por ellos, y en el discurso son representados por oraciones en voz pasiva, como por ejemplo cuando se narra que algunos de ellos son muertos por los criminales. En el siguiente párrafo citado de la novela se puede observar que los dos primeros personajes mencionados son objetos directos de una oración, donde “los tiros a quemarropa” son el sujeto; el tercer personaje mencionado también es objeto directo, pero en esta oración el sujeto es “uno de los pistoleros”; y es únicamente el último personaje mencionado el que sí es sujeto de una oración, es decir, es el único que actúa.

Los tiros a quemarropa mataron en el acto al agente Otero e hirieron en gravedad en el tórax al tesorero Martínez Tobar y en la pierna derecha al empleado de seguridad Balacco, que fue rematado en frío por uno de los pistoleros. En cuanto al empleado Spector, atontado y confuso, corrió hacia el banco para pedir auxilio.²¹⁸

²¹⁸ *Plata quemada*, p. 38.

Si bien la presencia de estos personajes en el relato es importante por el papel que representan actancialmente en la novela, el autor los maneja como personajes terciarios, pues las características que nos presenta son muy pocas; entre estas puedo mencionar la avaricia, que es natural en una persona que maneja dinero ajeno, y el temor, reacción también natural al encontrarse con personajes como los delincuentes que los atacan.

En *Blanco nocturno*, el destinador principal es el padre del sujeto, Cayetano Belladona²¹⁹, cuando decide entregar el dinero a Luca:

Cuando se mató mi hermano, mi padre y yo nos vimos en el entierro y él decidió ofrecerme el dinero que tenía de nuestro patrimonio familiar depositado sin declarar en un banco en los Estados Unidos [...] Accedió a enviarnos personalmente lo necesario para levantar la hipoteca y recuperar la escritura de la fábrica.^{n 220}

Si bien es Cayetano Belladona quien decide destinar el dinero al sujeto, no es éste quien tiene la misión de entregarlo, pues para esta tarea el padre de Luca decide contratar a un estadounidense mulato, el cual, al estar directamente relacionado con el objeto deseado, se encuentra en una situación bastante peligrosa y termina muerto como los destinadores de *Plata quemada*. Tony Durán es un extranjero que llega al pueblo de los Belladona con el fin de entregar a Luca el objeto deseado, y así se pacta la entrega porque Cayetano Belladona contrató a este puertorriqueño que sus hijas han conocido en los Estados Unidos como intermediario para evadir la paga de impuestos. Así, las características de este actante representan la presencia de un hombre de ciudad en un pueblo.

A diferencia de *Plata quemada*, en *Blanco nocturno* el destinador es uno de los personajes principales de la historia, y es importante mencionar que, si bien la acción de este personaje está firmemente plasmada por el papel que representa, muchas veces, al igual que Yoshio y otros personajes de la historia, es un complemento agente de una oración en voz pasiva. Es el objeto de Cayetano Belladona cuando lo utiliza para llevar el dinero al pueblo y

²¹⁹ Muchos de los actantes en *Blanco nocturno* cumplen más de un solo papel actancial, por ejemplo Cayetano Belladona, muchas veces durante el relato es oponente de Luca, otras adyuvante e incluso es destinador, esto según las acciones que se presentan a lo largo de la novela. Varios personajes están bastante trabajados por el autor por lo que es fácil encontrar una secuencia propia donde ellos mismos resultan ser los sujetos.

²²⁰ *Blanco nocturno*, pp. 250-251.

la decisión de ayudar al padre de Luca es la perdición para Tony, quien, como dice Renzi, "vendió su alma al diablo"²²¹.

Tony Durán es un personaje más en la obra de Piglia, que corre al encuentro de una inevitable muerte por su ambición y la búsqueda incansable del dinero, en pos del cual decide seguir a las hermanas Belladonna. Es un puertorriqueño exiliado que trabaja en salones de Nueva York y llega a la vida rural impresionando²²² a la gente del pueblo por sus relaciones, su forma de vida y su elegancia que le otorgan sin duda cierto prestigio entre los habitantes, pero también producen en muchos envidia:

La popularidad de Tony y la envidia que suscitó entre los hombres podría haberlo llevado a cualquier lado, pero lo perdió el azar, que fue lo que en verdad lo trajo aquí. Era extraordinario ver a un mulato tan elegante en ese pueblo de vascos y de gauchos piemonteses, un hombre que hablaba con acento del Caribe pero parecía correntino o paraguayo, un forastero misterioso perdido en un lugar de la pampa.²²³

Como toda buena novela policial, el misterio es uno de los aspectos imprescindibles en el relato, y es en Tony Durán donde se alojan los más grandes misterios de la novela: ¿Por qué llegó al pueblo? ¿Por qué permaneció allí tanto tiempo? Y, finalmente, ¿quién lo mató y con qué motivo? En cuanto a este último, nunca se descubre totalmente y su muerte sólo sirve como objeto del oponente de Luca para complicar la yuxtaposición del sujeto con el objeto.

La importancia del personaje dentro de la novela está muy marcada, pues es el pretexto del autor para escribir una novela policiaca rural, una paradoja más quizás plasmada con cierta ironía, que nos muestre que la vida en el campo no es tan bucólica como se podría pensar y que también en la pampa podemos encontrarnos con personajes arltianos, detectives, mujeres rebeldes, todos ellos personajes que representan sus papeles a través de un espejo cóncavo que los deforma, marcando diferencias importantes con los prototipos, a pesar de representar un papel temático clásico.

²²¹ *Ibid.*, p. 258.

²²² Cuando Tony Durán visita su pueblo natal, también impresiona a los habitantes de éste con sus historias, no obstante, el papel que tiene en el pueblo de la pampa es totalmente distinto, pues es un extranjero estadounidense con un color de piel oscuro –incluso lo llaman el mulato– en este sentido el personaje resulta ser una paradoja, por lo que representa una falta de identidad, el origen del personaje es incierto.

²²³ *Blanco nocturno*, p. 15.

Los destinatarios de ambas novelas son definidos por su misión de entregar el dinero, aunque los de la primera novela no lo hayan hecho voluntariamente y el de la segunda nunca lo haya conseguido por extrañas razones no explicadas en la novela y, por ello, el papel del destinatario represente en estas novelas de Piglia fatalidad; así, en ambas novelas funcionan como personajes que representan el inicio de la acción, pues es sobre ellos que recaen los crímenes que interesan a nuestro sujeto de ambas historias ocultas, Emilio Renzi. Es a partir de estos sucesos, donde los destinatarios son complementos agentes de una oración en voz pasiva, que Renzi se interesa por buscar al sujeto paciente de estas oraciones, como veremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO III

LA HISTORIA OCULTA DE *PLATA QUEMADAY BLANCO NOCTURNO*

En mi caso se trataba de ver si era factible secretamente *la historia de la biografía de alguien a lo largo de una serie de relatos, que contaban otras historias, pero que de modo paralelo se ocupaban de la vida de Renzi.*

RICARDO PIGLIA, "De la tragedia a la conspiración"

A lo largo de la obra de Piglia existe un personaje que se presenta en varios relatos: Emilio Renzi. Este personaje representa una historia paralela, como lo afirma el mismo Piglia en la cita del epígrafe de este apartado. Estas historias presentan en muchos de los relatos características similares, simplemente hay que considerar que tienen el mismo protagonista. Si quisiéramos analizar a Renzi dentro de la obra de Piglia, podríamos ver a ésta como una obra extremadamente uniforme, pues a pesar de que existen las "otras historias" la historia de Renzi une a todos estos relatos. Por lo que respecta al corpus de esta tesis, esta afirmación resulta bastante adecuada pues el personaje principal de ambas historias ocultas tiene tantas coincidencias, que resulta ser el mismo²²⁴, por lo que en este trabajo me referiré a una sola historia oculta, la que protagoniza Emilio Renzi.

Según la teoría que el propio Piglia propone en "Tesis sobre el cuento", ya comentada arriba, todo cuento cuenta dos historias, por lo que la historia protagonizada por Emilio Renzi es la historia central en la que éste es el personaje principal. Pero aunque esta historia sea la central, no deja de ser la historia oculta porque, como nos lo dice el mismo autor en "Tesis sobre el cuento", la historia oculta siempre es la clave formal del cuento²²⁵; además, aunque aparentemente no existe a simple vista, está ahí y es la base de la historia

²²⁴ Por supuesto que hay que considerar que en cuanto a edad, intereses y pensamientos, no es el mismo personaje, pues éste ha madurado de una novela a otra. En el siguiente apartado este tema se tratará más a fondo.

²²⁵ Es la segunda tesis que propone el autor: "la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes" "Tesis sobre el Cuento", en Ricardo Piglia, *Formas breves, op. cit.*, p. 108.

visible, que en el caso de las dos novelas que se estudian aquí, son aquellas en las que el propio Emilio Renzi²²⁶ está interesado en descubrir.²²⁷

La historia oculta²²⁸ se representa, entonces, por las acciones de Emilio Renzi, las cuales siempre están relacionadas con la investigación; es de esta historia oculta de la que propongo una lectura en el próximo apartado, relacionando al sujeto de ella (Renzi) con el objeto deseado pues la investigación tiene como resultado final mostrar que el objeto deseado del actante coincide con el objeto deseado del autor, por lo que podemos pensar que la búsqueda de Piglia es la misma que la de Renzi: "[...] aquí se define un lugar para el escritor, establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada"²²⁹.

²²⁶ Para Piglia es esencial contar la historia de Renzi en sus novelas: "Para mí cada novela sería una fórmula de contar un momento de la vida de Renzi, sin que él sea el centro de la trama", en Mauricio Montiel Figueiras, "De la tragedia a la conspiración (Entrevista)", disponible en la página web: <http://www.lanacion.com.ar/496728-de-la-tragedia-a-la-conspiracion>, última fecha de consulta 12 de Julio de 2011.

²²⁷ Al igual que Fernet (véase *supra*, p. 19.), Sonia Mattalia considera que esta característica de las dos historias, es propia del policial, "La novela negra fusiona las dos historias, o mejor: suprime la primera y realza la segunda. El cambio de la temporalidad del relato es notable: la investigación coincide con la acción criminal." (*Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, *op. cit.*), esta afirmación de Mattalia ubica a las novelas de Piglia dentro del género de novela negra.

²²⁸ La historia oculta es para Piglia una herramienta narrativa, a partir de la cual se consolidan las historias visibles: "Al tener la historia reservada, secreta, uno tiene más juego narrativo, más espacio para desarrollar lo que tiene que contar" (Piglia en Jorge Carrión, "No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)", *art. cit.*, p. 425)

²²⁹ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, p. 21.

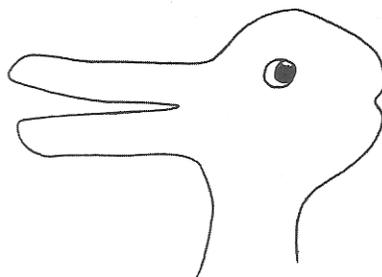
3.1. EI OBJETO DESEADO EN LA HISTORIA OCULTA: LA VERDAD

Es sólo adoptar el punto de vista adecuado
para percibir la realidad.

RICARDO PIGLIA, *Blanco nocturno*

3.1.1. La investigación como medio para llegar a la verdad

Es de todos sabido que la verdad²³⁰ es relativa y que cada quien tiene una manera muy particular de percibir el mundo y sus relaciones. Pero juzga importante Croce, personaje de *Blanco nocturno*, explicárnoslo a los lectores con un dibujo, que puede ser interpretado como un pato, pero también como un conejo.



