

# LA NARRATIVA DE PIGLIA: FIGURAS RETÓRICAS Y CUESTIONES DE GÉNERO

Piglia's narrative: rhetorical devices and genre issues

José Luis de Diego

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de La Plata  
lamy@speedy.com.ar

**Resumen:** La crítica sobre la obra narrativa de Ricardo Piglia se ha visto tentada muchas veces por sus formulaciones *micro*, como si reclamara una constante focalización en sus resoluciones mínimas, la oración, la frase, el fragmento citable. Esa focalización conlleva un obstáculo añadido: la extrema dificultad del enfoque *macro*, de la sistematización de la radical originalidad de su proyecto narrativo. Aquí se procura, entonces, una mirada del conjunto que procura aislar cuatro figuras retóricas recurrentes en su obra (lítote, paradoja, elipsis, sinécdoque) en relación con los formatos genéricos (*Bildungsroman*, novela policial, ficción paranoica).

**Palabras clave:** Ricardo Piglia; literatura argentina; crítica literaria; figuras retóricas; géneros literarios.

**Abstract:** Literary criticism on Ricardo Piglia's narrative has often been oriented to micro-analyses, as if a permanent focus on minimal features was required: a sentence, a phrase, a quote. This leads to a further problem: the difficulty in envisaging a macro approach and systematization of the originality of Piglia's narrative process. Thus, this paper intends to provide a broader view in an attempt to identify four recurrent rhetorical devices in his work: understatement, paradox, ellipsis and synecdoque, in relation to some literary genres (*Bildungsroman*, detective fiction and paranoid fiction).

**Keywords:** Ricardo Piglia; Argentinean literature; literary criticism; rhetorical devices; genres.

# 1. Figuras retóricas

## La lítote

Estaba en un congreso en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, probablemente hacia fines de los ochenta. En el aula magna se desarrollaba un panel sobre la obra de Juan José Saer y exponían Noé Jitrik, Nora Catelli y Nicolás Rosa. El aula estaba llena y yo, algo agobiado por el calor, salí al pasillo. No había nadie. Sólo una señora que vendía pastillas y chocolates en un carrito; era una señora más bien gorda, con un impecable delantal blanco. Estaba sentada en un banco largo y apoyada en la pared, y conversaba en voz baja con un hombre al que yo veía de espaldas. Prendí un cigarrillo, caminé unos pasos y me di cuenta de que el hombre era Saer. O sea que, en el aula, tres destacados investigadores hablaban sobre su obra, más de doscientas personas los escuchaban, mientras él, afuera, conversaba con la señora que vendía caramelos. Entonces advertí que entre la creación literaria y lo que solemos llamar estudios literarios media un abismo, y que mientras cientos de personas admiraban ese objeto único que es la literatura de Saer, el escritor estaba aislado, en medio de un *work in progress*, probablemente *vampirizando* a aquella mujer y a las historias que pudiera contarle. Estaba ante lo que podría llamar un ejercicio de la lítote. Si todo el mundo, y toda la historia del mundo, puede condensarse en una esfera de un centímetro de diámetro en un sótano de la calle Garay; si todo lo ocurrido, y percibido, por un hombre, puede encerrarse en la inabarcable memoria de un paisano de la Banda Oriental, entonces el material con el que se trama la ficción, el “fluir de la vida”, tendrá, en muchos casos, ese carácter excéntrico: nunca está donde debe estar; siempre, en donde menos se lo espera. Recuerdo que un ejemplo clásico de lítote era la referencia a Carlos Gardel como “el Mudo”: una falsa atenuación que, en vez de minimizar, por el contrario, exalta lo que califica.