Cambiándose en el papel de un filósofo, el comisario explica que la verdad individual está basada en experiencias previas, es decir, que la empírica particular define la percepción de la realidad de cada persona. No obstante, es posible buscar una verdad absoluta, sólo que para ello es preciso adoptar el punto de vista adecuado para descubrirla. Y éste es justamente el objetivo de Emilio Renzi a lo largo de la obra de Piglia. Quizá el encuentro con esta verdad es más complejo de lo que el personaje piensa, pero él está convencido de que existe, y de que se puede encontrar²³¹.

²³⁰ Definida por el Diccionario de la Real Academia Española como la “conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente”.

²³¹ Para Piglia, buscar la verdad no es tarea solamente del personaje, sino también del autor y del lector, como bien lo apunta Rosa Pellicer: “la investigación está relacionada con el enigma, pero ya que la mayor parte de las narraciones giran en torno del «secreto» quedará siempre ese punto oscuro que deberá, si puede, iluminar el

El medio más importante, y podría decirse que el único, que existe para llegar a la verdad es la investigación; es la vía más confiable, aunque ésta involucre diversas consecuencias o dificultades. Para Ricardo Piglia, la investigación es una de las formas imprescindibles de la literatura: "Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] Me interesa mucho la estructura del relato como investigación"²³².

Toda la obra de Ricardo Piglia, ya sea crítica o ficción, está escrita a manera de investigación, y él mismo asume el papel del investigador en su crítica²³³; en sus textos de ficción Emilio Renzi es casi siempre este investigador, como en las dos novelas que aquí se estudian, pues Piglia afirma que "[le] interesa la preexistencia de una historia, que alguien tiene que investigar para poder narrarla"²³⁴.

Es fácil reconocer que uno de los géneros favoritos del autor es el periodismo²³⁵, basta con acercarnos un poco al personaje que se ha determinado como su *alter ego*, Emilio Renzi, y ver que éste es de profesión periodista; en alguna ocasión Piglia ha afirmado que esta es una de las características más importantes del personaje que a él le hubiese gustado vivir en la realidad²³⁶. Renzi es

el contador de historias de la actualidad, [que] al construirse también como biógrafo, guionista, lector, dramaturgo, bibliotecario y editor, crea un simulacro de enciclopedismo y la ilusión de un saber amplio y apto a responder las varias interrogaciones del quehacer literario²³⁷.

lector con el desciframiento de los textos, decir lo indecible" (Rosa Pellicer, "Ricardo Piglia y el relato del crimen", en Daniel Mesa Gancedo, *op. cit.*, p. 104).

²³² *Crítica y ficción*, p. 16.

²³³ La investigación en la crítica es una de las labores más importantes para Piglia, pues para él todas las ciencias se basan en la investigación. La historia, por ejemplo, es una ciencia que está totalmente fundamentada en la investigación. "Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de victoria, de testamentos de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos." (*Crítica y ficción*, p. 90)

²³⁴ Ricardo Piglia en Jorge Carrión, "No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)", *art. cit.*, p. 424.

²³⁵ "Lo que me interesa más es la mezcla: autobiografía falsa, investigación histórica como género y la tensión ensayo/novela" (Piglia en Bella Jozef, "Conversación con Ricardo Piglia", *art. cit.*, p. 59.)

²³⁶ *Crítica y ficción*, p. 110.

²³⁷ María Antonieta Pereira, *op. cit.*, p. 30.

El periodismo es un género muy cercano a la novela policial, pues los dos parten de la misma base, la investigación; de ahí el interés del autor hacía ambos, pues como ya he mencionado antes la investigación es uno de los procedimientos literarios más importantes para nuestro autor, para quien “en medio de la novela del enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales”²³⁸.

La investigación es, pues, una herramienta necesaria para poder construir literatura: con el relato periodístico, que supuestamente siempre cuenta verdades pero que el lector nunca tiene la garantía de ello²³⁹, se crea una forma de ficcionalizar la vida cotidiana. El periodismo se convierte por lo tanto en un círculo vicioso y la crónica roja rompe con los límites entre lo real y lo irreal, lo cierto y lo especulativo, la información y la desinformación, eliminando las fronteras entre los géneros²⁴⁰.

Si la literatura surge como el resultado de una investigación, otra vez nos encontramos con la idea del plagio, donde nada es creado por el propio autor sino que todas sus ideas surgen a partir de información externa. Por ejemplo tanto en *Plata quemada* como en *Blanco nocturno*, las novelas son el resultado de una investigación que se hace basada en una nota roja. El narrador, en estas novelas, toma el papel de compilador²⁴¹, que a través de la recopilación de datos busca encontrar la verdad y con ésta escribir una historia.

3.1.2. La investigación y la novela policial.

Cristina Iglesia afirma que “el relato policial narra la aventura de un hombre en busca de la verdad oculta”²⁴² y este hombre es, en *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, Emilio Renzi, quien podría fungir como el detective clásico que obtiene una retribución monetaria a cambio de su quehacer; sin embargo, no es necesario afirmar que al igual que para otros personajes el

²³⁸ *Crítica y ficción*, p. 60.

²³⁹ La clave de los relatos periodísticos está en saber cómo contar. El lector no puede estar completamente seguro de que lo relatado es verdad -a no ser que se dedique a realizar una investigación sobre el tema-, por lo que la credibilidad del lector radicará en la forma como está contado el relato, pues “Creemos sólo en lo que está bien contado” (*Blanco nocturno*, p. 226).

²⁴⁰ Para ahondar más en el tema, véase Jorge Fornet, “Asedios a *Plata quemada* (en Nueve capítulos y un epílogo)”, *art. cit.*, 1998.

²⁴¹ Véase Julio Premat, *art. cit.*, pp. 123-134.

²⁴² Cristina Iglesia, “Crimen y castigo: las reglas del juego, notas sobre *La ciudad ausente*”, en Adriana Rodríguez Périsco, *op. cit.*, p. 101.

dinero es el objeto deseado en el caso de Renzi, si bien investigar es un trabajo remunerado del personaje, hemos visto ejemplos claros de que lo que en realidad busca nuestro personaje es dar a conocer la verdad y poder buscar justicia con ella.

Así, en “La loca y el relato del crimen”, Renzi decide dar a conocer la verdad, a pesar de las consecuencias de esta decisión como la pérdida de su empleo, la cual involucra la pérdida de sus ingresos económicos, y lo hace sólo por el deseo de hacer justicia basada en la verdad. En *Blanco nocturno* ocurre algo similar, pues Renzi no atiende a las órdenes de su jefe cuando le pide que regrese cuando ya no hay interés en la historia que investiga: el periodista decide quedarse porque quiere conocer la verdad, e ingenuamente piensa que ésta será la solución a los problemas, aunque finalmente descubre que no es así porque los creadores de la verdad, los escritores de ésta, no son ni historiadores ni novelistas ni escritores de memorias sino los que tienen el poder, que pueden crear su propia verdad.

El crimen está directamente relacionado con el relato periodístico puesto que, como bien dice Piglia en *El último lector*, “los periódicos son el escenario cotidiano del crimen”²⁴³: las notas rojas son los informantes inmediatos de los delitos y en ellas se refleja la violencia diaria de nuestra sociedad, la cual está siempre motivada por razones económicas. En palabras de Jorge Rivera y Jorge Lafforgue,

es cierto que por sus características, la crónica roja es el género periodístico más afín a lo literario. Pero sin la información más completa, las recreaciones quedan desvirtuadas, los casos en general no necesitan nada más que el despliegue minucioso de las circunstancias en que se producen.²⁴⁴

Las notas rojas son cultura para masas, están creadas con propósitos económicos y buscan llegar a la mayor cantidad de lectores, cuyo interés por este género es en la mayoría de los casos, de carácter morboso²⁴⁵. El que escribe las notas rojas lo hace desde una perspectiva donde pueda crear interés en el lector basado en el cómo, cuándo, dónde, o por qué, aunque las causas siempre se relacionan con el dinero. Por lo que respecta a la forma

²⁴³ *El último lector*, p. 84.

²⁴⁴ Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue, *op. cit.*, p. 251.

²⁴⁵ *Diccionario de la Real Academia Española, op. cit.*, v. s. morboso: “Que provoca reacciones mentales moralmente insanas o que es resultado de ellas”, o “Que manifiesta inclinación al morbo.”. También v. s. morbo: “Atracción hacia acontecimientos desagradables.”

del relato en la crónica roja, éste es siempre superficial porque el cronista nunca cuenta ni indaga en los hechos más allá de lo visible: se trata de relatos inmediatos, dada la importancia en el periodismo de la primicia de la noticia, que dificulta una indagación más profunda. Es difícil confiar en la veracidad de la nota roja, pues la investigación siempre estará inclinada hacia la forma del crimen: el cronista describe la violencia, la forma de atacar del criminal y de sufrir de los atacados, cómo mueren, cómo son heridos... Tanta violencia muestra que la nota roja forma parte de la ficción paranoica en que vivimos, creada por el Estado.

A diferencia de la nota roja, en el relato policiaco "hasta la muerte es púdica [...]; aunque nunca está ausente, aunque suele ser el centro y la ocasión de la intriga, no se la aprovecha para delataciones morbosas [...]"²⁴⁶, porque la investigación es más pura e inocente y los investigadores sólo se interesan en conocer la verdad.

Así, si bien la búsqueda que realiza Emilio Renzi es siempre para fines periodísticos, este personaje toma además de periodista el papel de detective, pues realiza una búsqueda de la verdad desde una perspectiva científica y analítica. Renzi hace un recorrido de la novela policial a la crónica periodística y de la crónica periodística a la novela policial, y finalmente combina ambos géneros, creando así una forma peculiar de investigar.

El interés de Piglia por la novela policial siempre está relacionado con la búsqueda de la verdad, y con relación a esto Vila-Matas afirma que "una de sus obsesiones más recurrentes [de Piglia] siempre ha sido su sospecha de que el género policiaco [...] posee una inmensa capacidad para indagar entre la ley y la verdad"²⁴⁷.

3.1.3. La verdad como objeto deseado en *Plata quemada* y *Blanco nocturno*.

El objeto deseado de Emilio Renzi se reduce a un objeto subjetivo cuyas características psicológicas, lexicográficas y semánticas están definidas por un solo personaje, Emilio Renzi; por consiguiente, esta historia, la de Renzi, se convierte en la historia oculta. En el capítulo anterior vimos que el dinero es el objeto deseado tanto de los protagonistas como de gran parte de los otros personajes. En el caso del objeto de la historia oculta, resulta difícil

²⁴⁶ Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, "Qué es el género policial", en Jorge B. Rivera y J. Lafforgue, *op. cit.*, p. 249.

²⁴⁷ Enrique Vila-Matas, "Descifrar el arte de narrar", en Jorge Carrión (ed.), *op. cit.*, p. 365.

distinguir personajes que compartan este deseo con Renzi, aunque sí los hay: los lectores que comparten –ocultamente- el interés del sujeto por conocer la verdad, interés del cual surge una característica propia de la literatura policial, que Sonia Mattalia describe como “[...] un procedimiento compositivo que consiste en un juego que convierte al lector en coautor de la investigación”²⁴⁸.