¿Dónde estaba Renzi en 1972? *Blanco nocturno* es una novela sobre los años setenta, sólo que, podríamos decir, Renzi estaba hablando con la señora que vendía caramelos. La novela ocurre poco después de “El fin del viaje”, aquel relato sobre la muerte de su padre, y cuatro años después, en abril de 1976, Renzi recibirá la primera carta de su tío, Marcelo Maggi. Los años setenta se representan en un pueblo perdido de la pampa húmeda; la dictadura, en el Club Social de Concordia, mientras un puñado de marginales beben ginebra. Alguna vez, Piglia elogió a la narrativa de Roberto Arlt porque capta el núcleo secreto de la política sin necesidad de hablar de Yrigoyen (*CyF*: 192)<sup>1</sup>. En este sentido, la referencia obligada es el muchas veces citado capítulo XXII de la segunda parte

---

1 Sólo en las citas de obras de Piglia, para facilitar la lectura, menciono, entre paréntesis, las iniciales del texto seguidas del número de página; cuando la obra se menciona en el contexto, se indica sólo el número de página.

de *Rojo y negro*, de Stendhal. Allí se narra una conspiración, pero el narrador se niega a contarnos todo lo que ocurre en la reunión, porque

La política es una piedra atada al cuello de la literatura y la sumerge en menos de seis meses. Cuando sobreviene la política en medio de los asuntos de imaginación, es como un pistoletazo en medio de un concierto. Es un ruido desgarrador, sin ser enérgico. No se acomoda al sonido de ningún instrumento. Esta política va a irritar horriblemente a la mitad de los lectores, y a aburrir a la otra mitad, que la encontró muy distinta y muy enérgica en el diario de la mañana (1968: 469).

Piglia asume esas lecciones, de Stendhal, de Arlt, de Borges<sup>2</sup>: la política, en literatura, no debe ocuparse de lo que pasa, sino de lo que está por venir, y las huellas de esa experiencia situada en el futuro deben rastrearse en paisajes de una geografía incierta, en personajes marginales, obsesivos, paranoicos. Geografía incierta que puede ser un rancho perdido en los bosques de Montana y un matemático paranoico, allí encerrado, preparando cartas explosivas. En un reciente reportaje, con motivo de la aparición de *El camino de Ida*, Piglia confesó:

Yo tengo la fantasía de que todas mis novelas son distintas, pero todas van a parar a una conversación final, ahora me doy cuenta. En *Respiración artificial* van a hablar con Tardewski; en *Blanco Nocturno* va a hablar con Luca. Me gusta que la novela tenga un viaje, que todos los enigmas que puede haber en la historia que se está contando vayan a parar a una conversación en la que no se descifra nada (*Página 12*, 4 de agosto de 2013; el reportaje es de Silvina Frieria).

Sobre la literatura de Piglia, ha dicho Jorge Fornet:

Varios de los textos principales de Piglia están estructurados de manera semejante: un protagonista cercano al autor real (que aparece incluso con su nombre) establece un contrapunto caracterológico, situacional y verbal con otro personaje, señalado como enigmático, que es quien en verdad concentra el interés dramático y anecdótico de la narración. El primero va, en principio, en busca de algo más o menos definido pero el segundo logra distraer su atención y lo fuerza a desentrañar algún secreto (349).

Es verdad que esa estructura se repite; sin embargo, lo que cambia es la naturaleza de la experiencia y, por ende, la forma de lo narrado. Volveremos luego sobre las cuestiones de género.

---

2 También de Kafka, podría decirse, ya que se puede trazar una analogía entre lo que Piglia afirma en *Crítica y ficción* sobre Arlt e Yrigoyen, y cómo interpreta en *El último lector* el interés de Kafka por Napoleón (44).