Renzi busca conocer la verdad con dos propósitos: difundirla y conseguir justicia con ella; allí se encuentran establecidos los dos géneros favoritos de Piglia, el periodismo y la literatura policial. El personaje siempre está buscando la verdad, el por qué de los sucesos, pero esta búsqueda es individual y son pocos los personajes que comparten con Renzi el mismo objeto deseado. Y es que, como dice Sonia Mattalia, “el detective duro [...] se encuentra atrapado en el circuito libidinal de los investigados: es ese compromiso el que define su posición subjetiva”²⁴⁹; esta cita define a la perfección al personaje de Croce en *Blanco nocturno* aunque sus finalidades sean distintas.

En *Plata quemada*, si bien Piglia afirma que “no es una novela policial, no hay ningún enigma, ninguna investigación, ningún saber en juego”²⁵⁰, la investigación es el elemento principal en la novela. Piglia relata explícitamente su labor de investigador en el epílogo, donde hace referencia a cómo se encontró con la historia²⁵¹ y cómo convirtió una crónica en un texto ficcional, además de narrarnos el proceso de esta pesquisa:

Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que *investigaba*, la luz y el *pathos* de una leyenda [...] El conjunto de material documental ha sido usado según las exigencias de la trama, es decir cuando no he podido comprobar los hechos en fuentes directas he preferido omitir los acontecimientos. [...] También tuve acceso a la transcripción de los interrogatorios a Dorda [...] Fue para mí de gran valor la ayuda del fiscal del Juzgado 12 de Montevideo, [...] quien me permitió trabajar con las declaraciones testimoniales y los legajos judiciales del caso. [...] La otra fuente importante para este libro ha sido la transcripción de las grabaciones secretas

²⁴⁸ Sonia Mattalia, *Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, *op. cit.*, p. 27.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁰ Piglia en Rodrigo Fresán, "Arquitectura del encierro", en Jorge Carrión, *op. cit.*, p. 305.

²⁵¹ En el primer capítulo ya he hablado del juego que Piglia plantea con el lector en el epílogo de *Plata quemada*, por lo que a partir de aquí me referiré a un solo narrador para la novela, Emilio Renzi, que funge como el mismo Piglia en el epílogo.

realizadas por la policía en el departamento [...] Por supuesto he consultado el archivo de los diarios de la época [...] *Fueron de especial utilidad las crónicas y las notas de quien firmaba E.R.*, que cubrió el asalto y fue el enviado especial del diario argentino *El Mundo* al lugar de los hechos. He reproducido libremente esos materiales, sin los cuales hubiera sido imposible reconstruir con fidelidad los hechos narrados en este libro.²⁵²

Piglia pone aquí al desnudo su forma de trabajar y de indagar para llegar a la historia del Gaucho Dorda y los demás criminales, aunque algunos datos de esta investigación sean también ficción como las grabaciones de Roque Pérez. Por ello Renzi tiene aquí el papel de adyuvante de Piglia como autor, pero no es necesario hacer una distinción entre el autor y el personaje, pues el nombre completo de nuestro autor y, muy probablemente también del personaje, es Emilio Ricardo Piglia Renzi. La labor periodística que hace Renzi con la historia, le otorga distintas apreciaciones a ésta. Adriana Rodríguez Périsko afirma que es la forma de noticia policial la que define a la novela como aventura mítica²⁵³; y Gil Montoya afirma que “La crónica de Renzi enfatiza el carácter trágico de la noticia”²⁵⁴.

En el capítulo anterior mencioné las tres principales acciones que relacionan al sujeto-objeto: buscar, encontrar y perder. ¿Qué pasa entonces con Emilio Renzi y su relación con el objeto, la verdad? El proceso de la novela policial en general se basa en estas tres acciones, buscar información, encontrarla, desecharla si no es la adecuada y utilizarla si sí lo es, ya sea buscando la justicia con ella o dándola a conocer, como es el caso del periodismo.

A lo largo de *Plata quemada*, Renzi busca y encuentra información, se sirve de diversos medios, principalmente testimonios, el investigador desecha la información que no le es útil y la que sí lo es la utiliza para crear la verdad. Este es el trabajo del investigador: crear la verdad basándose en los datos recopilados durante su trabajo.

En *Blanco nocturno*, y como muestra de la duplicidad pigliana a la que aludí arriba, hay dos personajes que representan al investigador: Croce, un comisario que refleja la figura parodiada de un detective clásico y Emilio Renzi, el investigador por excelencia de la obra de Piglia. Consideraré aquí como sujeto de la historia a Emilio Renzi, y Croce tendrá el papel de adyuvante. Es importante considerar que Renzi es el protagonista de la obra de Piglia, que el

²⁵² *Plata quemada*, pp. 221 ss.

²⁵³ Véase Adriana Rodríguez Périsko, *art. cit.*

²⁵⁴ Roberto Gil Montoya, *op. cit.*, p. 78.

autor describe como aquel “al que he tomado como protagonista para ver si logro sacármelo de encima”²⁵⁵.

Blanco nocturno es una novela que relata cómo un personaje llega a investigar una noticia a un pueblo alejado, qué forma va tomando esta investigación, qué sucesos surgen mientras se investiga y a qué conclusiones llega este personaje. En esta novela, como dice Roberto Piglio, “[...] es posible servirse del género policial para confeccionar e intentar resolver un crucigrama ético”²⁵⁶. Emilio Renzi se involucra tanto en la historia que investiga que llega a formar parte de ella. La búsqueda del objeto deseado es una constante pero cuyas formas van evolucionando: en el principio de la novela, el encuentro con la verdad se da muy limitada y oscura y paulatinamente se van descubriendo jirones de la misma, aunque no se puede hablar de una pérdida, puesto que el personaje nunca logra tener totalmente el objeto deseado porque, como lo dice el personaje Renzi, “hay más incógnitas que resolver que pistas claras”²⁵⁷. Eso sí, lo que logra obtener el sujeto lo guarda, y en ese sentido no hay pérdida del objeto, y se esfuerza por que este llegue a sus destinatarios.

Como lo dije arriba, aunque la búsqueda de la verdad es una constante en la novela, Renzi nunca logra obtenerla completamente porque, como dice Bernard Frank, en el fondo “leemos novelas policiales no para conocer la verdad, sino por amor a lo fantástico”²⁵⁸. Para Piglia queda claro que la verdad es inalcanzable, como nos lo dice en la misma novela, en la voz de Croce:

No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica. Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos reconocer la red completa de las intrigas... Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas, interrogamos a varios testigos y avanzamos a ciegas. Cuanto más cerca está el centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin.²⁵⁹

La historia en *Blanco nocturno* es interminable, porque nunca se podrá descubrir la verdad: “La historia sigue, puede seguir, hay viejas conjeturas posibles, queda abierta, sólo se

²⁵⁵ Piglia en Mauricio Montiel Figueiras, *art. cit.*

²⁵⁶ Roberto Piglio, *art. cit.*, p. 91.

²⁵⁷ *Blanco nocturno*, p. 284.

²⁵⁸ Bernard Frank, en Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue, *op. cit.*, p. 264.

²⁵⁹ *Blanco nocturno*, p. 283.

interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar."²⁶⁰ Como la verdad es inaccesible, el investigador se limita a buscar la mayor cantidad de datos posibles, a recaudarlos y a construir con ellos una historia, aunque sea interminable, porque nunca se podrá descubrir la verdad absoluta; pero el trabajo del investigador es seguir intentando obtener esta verdad, aunque el acceso a ella esté lejos de sus posibilidades.

Tanto en *Blanco nocturno* como en *Plata quemada*, la verdad también es difícil de obtener de forma absoluta; sin embargo, el investigador, Emilio Renzi, busca una secuencia en todos los datos obtenidos, y crea con ellos historias, que en el caso de estas dos novelas son las historias visibles. Así como en las historias visibles, en la historia oculta también hay actantes cuyas acciones se relacionan directamente con el objeto deseado de ésta, la investigación, relaciones que expondré a continuación.

3.2. LOS PERSONAJES EN LA HISTORIA OCULTA DE *PLATA QUEMADA* Y *BLANCO NOCTURNO*.

3.2.1. Emilio Renzi, sujeto de la historia oculta.

Emilio Renzi es el protagonista de las historias ocultas en la obra de Ricardo Piglia. Podría afirmar que un solo relato secreto recorre casi todas las novelas de Piglia: la historia de un periodista que anda en busca de otras historias. Este personaje aparece entre otros relatos en "La invasión", "El final del viaje", "La loca y el relato del crimen", *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, y por ello la historia oculta es "secretamente la historia de la biografía de alguien a lo largo de una serie de relatos, que contaban otras historias, pero que de modo *paralelo* se ocupaban de la vida de Renzi"²⁶¹.

Esta historia paralela nos muestra a un personaje que, a manera de detective, investiga para encontrarse con la verdad, que es su objeto deseado. Los medios de este personaje para conseguir su objeto siempre están relacionados con la investigación, por lo cual todas las acciones de Renzi tienen el mismo fin: conseguir la verdad. Emilio Renzi es un protagonista más en las novelas de Piglia, aunque la gran diferencia entre este personaje y los sujetos de

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 284.

²⁶¹ Piglia en Mauricio Montiel Figueiras, *art. cit.* El subrayado es mío.

las historias visibles es que Renzi recorre toda la obra del autor y es, por lo tanto, el protagonista de la obra de Piglia, quien afirma lo siguiente: "Para mí cada novela sería una fórmula de contar un momento de la vida de Renzi, sin que él sea el centro de la trama"²⁶².

Al ser la historia de Emilio Renzi un relato paralelo que recorre toda la obra del autor, los papeles temáticos están definidos a lo largo de la misma, y no sólo en la novela que se quiera analizar. Estos papeles temáticos determinan a los personajes desde un punto de vista semántico; de carácter social, sociológico, psicológico, moral, estos papeles rigen comportamientos apropiados más o menos estereotipados. Estos papeles temáticos de Renzi coinciden y se complementan en todas las novelas y cuentos, donde se nos presenta como un periodista. Pero si bien podemos afirmar que se trata del mismo personaje porque sus características se muestran siempre iguales, no puedo afirmar que existe una sola línea narrativa en la que se mueve Renzi a lo largo de la obra de Piglia, es decir, que forma parte del mismo relato, pues vemos que cronológicamente²⁶³ no se trata del mismo personaje, aunque psicológica y culturalmente sí. Incluso podemos ver que hay referencialidad intertextual de una novela dentro de otra, pues Renzi se menciona como el autor de *La ciudad ausente* en *Blanco nocturno*

-¿Y qué andabas haciendo?

-Nada

-¿Cómo nada?

-Escribiendo una novela.

-No me digas...

-Un tipo conoce a una mujer que se cree una máquina.²⁶⁴

Es evidente que Renzi se refiere a los personajes de Elena y Macedonio Fernández de *La ciudad ausente*, y así podemos ver con claridad la relación personaje-autor de la que se hablará a lo largo de este apartado.

²⁶² *Blanco nocturno*, p. 283.

²⁶³ *Plata quemada* es la penúltima novela del autor, publicada en 1997, sin embargo el Emilio Renzi que, a pesar de haber aparecido en muchos relatos anteriores, es el más joven (Véase "Prólogo", en Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Fornet, op. cit.*); sin embargo, cabe recordar que *Plata quemada* está situada cronológicamente en los años sesentas, por lo cual se puede justificar que Renzi aparezca como el más joven.

²⁶⁴ *Blanco nocturno*, p. 244.