## La paradoja

El epígrafe de *Prisión perpetua* se atribuye a Roberto Arlt, pero en verdad es de Borges: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido” (“Nueva refutación del tiempo”, *Otras inquisiciones*). En “El fluir de la vida” se cierra la carta de Aldo Reyes con estas palabras: “La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido” (PP: 59). En *Crítica y ficción*, Piglia afirma: “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente” (19). Lo que se somete, entonces, a la contradicción que encierra la paradoja es el concepto mismo de experiencia. Si la experiencia se consideró desde siempre como el *material* con el que se construyen los relatos, es evidente que se trata de un orden *previo* a la narración; esa concepción de la experiencia la sitúa, fatalmente, en el pasado. Sin embargo, la primera acepción del diccionario afirma: “Conocimiento que se adquiere con la práctica”, de donde la experiencia que se vive proyecta el conocimiento hacia el futuro. La experiencia transforma, no lo que fuimos, sino lo que seremos. No de otro modo podría entenderse la afirmación de Aldo Reyes, “Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido” (PP: 59). Esa experiencia situada, paradójicamente, en el futuro, constituye lo que Piglia ha llamado el fundamento utópico en la literatura. La escritura de ficción es una maquinaria compleja que construye un verosímil que, deliberadamente, coloca a la verdad bajo sospecha, y así transforma los materiales del presente y los fragmentos del pasado. Pero, ¿cómo lo hace? Recordemos el conocido epígrafe de T. S. Eliot, que abre *Respiración artificial*: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”. Perdimos el sentido *porque* la experiencia es pasada; restablecer el sentido requiere abandonar *ese* concepto de experiencia y situarla en otro lugar: la experiencia de lo que está por venir. Esa experiencia sólo puede narrarla un sujeto utópico, a la manera de Franz Boas y su proyecto de un diccionario etimológico “que hace la historia del porvenir del lenguaje” (LCA: 131). Y sobre el mismo sentido de la experiencia se funda el concepto de “memoria incierta” de Thomas Munk, el *unabomber* de *El camino de Ida*: “la imagen inolvidable de acontecimientos que nunca hemos vivido” (ECI: 185). En la entrevista de 2013 ya citada, Piglia se refiere a la “nostalgia” como un término desprestigiado al que la novela procura reivindicar; y el concepto de nostalgia aparece allí precisamente asociado a la “memoria incierta”: “A veces, dijo después, lo sorprendía la nostalgia por épocas que no recordaba haber vivido” (ECI: 276)<sup>3</sup>. Sobre esta paradoja temporal (que es, como toda paradoja, una encerrona de sentido) se funda buena parte de la

---

3 La “memoria incierta” parece evocar la frase que aparece en una vieja novela de Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*: “Recuerdo con más precisión al hombre que hubiese querido ser que al que he sido” (1978: 170).

literatura de Piglia: “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (PP: 52).

## La elipsis

Es sabido que la elipsis es una clásica figura de estilo. Sin embargo, en algunos autores la elipsis constituye un fundamento basal de lo que, a veces excesivamente, denominamos su poética. Borges se inició en la literatura con un cuento, “Hombre de la esquina rosada”, en el que lo más importante de la historia se escamotea al lector. En sus “Tesis sobre el cuento”<sup>4</sup>, Piglia se refiere a los relatos de Hemingway y a su teoría del iceberg, para justificar no sólo una lectura de esos relatos sino la lógica misma que sostiene al género. Porque la elipsis es, para Piglia, no un mero recurso estilístico, sino el procedimiento esencial de la literatura. Así lo afirma en *Crítica y ficción*: “No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. [...] la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla”; más adelante, cita a Robert Musil: “La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada” (CyF: 105). Si bien el concepto de elipsis resulta inteligible, no es sencillo comprobar de qué modo opera en las tramas ficcionales. Dicho de otra manera, entre lo que aparece y lo que no aparece en un texto, existen innumerables matices que tienen que ver con los modos en los que se dice, se sugiere o se omite: en esa alternancia se edifica el sentido, o mejor, los sentidos. “Si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor”, dice Tardewski (RA: 272). Así, existe una superposición productiva entre dos sentidos de la elipsis. Uno de ellos funda el género policial; algo se oculta porque el enigma hace funcionar el género: en los dos extremos de la producción de Piglia, en una punta, qué pasó con el Profesor Maggi; en la otra, cómo y por qué murió Ida Brown. Pero cuando esos enigmas no se develan, aparece el otro sentido de la elipsis, que consiste precisamente en el *falso* policial; si esas preguntas no tienen respuestas o las posibles respuestas son indecibles, inciertas, la elipsis produce un desvío del género: “una conversación en la que no se descifra nada”. En una entrevista de Graciela Speranza (124), Piglia manifestó su interés por las biografías: mientras escribe, lee biografías, con la convicción de que lo que allí se cuenta tiene como objeto ocultar un secreto. El tan comentado episodio entre Kafka y Hitler en el Café Arcos de Praga se funda en la pregunta ¿dónde estaba Hitler en 1909?, y algunas de las historias de *La ciudad ausente* se construyen sobre los vacíos biográficos de Macedonio Fernández. En esos hiatos se mueve la literatura, y de esos hiatos se alimenta, de donde la elipsis se convierte, también, en una estrategia de lectura:

---

4 El texto conoce varias ediciones; apareció por primera vez en *Clarín. Cultura y Nación*, el 6 de noviembre de 1986.

cómo *leer* lo que las biografías omiten u ocultan, y cómo transformar esa actividad en un motor de ficciones.

## La sinécdoque

Cuando se lee el capítulo III de *Respiración artificial*, progresivamente se va descubriendo que el proyecto de novela utópica que se describe en el Diario de Enrique Ossorio podría ser precisamente el texto que se está leyendo: cartas que se cruzan argentinos en el futuro, alguien que las lee, el tema del exilio, un lector secreto que las descifra. Cuando se comienza a leer “El fluir de la vida” (*PP*), se puede advertir de que el relato está atravesado por fragmentos ya desarrollados en “En otro país”, como si este explícito laboratorio de escritura tuviera diferentes niveles para los mismos núcleos narrativos. En *La ciudad ausente*, la novela narra la historia de la máquina de Macedonio, y la máquina es, a su vez, la que narra las historias de la novela. Las interferencias entre la parte y el todo fundan una sinécdoque de tradición célebre: aquella noche en que Scheherazade cuenta su propia historia; aquel apartado “h) incluidos en esta clasificación” de la enciclopedia china que cita Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”. En *Blanco nocturno*, se nos dice que el comisario Croce conocía a otro policía, Treviranus, al que habían trasladado después del error que cometió en el caso Yarmolinski (96). Las referencias a la literatura de Borges, es sabido, se multiplican y es evidente que Croce, encerrado, reescribe la figura de Isidro Parodi<sup>5</sup>. Pero no se trata sólo de la tan mentada intertextualidad que extasiaba a la crítica francesa; en Piglia, estas interferencias suelen tener una funcionalidad muy específica en el relato, ya que la historia de “La muerte y la brújula” puede resultar una clave de lectura para mejor entender lo que ocurre en *Blanco nocturno*; esto es, puede ser la parte que nos revele la lógica de funcionamiento del todo. Del mismo modo puede leerse la referencia a Nolan, el personaje de “Tema del traidor y del héroe”, en *La ciudad ausente* (135). De igual manera funciona *El agente secreto*, la novela de Conrad, en *El camino de Ida*. Ida Brown le deja su ejemplar subrayado y anotado a Renzi; esas anotaciones pueden constituir un mensaje en código; ese mensaje puede querer decir: o bien que ella le dio la novela a Munk cuando lo conoció, y que Munk leyó la novela como si fuera Alonso Quijano, para después *actuarla*; o bien que ella descubrió, en la novela, el plan de Munk y estaba dispuesta a revelarlo. En el primer caso sería cómplice (voluntaria o no); en el segundo caso, habría sido una víctima más de Munk. Como fuera, una vez más nos enfrentamos a las interferencias propias de la sinécdoque: una parte de la novela de Piglia (la referencia a un texto de Joseph Conrad) es la que explica el todo (el plan de Munk, la muerte de Ida, los despistes del FBI).

En suma, para seguir usando una metáfora tan cara a Piglia, si la narración

---

5 Junto con Treviranus, la novela menciona también a los comisarios Laurenzi y Leoni, protagonistas de obras de Rodolfo Walsh y Adolfo Pérez Zelaschi, respectivamente.

es producida por una *máquina*, y se habla a menudo de máquina narrativa, podríamos decir que la lítote, la paradoja, la elipsis y la sinécdoque son algo así como sus engranajes, los procedimientos que regulan el funcionamiento de esa máquina. Queda por ver, ahora, cómo se ensamblan en un producto final, las diferentes *formas* de ese ensamblaje, esto es, la cuestión de los géneros.