La figura de este personaje es esencial a lo largo de toda la obra de Piglia y su intervención dentro del relato tiene un papel extratextual muy importante: es considerado como el *alter ego* del autor, puesto, como bien observa Pereira, “las relaciones entre el creador empírico [Piglia] y sus criaturas [Renzi] pasan por un proceso laberíntico y paradójico de reflejo, discriminación y condensación del yo”²⁶⁵, por lo cual muchas de las características del autor están inmersas en este personaje; de hecho, incluso el físico de Renzi es descrito en *Plata quemada* con características muy semejantes a las de Piglia, como un joven “de anteojitos y pelo enrulado”²⁶⁶.

No es necesario elaborar suposiciones sobre la presencia del autor en el personaje, pues el mismo Piglia ha confirmado esta cercanía entre él y el actante cuando afirma que “Renzi (en ocasiones me lo digo a mí mismo) es el tipo de gente que si yo me descuido un minuto mi vida sería como la de él. A Renzi sólo le interesa la literatura”²⁶⁷. Por lo demás, Renzi y el autor comparten, además de la literatura, otras características, como por ejemplo el hecho de que muchas veces este personaje lleva la voz crítica de Piglia en las novelas²⁶⁸, como acertadamente lo define Pereira:

Se trata de una sincronía radical entre el sujeto civil altamente ficcionalizable y un personaje narrado por fragmentos seleccionados de lo real; quien escribe constituye un compuesto monstruoso de lector-autor-narrador-personaje²⁶⁹.

En las dos novelas analizadas en este trabajo, Renzi es un periodista, y me parece aquí primordial subrayar que al ser Renzi el investigador en la historia oculta, éste puede asumir el papel de detective, no obstante que no lo es, principalmente por su relación con la policía que en ambos casos es de contrariedad. En este sentido, Renzi no es propiamente dicho un detective, aunque, como dice Feinman, “hay una característica esencial en la novela negra

²⁶⁵ María Antonieta Pereira, *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁶ *Plata quemada*, p. 178.

²⁶⁷ Epílogo de *Cuentos con dos rostros*, *op. cit.*, p. 192.

²⁶⁸ Ya he mencionado con anterioridad que la ficción de Piglia siempre involucra explícita e implícitamente crítica, siempre es Renzi quien toma el papel de crítico, o más bien quien expone las ideas del autor: “Renzi es un lugar desde el cual yo miro ciertos aspectos de la literatura” (Piglia en Jorge Carrión, “No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)”, *art. cit.*, p. 419)

²⁶⁹ María Antonieta Pereira, *op. cit.*, p. 108.

argentina: no tiene policías ni detectives"²⁷⁰. Esto nos deja cierta libertad para incluir en el género de novela negra estos dos textos de Ricardo Piglia. El investigador que nos muestra Piglia es la representación de un "detective", pero no el de la primera novela policial, donde éste es caracterizado por la inteligencia pura del protagonista y su trabajo sin intereses económicos, sino más bien uno de estos detectives de la novela negra, se trata de este personaje que Piglia describe en *El último lector*, solitario, marginal, aislado y extravagante²⁷¹.

Las apariciones de Emilio Renzi en distintos relatos definen la personalidad del actante y conforman un claro ejemplo de los papeles temáticos que propone Greimas, los cuales se crean con la historia del personaje; así, la obra de Piglia en su totalidad es la historia de Renzi y el autor va moldeando y formando un personaje que con el tiempo se hace amigo del lector. En efecto, no es lo mismo leer *Plata quemada* o cualquier otro de los últimos textos del autor, sin haber leído con anterioridad otro relato donde aparezca el personaje, pues al carecer de antecedentes la relación personaje-lector es distinta (las experiencias literarias tienen una gran fuerza en este sentido). La historia que retraza el lector con este personaje es muy importante para la lectura de la obra de Piglia y aunque las acciones de Renzi sean distintas en cada relato, siempre es el investigador, el mismo personaje en cuanto a sus papeles temáticos.

Dentro de estos papeles es importante considerar, entre otros, que se trata de un personaje lector²⁷² e intelectual²⁷³ cuyos intereses son diferentes a los de cualquier otro personaje; así, Renzi es, como lo llama Piglia, "el esteta que mira al mundo con desprecio"²⁷⁴, y aquí podemos ver que Renzi se acerca otra vez a la figura del detective, pues estos tintes de pedantería que el autor le asigna son características propias del detective del policial; no obstante, no se trata de este detective donde se halla la razón pura, aunque sí comparte con los detectives de la novela negra cierta vanidad. En *Plata quemada*, el uso de palabras en

²⁷⁰ José Pablo Feinman, en Giuseppe Petrono (et. al.), *Los héroes difíciles Literatura policial en la Argentina y en Italia*, Corregidor, Buenos Aires, 1975, p. 143.

²⁷¹ Véase *El último lector*, pp. 77-102.

²⁷² Es el que sabe leer, el detective al que se refiere Piglia en *El último lector*: El detective "leerá de un modo microscópico la tensión que circula en todo el universo social" (*El último lector*, p. 84).

²⁷³ Recordemos que existe una tensión entre el intelectual y las masas, por eso Emilio Renzi, como todos los detectives del policial, está inmerso en una historia paralela, siempre la ve desde afuera, a pesar de que a veces se involucra, el investigador permanentemente tiene una visión crítica de la historia.

²⁷⁴ *Crítica y ficción*, 2001, p. 93.

griego que se encuentran en el artículo de Renzi lo presentan como un personaje intelectual con un léxico refinado y exclusivo:

«Hybris» buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: “la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina”. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir²⁷⁵.

También en *Plata quemada*, las intervenciones de Renzi, sobre todo al efectuar la acción de escribir, muestran a un personaje de un conocimiento superior al de otros:

De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en el punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El Mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos*.²⁷⁶

No obstante esta caracterización de rigor intelectual, Renzi es un personaje más que fracasa²⁷⁷. Y éste es el único rasgo que comparte el sujeto de la historia oculta con los sujetos de las historias visibles. Emilio Renzi fracasa al no poder obtener la verdad que busca; esto es mucho más visible en *Blanco nocturno*, cuando el personaje se da cuenta de que es imposible construir y descubrir la verdad, pues el Estado es el encargado de crearlas; al respecto, más adelante hablaré sobre cómo el Estado al crear su propia verdad, provoca el surgimiento de la ficción paranoica.

La relación de Renzi con su objeto deseado –la verdad– siempre es la de la búsqueda. A diferencia de las historias visibles, donde se distingue con claridad tres etapas (buscar, encontrar y perder), en la historia oculta sólo se concreta la primera, y esto es más patente aún en *Blanco nocturno*, donde los propósitos del personaje son descubrir la verdad y cuáles son los causantes primarios de una serie de acontecimientos. En esta novela, la intriga lleva de la mano al lector y al investigador. Mientras que en *Plata quemada* la investigación no busca a los oponentes sino que trata de descubrir a los sujetos de la historia visible y los motivos de sus acciones y por ello sólo relata la historia de estos criminales; esto explica por qué la relación del sujeto (Renzi) con el objeto (la verdad) es en realidad muy

²⁷⁵ *Plata quemada*, p. 84.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁷ “El fracaso supone que uno ha querido vivir otra vida” (*Critica y ficción*, p. 11).

superficial y, si bien existe un encuentro con la verdad, ésta se reduce solamente a la exposición de una serie de sucesos, donde la búsqueda²⁷⁸ de los oponentes –el Estado- es prácticamente nula.

Renzi es en *Blanco nocturno* el ayudante del investigador,

[...] alguien neutro que se ocupa de ir a la realidad, de juntar datos y pistas [para Croce] [...] Renzi había leído tantas novelas policiales que conocía muy bien el mecanismo. El investigador siempre tiene a alguien con quien discutir sus teorías.²⁷⁹

Es un personaje un poco fuera de la realidad, puesto que, al ser un investigador y buscar conclusiones con los datos que ha obtenido, muchas veces divaga y su mente no se encuentra en el lugar donde está el personaje físicamente. Como cualquier detective, Renzi está obsesionado con su trabajo, y esta obsesión se refleja en la pasión del personaje por la lengua, el instrumento principal de un periodista:

[Renzi] A veces no entendía lo que estaba diciendo [Bravo] porque se distraía analizando la estructura sintáctica como si fuera un filólogo enardecido por los usos tergiversados del lenguaje. Ahora le sucedía cada vez menos, pero cuando estaba con una mujer, y le gustaba el modo que tenía de hablar, se la llevaba a la cama por el entusiasmo que le provocaba verla usar el pretérito perfecto del indicativo, como si la presencia del pasado en el presente justificara cualquier pasión.²⁸⁰

Renzi es un actante que teme, pues al tratar de conseguir su objeto deseado, se encuentra con oponentes muy poderosos, y él lo sabe. El Estado siempre busca ocultar la verdad y establecer su propia ficción como la real, por lo tanto, el sistema intentará deshacerse de aquellos que no crean en su verdad y quieran encontrar la verdad que está oculta detrás de la creada por el Estado y darla a conocer. Al ser Emilio Renzi un periodista, y al trabajar para conseguir la verdad y darla a conocer, será un personaje en constante

²⁷⁸ Es importante mencionar que tanto para Renzi como para Croce, que son los que representan la figura del detective, su principal misión debe ser la búsqueda de los oponentes de los sujetos que son las víctimas. Más adelante hablaré sobre el Estado y su papel como oponente principal de Renzi, y siendo el oponente principal del detective, deberá ser el criminal buscado.

²⁷⁹ *Blanco nocturno*, p. 184.

²⁸⁰ *Blanco nocturno*, pp. 129-130.

peligro, un oponente del Estado. Silva advierte esto y refiere al periodista que lo que busca no es fácil: “¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tenga las bolas.”²⁸¹

Todas las acciones de Renzi en ambas novelas están relacionadas con la investigación, por lo cual es un personaje expuesto al engaño: en *Plata quemada*, por ejemplo, esto ocurre cuando los testigos empiezan a inventarse la realidad de los hechos y a crearse sus propias versiones. Entonces, Renzi se convierte en un personaje que duda y no cree todo lo que escucha, pues, como ya he mencionado antes, la verdad es muchas veces subjetiva. En *Blanco nocturno*, Renzi, además de ser el sujeto de la historia oculta, también actúa como adyuvante en la historia visible: su búsqueda de información en la historia oculta es tan apasionada que incluso se llega a involucrar emocionalmente en la historia que está investigando²⁸².

Renzi es un personaje presente en toda la obra del autor, como lo confiesa el mismo Piglia: “Renzi es un personaje que acompaña a todos los libros que he escrito. Él sería el que organiza el conjunto de los libros”²⁸³, y es fácil observar en las diferentes novelas que se trata del mismo personaje, aunque sus acciones siempre varíen, porque el motor primordial del actante es investigar. Y esto a pesar de que siempre existen diferencias en el personaje, pues por ejemplo en *Blanco nocturno* el personaje de Emilio Renzi es mucho más complejo que en *Plata quemada*, además de que en la novela más reciente es un personaje más maduro, mientras que en *Plata quemada* es presentado como un aprendiz.

3.2.2. Adyuvantes y destinadores. Los dadores de información.

En la categoría actancial de adyuvantes nos volvemos a encontrar con personajes que desempeñan en el relato más de un solo papel, pues los adyuvantes de la historia oculta, al facilitar la relación entre el sujeto, Emilio Renzi, y el objeto, la verdad, son todos

²⁸¹ *Plata quemada*, p. 180. Cabe mencionar que al ser Emilio Renzi más pequeño de edad en *Plata quemada*, éste muestra más temor ante la situación que el Renzi de *Blanco nocturno*, aunque nunca deja de saber que se encuentra en peligro.

²⁸² Podemos observar en la novela una serie de relaciones humana en las que Emilio Renzi se ve involucrado, entre otras, existe una relación carnal con Sofía Belladonna; con Croce hay una relación intelectual, y con Luca surge un interés por parte del periodista que va más allá de la simple investigación.

²⁸³ Epílogo de *Cuentos con dos rostros*, *op. cit.*, p. 166).

aquellos que pueden ofrecer información al sujeto. La información, al ser considerada por los que la transmiten como la verdad, es el objeto deseado de Renzi, por lo tanto estos personajes tienen la capacidad de otorgar al sujeto el objeto deseado y, con esta función, desempeñan a la vez dos papeles, el de adyuvantes y el de destinadores.

En *Plata quemada* nos encontramos con una vasta cantidad de personajes que ofrecen información al investigador sobre el crimen y sobre las situaciones en las que los delincuentes se encuentran a lo largo del relato²⁸⁴. Todos los personajes de esta novela que representan el papel de adyuvantes y destinadores son personajes secundarios y terciarios, a diferencia de *Blanco nocturno*, donde uno de estos actantes es un personaje principal²⁸⁵, Croce, sobre el cual daré más detalles adelante.

Como ya se dijo, los adyuvantes en *Plata quemada* son los testigos de los sucesos²⁸⁶ que comparten como acción principal información con el sujeto, aunque esta información no siempre es la verdad, pues muchos de ellos exageran la realidad y cuentan sus propias versiones de los hechos:

Algunos de los inquilinos entrevistados por el periodismo elaboraron las más extravagantes teorías.

-Primero pensé que era un incendio -dijo el señor Magariños, con un sobretodo negro sobre su pijama azul-. Después pensé que se había caído un avión encima del edificio.

-...La loca del cuarto -dijo el señor Acuña- que volvió a intentar suicidarse...

-Un negro tiene tomado un departamento del primer piso y en el departamento tiene dos rehenes.

-Los hijos del portero están muertos, pobres chicos, los vi tirados en el pasillo.²⁸⁷

²⁸⁴ Silva, al igual que Renzi, es otro personaje que busca información, sin embargo existe una gran diferencia entre ambos actantes, Renzi busca la verdad para compartirla, mientras que Silva lo hace para encontrar a los criminales y recuperar el dinero robado. Los informantes de Renzi y de Silva son diferentes y ofrecen los datos de manera distinta, Renzi investiga, pregunta, mientras que Silva tortura, por lo que los testigos de éste último siempre actúan en forma involuntaria.

²⁸⁵ Una vez más me refiero a personajes principales, secundarios o terciarios, según sus relaciones con el sujeto, sus acciones en el relato, y la cantidad de características que el autor nos presenta sobre ellos para formar su papel temático.

²⁸⁶ Michelle Clayton considera a estos personajes como el coro griego pues, si quisiéramos ver la novela como una tragedia griega, los testigos serían aquellos que relatan la historia, resumiendo las acciones de los personajes sin actuar, su acción es transmitir la información.

²⁸⁷ *Plata quemada*, p. 156.

Con esta novela podemos afirmar una vez más que la verdad es relativa, pues cada personaje tiene una visión diferente, y el trabajo de Emilio Renzi como el investigador de la historia es desechar la información que no le sirve para utilizar sólo los datos que él considere pertinentes, para lo cual tiene que analizar cuidadosamente la personalidad de los destinatarios para definir qué tan veraz es su información, y así poder crear la historia visible que parezca ser la más apegada a la verdad. Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, los destinatarios en *Plata quemada* suelen carecer de papeles temáticos bien marcados porque no tienen una historia detrás y, de hecho, son muy pocos los actantes de esta categoría donde el autor presenta su historia. Se nos muestra por ejemplo a la señorita Lucía Passero, una persona que trabaja en una panadería, cuya rutina es el único acercamiento que se nos hace a su historia, junto con una pequeña anécdota en la que se da a conocer su imposibilidad de ofrecer ayuda a los protagonistas. De hecho, el papel de Lucía Passero es también el del espectador, una de las acciones que la mayoría de los adyuvantes-destinatarios comparten porque tienen que ser primero observadores de las situaciones para poder transmitir lo que han visto y así tomar el papel de adyuvantes de Renzi. Es importante mencionar que muchos de los actantes que representan esta categoría en la historia oculta de ambas novelas experimentan la sensación del horror y el miedo. Por un lado, al igual que con el sujeto de la historia, hay personajes que, al conocer el poder de los oponentes, sienten temor por transmitir la información, algo que ocurre principalmente en *Blanco nocturno*. Por otro lado, las novelas están pobladas de espectadores que, al encontrarse físicamente tan cercanos a situaciones violentas, experimentan esta sensación de miedo, algo que se observa con mayor frecuencia en *Plata quemada*.

Lucía Passero es uno de estos últimos que, al igual que Busch, ha interactuado como testigo con los criminales. El autor nos presenta a este último personaje como un destinatario de la historia, no sólo para el periodismo, sino como una característica que de alguna manera cambiará la vida del actante, pues “le dio motivo para tener una historia que contar por el resto de su vida”²⁸⁸. La misión de estos actantes siempre será la misma: informar.

También los testigos del asalto sienten temor al estar presentes en esta situación violenta, el robo: “Los que habían presenciado el tiroteo se movían por el lugar, como

²⁸⁸ *Plata quemada*, p. 45.

dormidos, alegres de haber salido ilesos y horrorizados por lo que habían visto.²⁸⁹; en los testigos que ven alejarse el auto después del asalto, el temor llega al extremo de causar cierta gracia²⁹⁰:

Los vecinos con las ventanas entreabiertas veían cruzar, como una exhalación, el coche negro, se tiraban al piso, se arrimaban a los árboles, paralizados de terror, en las veredas las madres con los hijos de la mano. Cuando uno va en un cortejo fúnebre y mira por la ventanilla, ve a la gente que se quita el sombrero (si usa sombrero) y se santigua, silenciosa y lenta ante el paso del cortejo. Los deudos ven la sucesión de figuras pegadas a la pared, en la vereda, que saludan, pero ahora desde el auto era divertido ver el desparramo, eran figuritas que se abrían para dejar pasar el agua.²⁹¹

En *Plata quemada* existen dos personajes que he incluido en esta categoría por su acción de informar y obtener datos que puedan ayudar a construir la historia, pero en realidad nunca se explicita en la novela que estos dos actantes actúen en beneficio del sujeto, aunque sí del objeto. Por una parte encontramos a Blanca, cuyo papel de destinador es bastante perspicuo cuando relata la historia al narrador y siembra en él la curiosidad que lo llevará a investigarla; sin embargo, nunca se menciona en la novela que este narrador es Renzi, sino que está más bien configurado como el sujeto extradiegético de una historia más de la novela, pero que se relaciona directamente con Emilio Renzi al tomar la voz del autor, recordando que, como ya se dijo arriba, existe un vínculo muy importante y bastante complejo entre el personaje y el autor; por ello puede concluirse, de cierta forma, que el personaje que escucha la historia de Blanca en el tren es Emilio Renzi.

El otro personaje de esta categoría es Roque Pérez, un actante que recopila información sobre los criminales, pero esta información no está dirigida a Renzi ni al autor, como ocurre con la historia de Blanca, sino información requerida por la policía para la captura de los criminales. Resulta de gran importancia mencionar a este personaje, puesto que su presencia en el relato representa un acercamiento a los criminales desde una visión muy particular y el autor se sirve del sentido del oído para describir las acciones de los criminales por medio de las voces y los sonidos.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁹⁰ Aquí podemos reafirmar la crueldad de Dorda y sus compañeros al burlarse del temor de los testigos.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 40.

Por medio de estos sonidos, Roque Pérez hace sus inferencias sobre la situación de los asediados. Si bien las acciones de este personaje no se relacionan directamente con el sujeto de la historia oculta, la información recopilada por él le es útil al narrador de la novela que, como ya he dicho antes, podría considerarse como el mismo Renzi, o como Piglia²⁹², o como un simple narrador independiente o incluso como los tres a la vez.

Las características de Roque Pérez, es decir, sus papeles temáticos, no son expuestas en el relato y la importancia del personaje radica, más que nada, en la única acción que realiza en la novela, la investigación. Roque Pérez funciona como un pretexto o medio del que se sirve el autor para llevar a cabo una descripción sonora, donde se presentan las circunstancias de los sitiados como un caos (además de ofrecer información intertextual que demuestran la gran cultura de Renzi a la que ya aludí arriba)²⁹³:

Una enloquecida y torturada multitud de gemidos e insultos con los que la imaginación de Roque Pérez (el radiotelegrafista) jugaba y se perdía. Eran gritos de las ánimas perdidas en las angustias del infierno, las ánimas extraviadas en el concéntrico sistema del infierno de Dante²⁹⁴.

A diferencia de *Plata quemada*, en *Blanco nocturno* los adyuvantes-destinadores de la historia oculta son más que simples testigos²⁹⁵ de los hechos. En efecto, en el pueblo existen materiales históricos que le sirven a Renzi para su búsqueda y Rosa Echeverry, la directora del archivo, es una mujer que ayuda a Renzi proporcionándole información. Como todos los investigadores en la obra de Piglia, Rosa es una persona solitaria. Por medio de imágenes

²⁹² No considero pertinente afirmar rotundamente que se trata de Ricardo Piglia, porque esto nunca es explicitado en el texto, como sí ocurre por ejemplo en "Homenaje a Roberto Arlt" donde el mismo narrador menciona que es Ricardo Piglia. Sin embargo en toda la obra de Piglia se trata, como ya se citó antes, de un personaje-narrador-autor.

²⁹³ Este caos también se presenta en la novela fuera de la investigación de Roque Pérez, la situación de los criminales se compara con el infierno: "Las llamas le daban un aspecto infernal al lugar y el humo subía y ennegrecía el cielo raso y las paredes" (*Plata quemada*, p. 161). Otra vez vemos la representación del mal en los sujetos de la historia visible.

²⁹⁴ *Plata quemada*, pp. 162-163.

²⁹⁵ Es importante recordar que los únicos testigos directos del crimen son los que testifican en contra de Yoshio. Al igual que en *Plata quemada* estos testimonios no son recogidos por el investigador como verdades, pues éstos figuran ser testigos comprados o confundidos al decir que vieron al japonés salir del lugar del crimen, cuando Croce descubre que en realidad el asesino fue el jockey de Luján, el chino. Croce llega a la conclusión de que los testigos confundieron al jockey por el tamaño, o que estos los testigos son falsos, que por alguna razón relacionada con los oponentes mienten.

(fotografías antiguas de los habitantes del pueblo) como lo hace Roque Pérez en *Plata quemada* con los sonidos, la directora del archivo recrea la historia del pueblo.

Existen otros personajes en *Blanco nocturno* que ayudan al sujeto de la historia oculta y, si bien su intervención en el relato es muy escasa, sus acciones los ubican en el papel actancial de adyuvantes. Es el caso, por ejemplo, de Bravo, el director del periódico, o de Sosa, el encargado de la estafeta, quien por medio de los sellos en las cartas reconstruye el viaje de las mellizas; y también de Hilario Hergo, el gaucho que informa a Croce y a Renzi sobre el crimen del Chino, el asesinato de Tony.