## 2. Cuestiones de género

En primer lugar, y con relación a la cuestión del género, dos parecen ser las recurrencias de Piglia sobre el tema. La primera es que la mejor tradición de la literatura argentina está marcada por la hibridez genérica: “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina” (*CyF*: 51); y refiriéndose al *Facundo*, “funda una tradición. La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía” (66). La hibridez, entonces, ya no es un demérito, ni siquiera una mera característica de nuestra literatura, sino aquello que la define como tal, ya que permite precisar una línea valorativa: los *mejores* textos de nuestra literatura son textos de mezcla. La segunda recurrencia la plantea con toda claridad en su libro de diálogos con Juan José Saer: “los géneros narran solos, los géneros resuelven solos los problemas del relato [...] Un género es un marco y a la vez un género es una máquina narrativa [...] me interesa mucho una cuestión: ¿cómo narrar fuera de los géneros?” (1995: 30).

La conclusión parece obvia: la única manera de narrar fuera de los géneros es usándolos a todos, convirtiendo a la novela en un campo de experimentación en donde, como ocurre en el clásico de Sarmiento, todo está permitido. En este sentido, *Respiración artificial* puede pensarse como clave de lectura para las novelas que siguieron, como un programa narrativo que se irá completando progresivamente.

Se trata de una novela de investigación, una novela “de archivo”; así, se puede afirmar que dos son las historias más elaboradas en cuanto a la reconstrucción del archivo que las hizo posibles: la de Enrique Ossorio, que reescribe algunas peripecias biográficas y políticas de Juan Bautista Alberdi; y la de Vladimir Tardewski, que cruza elementos biográficos de Witold Gombrowicz con los de un amigo polaco de Gombrowicz, un tal Taworski, quien era entonces periodista y a quien, como a Tardewski, le roban lo que tenía<sup>6</sup>.

Es, también, una novela policial, en el sentido que puede leerse como un esfuerzo por contestar una pregunta propia del género: ¿qué pasó con el Profesor Maggi? Nadie duda de que Piglia conoce muy bien los recursos del policial, y la novela está marcada, desde el principio al final, con indicios que configuran una

---

6 Algo similar puede decirse de Nina Andropova, la vecina rusa de Renzi en *El camino de Ida*: el personaje está construido a partir de episodios de la vida de la escritora rusa Nina Berbérova, quien también sufrió el exilio y fue profesora en Princeton; murió en 1993.

trama típicamente detectivesca: la primera carta de Maggi es inmediatamente posterior al golpe militar, el supuesto error de Tardewski al referirse al Profesor en pasado, las precauciones de Maggi para no ser encontrado fácilmente, el episodio del recepcionista del hotel que se sorprende cuando le dejan un mensaje a Maggi.

Es una novela ensayística (si es que esta formulación, en nuestro siglo, no resulta ya un pleonasma) que se plantea *ab initio* la existencia de una historia *condicional*, cómo narrar esa historia, la probabilidad de experiencias literaturizables, etc. Sin embargo, a diferencia de cierta tradición de novela ensayística en la que se confunden la voz del autor con la del narrador, aquí se trata de una ensayística cuyo lugar de enunciación es móvil, desde las disparatadas etimologías de Maier a esa suerte de autoparodia que conforman las tesis de Renzi respecto de las de Piglia, desde la tragicidad hegeliana del ex-senador Luciano Ossorio a los *descubrimientos* de las investigaciones de Tardewski.

Es, como se ha dicho, una novela epistolar, aunque ésta sea, seguramente, su caracterización más débil: el intercambio de cartas entre Renzi y su tío ocupa buena parte del capítulo primero, y sólo en el tercero aparecen nuevamente cartas intercaladas con el diario de Enrique Ossorio y con las lecturas de Arocena.

Es, además, una novela tributaria de una rama de la ciencia ficción, aquella que el mismo Piglia llamó, en *Blanco nocturno*, “ficción paranoica”. Huye el conspirador Enrique Ossorio; huye, suponemos, el perseguido Marcelo Maggi; se encierra el delirante senador Luciano Ossorio; los espía el implacable Arocena.