Existen dos adyuvantes-destinadores en la historia oculta de *Blanco nocturno* cuya presencia en el relato es indispensable y cuyo papel está fuertemente definido por sus acciones. El primero de estos personajes es Sofía Belladona, con la que Renzi entabla una relación íntima en el marco de la cual los encuentros sexuales se convierten en detonadores de la transmisión de información acerca de su familia. Piglia parece decirnos que el valor que Sofía le otorga a la historia de la familia Belladona es tan grande que surge en ella una necesidad de transmitirla:

Muchas veces Sofía había comprobado que la historia de su familia era un patrimonio de todos en la zona –un cuento de misterio que el pueblo entero conocía y volvía a contar pero nunca lograba descifrar completamente- y no se preocupaba por las versiones y las alteraciones porque esas versiones formaban parte del mito [...] ²⁹⁶

La novela está dividida en dos capítulos, y cada capítulo se divide a su vez en varios apartados, en muchos de los cuales podemos encontrar al final conversaciones entre Renzi y Sofía, donde la melliza se encuentra actuando a favor del periodista y su relación con el objeto. Las características de las mellizas están definidas por su posición ante la sociedad y sus papeles temáticos ²⁹⁷ son totalmente opuestos a los de cualquier mujer en el medio rural; en este sentido Sofía y Ada comparten todos los papeles temáticos, aunque sus papeles actanciales sean muy distintos porque sus acciones siempre tienen finalidades distintas ya que, como ya vimos, la de Sofía es transmitir la historia de su familia.

²⁹⁶ *Blanco nocturno*, pp. 54-55.

²⁹⁷ Entre otras características puedo mencionar el liberalismo, la drogadicción, la rebeldía y el incesto, las cuales las definen como estas mujeres activas y no pasivas a las que se refiere Piglia. (Véase *supra* p. 51)

El otro personaje al que me refiero, quizás el mayor representante de este papel actancial en la historia oculta, es Croce. El comisario no actúa buscando propiamente el beneficio de Renzi y su relación con la verdad y, sin embargo, sus acciones facilitan la comunicación del sujeto con el objeto deseado. Todas las acciones, tanto del periodista como del comisario, están relacionadas con la investigación, y al actuar y trabajar en conjunto resultan ser adyuvantes uno del otro; del mismo modo, compartir entre ellos la información conseguida los convierte en destinatarios el uno para el otro.

La figura de Croce en *Blanco nocturno* representa uno de los personajes más complejos en la obra de Piglia. Diferentes lectores de la novela han observado que Croce es un detective atípico y lo consideran incluso como el contrapunto de los investigadores clásicos²⁹⁸: Arturo García lo describe como un comisario quijotesco²⁹⁹, Josep Massot lo llama un detective atípico³⁰⁰, y para Ronaldo Menéndez es simplemente un "comisario *ad usum*"³⁰¹.

A diferencia de los detectives clásicos, Croce no posee la inteligencia pura y, en cambio, resuelve los crímenes por intuición. Además, a diferencia de los primeros no es respetado, pues incluso lo juzgan como enfermo mental (y en algún momento padece el encierro en una clínica psiquiátrica). A pesar de esto, Croce representa el papel de investigador³⁰² junto con Renzi, pues ambos buscan la verdad. Si bien Croce y Renzi constituyen un equipo unido por el mismo propósito, estos dos personajes no llegan a conformar una de las dualidades que se presentan en la obra de Piglia, pues comparten papeles actanciales pero no temáticos.

Como todos los detectives, el comisario del pueblo tiene una obsesión por su trabajo, lo cual lo lleva a ser un personaje solitario: de Croce dice Piglia que "no tiene vida privada y cuando tiene vida privada pierde la cabeza"³⁰³, es decir, que es como Renzi un personaje que divaga. Como consecuencia de esta obsesión, Croce es un actante que persevera, que se

²⁹⁸ Cfr. EFE, "Se ha escrito un crimen", en *El progreso*, 11 de Septiembre de 2010, p. 70, en http://elprogreso.galiciae.com/pdf_files/11092010vivir_2.pdf, última fecha de consulta, marzo de 2011.

²⁹⁹ Arturo García Ramos, "Disfraz policial", en <http://intranet.cervantes.es/noticias/20100916/65-1609.pdf>, última fecha de consulta, marzo de 2011,

³⁰⁰ Véase Josep Massot, *art. cit.*

³⁰¹ Ronaldo Menéndez, *art. cit.* p. 133.

³⁰² El autor compara a Croce con personajes de la literatura policial, por lo que el comisario simboliza una figura distorsionada del detective: "En eso se parecía a todos los que son demasiado inteligentes –Auguste Dupin, Sherlock Holmes- y necesitan un ayudante para pensar con él y no caer en el delirio" (*Blanco nocturno*, p. 141).

³⁰³ *Blanco nocturno*, p. 184.

resiste a ceder, a perder su batalla: "Si [Luca] no hubiera aceptado la propuesta de Cueto y se hubiera negado a cerrar el caso, yo habría tenido chance contra Cueto"³⁰⁴; no obstante esta persistencia, Croce es un personaje más de Piglia que fracasa.

Al igual que Renzi, Croce, en su búsqueda de la verdad con el propósito de contradecir con ella la ficción creada por el sistema, tiene como oponente principal al Estado. Cuando Croce pretende transmitir una verdad distinta a la del Estado, es atacado, desprestigiado y exiliado en el manicomio³⁰⁵. El comisario conoce el poder de su oponente, por eso es uno de los personajes más paranoicos en la obra del autor, presa de una paranoia que surge como consecuencia del temor a ser utilizado por el sistema para crear su ficción.

Todos los adyuvantes-destinadores de la historia oculta de ambas novelas son los encargados de brindar información a Renzi para que éste pueda con ella crear las historias visibles. En *Plata quemada*, los personajes otorgan la información con la finalidad de que ésta se relate en un artículo periodístico; en *Blanco nocturno*, en cambio, además de esta finalidad los adyuvantes buscan una respuesta al crimen y a los sucesos que surgen a partir de éste, se busca, en fin, que con la verdad exista la justicia, aunque es imposible evitar la ficción del Estado.

3.2.3. Los oponentes de Emilio Renzi.

Los oponentes de la historia oculta de *Plata quemada* y *Blanco nocturno* coinciden con los oponentes de las historias visibles puesto que, como ya mencioné antes, el Estado otra vez es el mayor oponente. Renzi busca la verdad y el Estado oculta la verdad creando ficciones diversas y, he aquí la oposición radical entre ambos actantes que Piglia expresa en sus *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*: "La relación entre la literatura y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narración [...] también el Estado narra [...] construye ficciones [y] manipula ciertas historias"³⁰⁶.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 283.

³⁰⁵ El encierro es en la narrativa de Piglia una de las situaciones más difíciles para los personajes, lo vemos en Croce, en Yoshio y en los delincuentes asediados de *Plata quemada*.

³⁰⁶ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, *op. cit.*, pp. 21-22.

Como ya he mencionado algunas veces en esta investigación, la paranoia es creada también por el Estado, quien tiene la capacidad de señalar a cualquier individuo como responsable de ciertas situaciones por medio de la creación de las ficciones. Desde la primera novela del autor, *Respiración artificial*, vemos la presencia de este oponente:

Si el Estado era una máquina de persecución paranoica contra la aventura del desciframiento de la historia en *Respiración artificial*, en *La ciudad ausente* es una máquina de control y vigilancia que actúa sobre la memoria íntima y privada de los habitantes de la ciudad³⁰⁷.

En las dos últimas novelas del autor, el Estado es esta máquina de persecución contra la búsqueda de la verdad en la historia oculta; y, en la historia visible, es esta máquina de control y vigilancia que produce chivos expiatorios³⁰⁸, que son los culpados por el Estado para mantener controlada la sociedad.

Según la teoría actancial, "el oponente revela una resistencia a obrar que se manifiesta creando obstáculos para que se realicen el deseo y la comunicación"³⁰⁹. En las novelas estos obstáculos se manifiestan más que nada mediante los personajes representantes del Estado que en ellas aparecen, que son los mismos que en las historias visibles: en *Plata quemada*, Silva y en *Blanco nocturno* Cueto. Estos dos actantes están en contra de que el periodista investigue acerca de las historias en las que ellos intervienen de forma negativa con relación a los sujetos, Luca y Dorda; en su papel de oponentes, presentados como lacayos del Estado, tanto Silva como Cueto tienen la obligación de mantener a salvo las ficciones que el sistema crea, aunque ni ellos mismos las conozcan³¹⁰.

Si bien las acciones de estos personajes en la historia oculta son muy similares a las de las historias visibles, en la historia oculta sus acciones se resumen más que nada en la negación de información al sujeto; sin embargo, además de este rechazo existen acciones cuya finalidad es evitar que el sujeto obtenga el objeto deseado, puesto que, como bien lo

³⁰⁷ Edgardo H. Berg, "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)", *Hispanamérica*, No. 75, Vol. 25, 1996, p. 43.

³⁰⁸ En las novelas existen personajes utilizados por el Estado, un claro ejemplo es Yoshio.

³⁰⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 71.

³¹⁰ En *Blanco nocturno* se nos sugiere que ni el mismo Cueto conoce completamente las intenciones del Estado.

dice Montiel Figueiras, “el sujeto no descifra un crimen privado sino que se enfrenta a una combinación multitudinaria de enemigos”³¹¹, enemigos que evitan este desciframiento.

Las características de estos personajes ya han sido expuestas en el capítulo anterior, por lo que a continuación me referiré a las acciones que ubican a estos actantes en su papel de oponentes en la historia oculta. Los dos oponentes se comportan de cierta manera ante el periodista para causar temor y evitar que Renzi continúe con su investigación:

-Usted piensa que...-empezó el chico que hacía policiales en *El Mundo*...

-Yo no pienso, investigo- lo cortó Silva.

-Dicen que era un informante de la policía [...] y Dicen que Bazán estuvo detenido... ¿Quién dio la orden de dejarlo libre?

Silva lo miró y se sostuvo la mano herida contra el pecho. Por supuesto había dejado libre al Chueco para usarlo de carnada.

-Es un delincuente con prontuario y nunca estuvo detenido...

-¿Qué le pasó comisario, en la mano?

Silva trató de buscar una frase que al chico le pareciera real.

-Me la recalqué pasándome periodistas putos por el forro de las bolas.³¹²

He citado esta conversación completa de *Plata quemada* porque aquí podemos observar varias actitudes que caracterizan a Silva y que lo definen como oponente. Todas las respuestas que el agente ofrece a Renzi son expresadas con agresividad y, a medida que avanza la entrevista, el oponente se vuelve más agresivo. En la primera respuesta, Silva trata de dejar claro que realiza correctamente su trabajo, pero además con esta frase evita una pregunta del periodista. En la siguiente respuesta, Silva miente, oculta la verdad. Al final de la conversación, el oponente actúa con tal violencia que provoca el fin de la entrevista. Podemos observar en las líneas arriba citadas que Silva termina sin proporcionar a Renzi ningún tipo de información acerca de la historia que éste investiga y que, al contrario, siempre trata de evitar las preguntas que formula el sujeto.

En *Blanco nocturno*, Cueto es un personaje que también oculta la verdad, pero como la historia en esta novela es mucho más compleja, también el oponente es más enigmático y

³¹¹ Mauricio Montiel Figueiras, *art. cit.*

³¹² *Plata quemada*, p. 78

nunca se conocen las causas de sus acciones, aunque no cabe duda de que éstas son realizadas en contra de los sujetos tanto de la historia visible como de la oculta:

Cueto tiene una mente tortuosa, hace cosas extrañas, asesina por procuración ¿Por qué hizo dejar la bolsa con plata en el depósito del hotel? ¿El viejo Belladonna tuvo algo que ver? Hay más incógnitas sin resolver que pistas claras...³¹³

Al igual que Silva, Cueto busca evitar que Renzi se involucre en la historia y amenaza al periodista para que abandone el pueblo: "El asunto está resuelto, no hace falta seguir dándole vueltas. Mejor se va, amigo, ya no tiene nada que hacer acá.- Lo amenazaba como si le estuviera haciendo un favor"³¹⁴. Cueto es adyuvante de una entidad que nunca se menciona explícitamente en el texto, pero el lector puede inferir fácilmente que se trata del Estado, y que éste mismo otorga poder a Cueto.

La ficción creada por el sistema está en todas partes y en todas las circunstancias podemos observar que siempre existe la presencia de la ficción que el Estado establece, por lo cual finalmente todos somos parte de esa ficción³¹⁵. Por ello es imposible conocer la verdad, porque la historia del Estado es muy compleja y resulta imposible desenredar todos los hilos que conforman el nudo de este relato falso. Como el mismo Croce lo afirma, hay una imposibilidad de conocer la verdad y más aún de conseguir la justicia con ésta:

No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica. Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas...Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas, interrogamos a varios testigos y avanzamos a ciegas. Cuánto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin³¹⁶.

En *Blanco nocturno*, Piglia nos muestra la utopía que significa querer tomar el papel de detective, pues encontrar la verdad es una tarea imposible. Existe un eterno conflicto

³¹³ *Blanco nocturno*, p. 284.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

³¹⁵ Incluso podemos observar en *Blanco nocturno* que todo el pueblo es oponente de la verdad: "Pero la pifié – dijo después [Croce], a nadie en el pueblo le convenía mi versión del crimen" (*Ibid.*, p. 283)

³¹⁶ *Ibid.*, p. 283.

entre el Estado y cualquier persona que tenga la capacidad de formarse una percepción distinta de los sucesos a la que propone el sistema, y más aún si esta persona intenta transmitir su percepción o su inconformidad con la verdad impuesta. En efecto, es notorio que el Estado siempre ocultará la verdad, la disfrazará con otras que él mismo establece. Por ello Piglia considera una tarea del escritor buscar la verdad, retirar este disfraz y manifestar la realidad, afirmando que “[...] aquí se define un lugar para el escritor, establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada”³¹⁷. Y esta tarea es asignada, dentro de la obra de Piglia, a Emilio Renzi, protagonista de la obra, aunque finalmente el personaje fracasa en conseguir esta verdad, de donde surge la definición del género en el que participa como *ficción paranoica*:

La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato.³¹⁸

3.2.4. Los destinatarios de Emilio Renzi ¿Para quién investiga nuestro personaje?

Según el modelo actancial de Greimas, los destinatarios, son aquellos actantes que reciben el objeto deseado una vez que el sujeto lo ha obtenido. La acción más importante de estos personajes es “recibir”, y puesto que, como ya sabemos, el objeto deseado de la historia oculta de las novelas de Piglia es la información, los personajes que reciben la información que Renzi ha convertido en relatos, son los destinatarios de la historia oculta.

Los primeros destinatarios que se presentan en las novelas son personajes supuestos: el destinatario no puede serlo en realidad hasta que el sujeto posea el objeto y éste se lo ceda

³¹⁷ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, op. cit., p. 21.

³¹⁸ *Blanco nocturno*, p. 285.

a otro personaje. Tanto en *Plata quemada*, como en *Blanco nocturno*, la relación entre Renzi y la verdad nunca se consume por completo y, sin embargo, con la información que logra recopilar el sujeto consigue construir una historia; pero mientras la construye, los destinatarios no son más que personajes futuros, es decir, los destinatarios son las personas que leerán el reportaje de Renzi³¹⁹.

Ahora bien, si, como ya lo mencioné, los destinatarios empiezan a actuar hasta que el sujeto posee el objeto deseado, por lo tanto, en las últimas dos novelas de Ricardo Piglia, al obtener Renzi –por lo menos parcialmente- la historia hasta el final de la novela, la presencia de los destinatarios es muy corta y los personajes que representan esta categoría –de forma tangible, es decir no los supuestos- son muy escasos.

En *Plata quemada*, al ser menos compleja la historia oculta, no existen destinatarios, que no sean los pretendidos, es decir, los que durante todo el relato, tanto el sujeto como el lector, suponen que leerán el reportaje de Renzi; en *Blanco nocturno* en cambio, sí podemos observar la acción de los destinatarios de recibir, al final de la novela Renzi relata la historia de Luca a sus amigos: “Sus amigos lo escuchaban en silencio, tomaban vino blanco y fumaban, sentados de cara al río”³²⁰.

Otro personaje cuyas acciones lo determinan dentro del papel de destinatario es Junior, compañero de trabajo de Renzi; no obstante que Junior escucha la historia que Renzi ha estado investigando, éste muestra cierto desinterés hacia ella, e incluso existe una subestimación: “Junior le había dicho que se dejara de embromar y se ocupara del suplemento literario”³²¹. También Luna, el jefe de Renzi, muestra este desinterés por la historia e incluso le propone al sujeto que la modifique³²²:

-Dale, pibe, mirá que estamos adelantados al resto. Salió algo en canal 7, pero podemos ganarle de mano a todo el mundo. La noticia no es el pueblo, la noticia es que mataron a un norteamericano. [...]

³¹⁹ El trabajo de los periodistas es investigar para hacer llegar a los demás una historia; por lo tanto, los destinatarios de estas historias están implícitos. Para que el trabajo del reportero sea rentable su reportaje debe tener lectores.

³²⁰ *Blanco nocturno*, p. 298.

³²¹ *Ibid.*, p. 267.

³²² Con esta acción del director del diario podemos observar que, al igual que el Estado, el periodismo también es creador de ficciones alternas.

-Fijáte si no podés inventar algo que sirva, está todo bajo el agua por aquí. Mandá una foto del muerto.³²³

Finalmente, si recordamos que el autor y el sujeto de la historia oculta conforman una sola entidad, que el personaje está en el autor y el autor en el personaje, nosotros, los lectores somos los destinatarios finales y la acción de leer la historia que ha investigado Renzi nos convierte en actantes, aunque no dentro del relato. Somos destinatarios de la obra de Piglia y, en definitiva, el propósito del autor es contarnos no sólo las historias que investiga Renzi, sino también cómo se realiza esta investigación. Y logra en este doble propósito cautivarnos a los lectores, receptores de ambos relatos.

³²³ *Blanco nocturno*, pp. 112-113.

CONCLUSIONES

La obra de Piglia representa una clara fusión de la cultura de masas con la cultura intelectual: el autor se acerca a la realidad de nuestra sociedad, mediante sus conocimientos eruditos, pero a la vez se sirve de usos comunes, es decir, de formas que tienen que ver con el consumo masivo. Estas formas que utiliza el autor se presentan principalmente en el acercamiento de sus textos con el periodismo y la novela policial. Por consiguiente, dichos géneros están fuertemente relacionados con la economía, y es el dinero uno de los temas favoritos del autor.

A partir del análisis que se ha hecho en esta tesis, podemos observar que el problema del capital es un tema universal, cosa que Piglia nos demuestra a través los personajes de sus novelas y la relación de éstos con el dinero: en efecto, todo se mueve alrededor de éste, todas las acciones recaen en el dinero. Así, Ricardo Piglia nos presenta en sus dos últimas novelas la misma temática en ambientes totalmente distintos, tanto en tiempo como en espacio y donde, sin embargo, el dinero define el papel de todos los personajes, a pesar de que estos personajes son, por lo que respecta a su personalidad --es decir, el personaje moldeado según su historia-- totalmente distintos entre sí.

Al servirme de la teoría actancial que propone Greimas, he podido observar que las relaciones humanas son fáciles de comprender si consideramos las acciones de las personas. Todos tenemos un papel dentro de la sociedad y nuestras acciones nos ubican dentro de uno de los seis roles propuestos; por ello podemos afirmar que las relaciones humanas siempre surgen como consecuencias de acciones previas. El análisis actancial de *Plata quemada* y *Blanco nocturno* que llevé a cabo en este trabajo me ha permitido confirmar que cuando existe un objeto deseado común, es posible ubicar a cada uno de los personajes dentro de un papel actancial en una misma secuencia narrativa.

Aunque parezca tautología, en ambas novelas, todos los personajes desempeñan un papel específico y, a pesar de que existe una gran cantidad de historias paralelas, principalmente en *Blanco nocturno*, no deja nunca de hacerse patente la de los personajes con la historia principal, aunque estas historias siguen siendo presentadas por el autor como minificciones; podría verse aquí algo similar a lo que ocurre en *La ciudad ausente* con los cuentos que produce la máquina, pero en *Blanco nocturno* hay una relación directa entre las historias paralelas y la historia principal.

La historia paralela más importante en la obra de Piglia es la de Emilio Renzi; por lo que dividí mi trabajo en dos partes, la historia primera y la del periodista. Esta división -en la historia oculta y la visible- me ha permitido un mejor acercamiento a los personajes, pues las acciones de algunos de ellos afectan más a una historia que a otra, aunque como ya he dicho antes, las historias siempre se relacionan entre sí.

Al hacer esta división me he dado cuenta de que para Ricardo Piglia, la investigación -el motor de la historia oculta- es una forma indispensable en su narrativa. He podido confirmar con este trabajo las dos obsesiones del autor: la economía, su tema favorito, y la investigación, su forma preferida. Por lo tanto, puedo afirmar que estas obsesiones están en Piglia como autor y como persona, y he podido sustentar esta afirmación con el apoyo de los numerosos estudios que se encuentran en la bibliografía sobre el tema y con las tomas de posición del propio autor acerca de dichos temas.

Con base en el modelo actancial utilizado para este trabajo, he podido hallar uno de los problemas que más preocupan a Piglia en nuestra sociedad: la ficción paranoica. Tema que surge a partir de que el Estado se ha convertido en el principal oponente de nuestra vida social: al crear sus propias ficciones e imponerlas, aquél actúa desfavorablemente en relación con los sujetos, pues estos viven en un constante temor de ser utilizados como personajes de la ficción que crea el sistema. Piglia ha llegado a la conclusión de que la ficción paranoica debe ser un nuevo género de la narrativa donde, como consecuencia de esta acción del Estado, los crímenes nunca se pueden resolver.

También es importante considerar que al encontrarnos frente a un personaje multidisciplinario, la lectura de su obra nos permite acercarnos a los temas de una forma más completa. La obra de Piglia es un claro ejemplo de que las humanidades y las ciencias sociales nos permiten comprender más fácilmente las relaciones humanas, y es por causa de éstas que se mueve todo nuestro entorno.

Si bien las dos últimas novelas del autor son una clara representación de esto, y ambas comparten los dos ejes principales de mi tesis que he mencionado antes (dinero e investigación), por lo que se ha podido hacer en este trabajo considerando aspectos similares en las novelas, es de suma importancia mencionar que los catorce años que transcurrieron de la publicación de un texto a otro, no pasaron en vano, pues hay una gran diferencia en el manejo de los temas en ambas novelas, en *Plata quemada* los temas sólo se manejan dentro

de la ficción, mientras que en la última novela son manejados de una forma más completa, es una novela mucho más compleja en donde se concentra toda la obra del autor.