En suma, todo entra en la novela, pero todo entra de un modo ligeramente distorsionado, como si narrar por fuera de los géneros fuese ingresar en una zona de riesgo en que el sentido de incompletud marcara la tensión de los modelos en el interior del texto. Cabe preguntarse, entonces, como lo harían los formalistas, si alguno de esos modelos genéricos desempeña una función *dominante* en la estructura general de la novela; en mi opinión, la estructura de aprendizaje, de *Bildungsroman*, es la que permite articular un todo fuertemente heterogéneo: es el único modelo *centrípeto* que controla la tendencia de la novela a la dispersión. Resulta extraño que la crítica no se haya detenido en esta tradición genérica, dado que es el propio autor el que insiste en esa caracterización. En los dos reportajes de *Crítica y ficción* en los que se refiere a *Respiración...* Piglia vuelve sobre el tema: “En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así” (164-165). Y, en otro lugar, insiste: “*Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación” (189). El Profesor Marcelo Maggi, quien, como se afirma varias veces, “lo había previsto todo”, prepara a su sobrino para hacerlo heredero del archivo de Enrique Ossorio: la novela se abre con la primera carta de Maggi y se cierra con la entrega del material a Renzi. Esta *preparación* tiene tres momentos



bien delimitados: las cartas de Maggi, la visita a Luciano Ossorio y el encuentro con Tardewski en Concordia; los tres momentos fueron previstos por el Profesor, de ahí la plena conciencia de Renzi de que está siendo el objeto de una suerte de *plan pedagógico*.

*Prisión perpetua* continúa el carácter experimental en el nivel genérico. Persiste la impronta pedagógica, pero situada varios años antes. El joven Renzi, que en el comienzo de *Respiración...* ya tiene un libro publicado, se inicia en la literatura, en Mar del Plata, de la mano de Steve Ratliff: “A veces pienso que me hizo leer los libros que hacían falta y me preparó para que yo pudiera comprender con claridad qué era lo que estaba buscando, sin perder, de todos modos, esa ingenuidad que Steve consideraba imprescindible en un lector de ficciones” (32). Sin embargo, los planes de los guías del aprendizaje, aquellos que modelaron la iniciación literaria y la mirada histórica en Renzi, se irán desdibujando cada vez más, para dar lugar a la novela carcelaria (*PP*), a la novela criminal (*LCA*), a la ficción paranoica (*BN*). En *Prisión perpetua* se lee: “La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica” (27). De modo que aquellos guías son reemplazados por las sucesivas encarnaciones del sujeto paranoico, y el formato de aprendizaje es desplazado, a su vez, por las tramas conspirativas, como si la presencia de Maggi se fuera diluyendo y aquel núcleo que constituían Luciano Ossorio y Arocena cobrara protagonismo. Así, el buscado Ing. Richter es y no es el Dr. Stevenson, y parece no ser el Ing. Russo, el que se oculta en una “construcción fortificada” en una isla del Tigre, y resiste contra la omnimoda presencia de los relatos del Estado. Personajes que anuncian a otra víctima de conspiración, Luca Belladonna, el Industrial, encerrado en la inmensa fábrica de hormigón y planchas de acero, vigilando, desde el *mirador*, los movimientos del enemigo. Y Lazlo Malamüd, aquel traductor del *Martín Fierro* al húngaro, que sobrevivió a los nazis y debió huir de los soviéticos; y el Falso Fierro, aquel anarquista gaucho que se enfrentó al horror blanco, al mapa del infierno; y el perverso Dr. Arana, que había sido discípulo de Carl Jung y que preconizaba el curioso método de transformar a los psicóticos en adictos (y que se proyecta, podríamos decir, en el Doctor Beck, el psiquiatra que diagnostica a Thomas Munk); y antes el Dr. Förster, el abuelo de Lucía Nietzsche, nazi y paranoico, que pretendía fundar en Paraguay un falansterio de la nobleza alemana. En una conferencia que dicté sobre la obra de Piglia en el Teatro Argentino de La Plata en noviembre de 2011 (y perdón por la inmodestia de la autocita), decía: “Si pensamos en los personajes principales que encarnan el sujeto paranoico –Luciano Ossorio, el Ing. Russo, Luca Belladonna–, existe, en mi opinión, un referente clásico al que Piglia ha mencionado muy pocas veces: *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; pienso en Kurtz como uno de los grandes personajes que encarnan al sujeto paranoico (y es difícil no recordar a Brando en *Apocalypse Now* y su célebre monólogo