Ricardo Piglia, como autor contemporáneo, es, sin duda alguna, uno de los principales exponentes de los temas que atañen a nuestra actual sociedad. Tanto la obra crítica como la ficción del autor permiten al lector acercarse a estos temas, de una forma objetiva, es decir, se crea en él una propia perspectiva de las problemáticas actuales. El hecho de que el autor se esté ubicando como uno de los escritores contemporáneos más importantes, no es gratuito, pues como se ha visto a lo largo de este trabajo la intervención literaria de Piglia representa una crítica muy importante de nuestra vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

- Piglia, Ricardo, *Blanco nocturno*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- , *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 226.
- , *Cuentos con dos rostros*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- , *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- , *La ciudad ausente*, 2a ed., Anagrama, Barcelona, 2010.
- , *La invasión*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- , "Lo negro del policial", en Daniel Link (comp.), *El Juego de los cautos, literatura policial: de Edgar Alan Poe a P.D. James*, La Marca, Buenos Aires, 2003, pp. 78-83.
- , *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- , *Plata quemada*, 2a edición, Anagrama, Barcelona, 2009 (Compactos).
- , *Prisión perpetua*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- , "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanamérica*, No. 7, Vol. 3, 1974, pp. 25-28.
- , *Respiración Artificial*, 4a ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- , "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria", en www.elortiba.org/doc/piglia_arlt.doc, última fecha de consulta Julio de 2011.
- , *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

FUENTES CONSULTADAS

- Avelar, Idelber, "Notas para un glosario de Ricardo Piglia", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 38, 2004, pp. 227-234.
- Berg, Edgardo H., "La conspiración literaria (sobre *Ciudad ausente* de Ricardo Piglia)", *Hispamerica*, Vol. 25, No. 75, 1996, pp. 37-47.
- , "La ficción del valor: un raudal de billetes en el aire", *Hispanic Journal*, Vol. 20, No. 1, 1999, pp. 203-205.
- , "La novela que vendrá: Apuntes sobre Ricardo Piglia", en Daniel Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 23-53.
- , "*Plata quemada* reviewed by Edgardo H. Berg", *Hispamérica*, Vol. 26, No. 82, 1999, pp. 124-126.
- , "Ricardo Piglia: Los papeles de un relato futuro", en Edgardo H. Berg, *Poéticas en suspenso: Migraciones narrativas en Ricardo Piglia y Juan José Saer*, Biblos, Argentina, 2002, pp. 43-96.
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- Bratosevich, Nicolás, et. al., *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Atuel, Argentina, 1997, p. 333.
- Carrión, Jorge, "La novela Múltiple", *Letras Libres*, No. 143, 2010, pp. 86-87.
- , "No hay que tomarse en serio a ningún escritor (Entrevista)", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 417-438.
- Casarin, Marcelo, "La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una Pesquisa", *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, 2007, pp. 103-109.
- Clayton, Michelle, "Cómo habla la Plata", en Adriana Rodríguez Pérsico (ed.), *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 135-144.
- Corral, Rose, "Ricardo Piglia: los "usos" de Arlt", en Rose Corral (ed.), *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 153-160.

- Courtés, Joseph, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación. Estudio preliminar de A. J. Greimas*, traducción de Sara Vasallo, Hachette, Argentina, 1980.
- EFE, "Se ha escrito un crimen", *El Progreso*, 11 de Septiembre de 2010, p. 70, en http://elprogreso.galiciae.com/pdf_files/11092010vivir_2.pdf, última fecha de consulta Marzo de 2011.
- Ferrero, Adrián, "Hay que escribir como si el lector fuera siempre más sagaz y más sabio que el que escribe. Entrevista a Ricardo Piglia", *Iberoamericana*, Vol. 21, No. 6, 2006, pp. 167-170.
- Fornet, Jorge, "Asedios a *Plata quemada* (en nueve capítulos y un epílogo)", *Casa de las Américas*, No. 22, 1998, pp. 139-143.
- , *El escritor y la tradición, Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- , "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 42, No. 1, 1994, pp. 115-141.
- Fresán, Rodrigo, "Arquitectura del encierro", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 304-307.
- Gallego Cuiñas, Ana, "70 años de Ricardo Piglia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 720, 2010, pp. 51-61.
- Garabano, Sandra, "Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*", *Hispanoamérica*, No. 96, Vol. 32, 2003, pp. 85-90.
- , "Plagio, violencia y traición: homenaje a Roberto Arlt", en Sandra Garabano (ed.), *Reescribiendo la nación, la narrativa de Ricardo Piglia*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2003, p. 85-112.
- García, Germán, "*Plata quemada* o los nombres impropios", *Hispanamérica*, No. 90, Vol. 85, 2003, pp. 85-90.
- García Martín, José Luis, "Pedantería e inteligencia", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 343-346.
- García Ramos, Arturo, "Disfraz policial", en <http://intranet.cervantes.es/noticias/20100916/65-1609.pdf>, última fecha de consulta, Marzo de 2011.
- Gil Montoya, Roberto, *Arlt y Ricardo Piglia, conspiradores literarios*, Instituto de Cultura Pereira, Colombia, 2005.

- Godinas, Laurette, "La secreta sociedad: Arlt, Borges y Piglia", *Signos Literarios y Lingüísticos*, Vol. 5, No. 1, 2003, pp. 53-71.
- González Álvarez, José Manuel, *En los "bordes fluidos": formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Peter Lang, Berna, 2009.
- González, Federico, "La alquimia de Piglia", en http://www.emedios.com.mx/testigos_lw/20110306/38e398-8e085b.pdf, última fecha de consulta Junio de 2011.
- González, Gail, "La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura", *Hispania*, Vol. 2, No. 90, 2007, pp.253- 263.
- Greimas, Algirdas Julien, *Del sentido II*, trad. de Sánchez Pacheco, Gredos, Madrid, 1989.
- Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural: investigación metodológica*, trad. de Alfredo de la Fuente, Gredos, Madrid, 1971.
- Guerreiro, Leila, "Delator de realidades", en http://www.elpais.com/elpaismedia/babelia/media/201009/04/paginas/20100904elpbab_pag_6_Pes_PDF.pdf, última fecha de consulta Julio de 2011.
- Guerrero, Pedro Pablo, "Diálogo con Ricardo Piglia (14 de Marzo de 2011)", en <http://akantilado.wordpress.com/2011/03/14/dialogo-con-ricardo-piglia/>, última fecha de consulta Julio de 2011.
- Gutiérrez González, Josué, "Notas para un mapa de voces en *Plata quemada*", *La Palabra y el Hombre*, No. 125, 2003, pp. 115-126.
- Iglesia, Cristina, "Crimen y castigo: las reglas del juego, notas sobre *La ciudad ausente*", en Adriana Rodríguez Périsco (ed.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 101-109.
- "Is reportage killing latin fiction?", *The Economist Review (London)*, No. 349, 14 de Noviembre de 1998, pp. 14-15.
- Jozef, Bella, "Conversación con Ricardo Piglia", en Daniel Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 55-60.
- "La utopía defensiva. Conversación con Ricardo Piglia", *La Tempestad*, Vol. 75, No. 12, 2010, p. 87-89.

- López Castaño, Óscar, "*Plata quemada: la épica de los malos*", *Con-textos*, Vol. 17, No. 34, 2005, pp. 67-77.
- Macedo Rodríguez, Ángel Alfonso, *De la crítica a la ficción y de la ficción a la crítica: una lectura sobre la poética de Ricardo Piglia*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, D.F., 19 de marzo de 2007.
- Masoliver Ródenas, Juan, "Ricardo Piglia, el clásico rebelde", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 324-326.
- Massot, Josep, "El narrador argentino publica su obra cumbre", *La vanguardia*, 8 de septiembre de 2010, p. 31, en <http://intranet.cervantes.es/noticias/20100908/23-0809.pdf>, última fecha de consulta Marzo de 2011.
- Mattalia, Sonia, "La ficción paranoica: el enigma de las palabras", en Daniel Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 109-126.
- , *Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2008.
- Menéndez, Ronaldo, "*Blanco nocturno, negro y policial*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 725, 2010, pp. 130-134.
- Montiel Figueiras, Mauricio, "De la tragedia a la conspiración (Entrevista)", en <http://www.lanacion.com.ar/496728-de-la-tragedia-a-la-conspiracion>, última fecha de consulta Julio de 2011.
- Pellicer, Rosa, "El cadáver vuelve a la biblioteca: El género policial en la Argentina a partir de 1990", en <http://www.nestorponce.com/default.aspx?pg=1e1b2b14-8375-4ee1-a63d-6b5824c8784d>, última fecha de consulta Agosto, 2011.
- , "Ricardo Piglia y el relato del crimen", en Daniel Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 89-105.
- Pereira, María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001.
- Petrono, Guisepe (et.al.), *Los héroes difíciles. Literatura policial en la Argentina y en Italia*, Corregidor, Buenos Aires, 1975.

- Premat, Julio, "Los espejos y la cópula son abominables", en Adriana Rodríguez Périsko (ed.), *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 123-134.
- Pieglo, Roberto, "Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia. Un crucigrama ético", *Nexos*, No. 395, 2010, pp. 91-92.
- "Ricardo Piglia recibió ayer el premio Planeta", *La Nación*, 5 de Noviembre de 1997, en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=80167, última fecha de consulta Marzo de 2011.
- "Ritual anual con buffet frío y suspenso. La tercera novela de Ricardo Piglia ganó el premio Planeta", en <http://edant.clarin.com/diario/1997/11/05/e-05901d.htm>, última fecha de consulta Octubre de 2011.
- Rivera, Jorge B. y Jorge Lafforgue, *Asesinos de papel, ensayos sobre la narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1992.
- Rodríguez Périsko, Adriana, "*Plata quemada* o un mito para el policial argentino", en Adriana Rodríguez Périsko (ed.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Universidad de Pittsburgh Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 113-121.
- Ruiz Abreu, Álvaro, "La escritura híbrida de Ricardo Piglia", *Universidad de México*, No. 628, 2003, pp. 49-53.
- Solanes, Ana, "Ricardo Piglia: «Uno escribe para saber qué es literatura» (Entrevista)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 601, 2007, pp. 133- 144.
- Scheines, Graciela, "Las tramas secretas de Ricardo Piglia", *Casa de las Américas*, Vol. 41, No. 22, 2001, pp. 128-133.
- Terifeño, Leonardo, "La otra *Plata quemada*", *Letras Libres*, Vol. 77, No. 7, 2005, pp. 84-85.
- Torres Perdigón, Andrea, "*Blanco nocturno* de Ricardo Piglia", *Letral*, No. 5, 2010, pp. 134-136, en www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=87, última fecha de consulta Mayo de 2011.
- Unda Henríquez, Pablo, "La falsa autobiografía como recurso para la reconstrucción de la experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia", *Taller de Letras*, No. 42, 2008, pp. 107-115, en www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/.../tl42_7.pdf, última fecha de consulta Agosto de 2011.

- Vázquez, Juan Gabriel, "Formas de la tragedia", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 347-351.
- Viereck, Roberto, "De la tradición a las formas de la experiencia (entrevista a Ricardo Piglia)", *Revista Chilena de Literatura*, No. 40, 1992, pp.129-138.
- Vila-Matas, Enrique, "Descifrar el arte de narrar", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 361-366.
- Villoro, Juan, "Maquinaria para leer", *La Tempestad*, Vol. 75, No. 12, 2010, p.28.