final)<sup>7</sup>, y al viaje de Marlow como el antecedente más evidente de los derroteros de Renzi a Concordia y de Junior al Tigre”. La autocita se justifica en la aparición de Conrad y Kurtz ocupando un lugar central en la trama de *El camino de Ida*, la novela de 2013. Como dijimos, una novela de Conrad anotada por Ida Brown resulta la clave de interpretación de las acciones de Munk. Renzi afirma que la decisión de cambiar de vida es el gran tema de Conrad y menciona a Kurtz, “que construye a pura voluntad despótica un imperio de la nada” (*ECI*: 233). El excéntrico criminal, por su parte, se llama a sí mismo, más de una vez, “Kurtz o Kurzio” (266). Para completar el paralelo, se nos dice que en la cárcel a Munk le dicen “el Profesor” (271) (como el personaje de *El agente secreto* con el que supuestamente se identificó), y el carcelero negro lo llama “Mistah Munk”, como aquel muchacho negro que anuncia, con “maligno desprecio”, “Mistah Kurtz –he dead”.

¿En que consiste, pues, la “ficción paranoica”? En una inversión, en un tipo de inversión que guarda cierto parentesco con la notable hipótesis de Milan Kundera sobre los textos de Kafka. Según Kundera, Kafka invierte la relación entre la culpa y el castigo. En las novelas clásicas, como en *Crimen y castigo* o en *Rojo y negro*, la culpa busca al castigo; en algún momento, ni Raskolnikov ni Sorel soportan su culpa y se dirigen hacia su condena, *reclaman* una condena que aplaque el intolerable sentimiento de culpa. Por el contrario, en Kafka el castigo precede a la culpa; en el capítulo VII de *El proceso*, Josef K. se obsesiona con recuperar cada momento de su pasado para encontrar la culpa que originó su condena. Esa inversión implica una nueva concepción de la relación entre sujeto y Estado; un cambio en la *naturaleza* de esa relación. Si suele afirmarse que en un Estado de derecho todo ciudadano es inocente hasta que se demuestre lo contrario, la inversión kafkiana nos adelantaba a mediados de los años veinte algo que luego aprendimos muy bien: que en un Estado totalitario, todo ciudadano es culpable hasta que pueda demostrar su inocencia. De manera análoga, podemos afirmar que en una sociedad “sana”, el sujeto paranoico es un individuo psicótico que se vuelve contra ella en un *formato* de asesino múltiple o asesino serial. Sin embargo, las últimas novelas de Piglia ficcionalizan, a lo Kafka, la inversión de ese postulado: en un Estado paranoico, omnipresente, que no admite la menor forma de clandestinidad, el sujeto paranoico encarna un *resto*, una marginalidad lúcida, una ética no contaminada, una verdad inmovible<sup>8</sup>. Desde este punto de vista, *El camino de Ida* representa una vuelta de tuerca de interés sobre el tema. Porque si bien Thomas Munk encarna acabada-

---

7 “It’s impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means”, dice Brando/Kurtz; y en *LCA* leemos: “la historia de un hombre que no tiene palabras para contar el horror” (17). Si existe una mención de Kurtz en *El último lector* (157); allí, Piglia lo postula como un modelo opuesto al de Robinson Crusoe.

8 La inversión también se encuentra en la brillante y sintética formulación de Bertolt Brecht, que Piglia utilizó como epígrafe de *Plata quemada* (1997): “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

mente al sujeto paranoico que venimos caracterizando, la mirada nostálgica de Renzi deconstruye al personaje hacia otro tiempo y otra geografía: la Argentina de los años sesenta y setenta, *los años de aprendizaje* de un Renzi que, desde el corazón del imperio, evoca las pérdidas (Nacho Uribe, Beto Carranza, el Vasco Bengoechea...) de un tiempo diferente. No hay aquí reivindicación acrítica de aquellas luchas, hay nostalgia (evocación *patética*) de una dimensión romántica del revolucionario que encontraba un lugar social significativo para reivindicar sus ideas (y si vamos más atrás, la escala argentina obligada sería, sin duda, el Astrólogo)<sup>9</sup>. En los noventa, nos dice la novela, la rebelión individual rápidamente se despolitiza y se la transforma en un caso clínico: quien interpreta la conducta de Munk en la cárcel es un psiquiatra.

En este sentido, sería interesante releer las novelas de acuerdo con la cronología de las historias que se narran: primero *Prisión perpetua*; luego *Blanco nocturno*, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y, por último, *El camino de Ida*. En ese recorrido se puede advertir un crescendo de la presión, militar y tecnológica, del Estado y, correlativamente, de las reacciones paranoicas. Es precisamente ese desplazamiento el que va exigiendo las mutaciones genéricas que hemos referido. De hecho, la estructura de *Blanco nocturno* se repite en *El camino de Ida*: dos partes; en la primera, se plantea una trama policial más o menos clásica (la muerte de Tony Durán; la muerte de Ida Brown); en la segunda, el policial se *desvía* hacia la ficción paranoica<sup>10</sup>. Como se afirma en *Blanco nocturno*: “Habría que inventar un nuevo género policial, la *ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo, sino una gavilla que tiene el poder absoluto” (BN: 284). Otra vez: tengo para mí que ese género ya lo había inventado Franz Kafka en los años veinte, sólo que a Josef K., por estos días, le sería más difícil esconderse.

El editor catalán Jorge Herralde ha dicho que Ricardo Piglia es el escritor más subrayable (216), y es cierto: cada nuevo texto atrae, como un imán, a sus formulaciones *micro*, como si reclamara una constante focalización en sus resoluciones mínimas, la oración, la frase, la antología de frases que el lector va construyendo a voluntad. Esa focalización conlleva un obstáculo añadido: la extrema dificultad del enfoque *macro*, de la tentativa de sistematizar la radical originalidad de su proyecto narrativo. Algo de eso he intentado en estas notas.

---

9 Aunque es un tópico que no se va a desarrollar aquí, no es un dato menor que *El camino de Ida* sea una novela (a diferencia de todas las anteriores) en buena parte *traducida*. Renzi narra en español las experiencias que vive en otra lengua: otra forma de la nostalgia.

10 La homología estructural y genérica contrasta con la distancia contextual: *BN* se desarrolla en 1972 en un pueblo de la provincia de Buenos Aires (se mencionan pueblos cercanos, como Tapalqué, Rauch o Quequén, pero no se identifica cuál es); *ECI* transcurre en la primavera de 1995 en una supuesta Taylor University, en la que es sencillo identificar todas las características de la Princeton University y sus alrededores.

### Textos (ediciones) comentados

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

\_\_\_\_\_. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

\_\_\_\_\_. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

\_\_\_\_\_. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

\_\_\_\_\_. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.

\_\_\_\_\_. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.

### Referencias bibliográficas

Fornet, Jorge. “Un debate de poéticas. Las narraciones de Ricardo Piglia”. Druca-roff, Elsa (dir.) *La narración gana la partida*. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Tomo 11. 345-360.

Herralde, Jorge. “Ricardo Piglia, el escritor más subrayable”. *El observatorio editorial*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, 213-218.

Kundera, Milan. “En alguna parte ahí detrás”. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987. 119-141.

Marsé, Juan. *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Plantea, 1978.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1986.

\_\_\_\_\_. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

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

Speranza, Graciela. *Primera persona*. Buenos Aires: Norma, 1995.

Stendhal. *Rojo y negro*. [1830] Traducción de Consuelo Bergés. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

---

Fecha de recepción: 20/02/2014 / Fecha de aceptación: 18/03/2014