

Ricardo Piglia:
los manuscritos de *Prisión Perpetua* y la construcción de un relato

Julia G. Romero
Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS-CONICET)

Los trabajos de este panel conformado por Claudia Kutran, Germán Cédola, Susana Canavesi, Gabriela Scatena y el presente, de mi autoría presentan un estado de avance del proyecto de investigación que dirijo “Génesis de escritura, imaginarios históricos e historia cultural argentina” acreditado en el 2011, donde el estudio de los archivos de tres escritores (Ricardo Piglia, Manuel Puig y Néstor Ponce) conforman el corpus de base para las teorizaciones con las que debatimos o pretendemos dialogar. El grupo está conformado por investigadores y colaboradores de tres unidades académicas, por lo que una marca del grupo es la interdisciplinariedad.

Acotadamente referiré algunas cuestiones que irán de lo general al abordaje en particular de *Prisión perpetua*.

I. Una de las cuestiones que la crítica genética parece no haber abordado aún, es la supervivencia del escritor,¹ propietario del archivo de manuscritos. En el trayecto de la investigación, el grupo de especialistas puede encontrarse con decisiones de un autor que puedan favorecer u obstaculizar el trabajo, por eso la relación con un autor vivo se vuelve de vital importancia, en este caso bien puede aplicarse la idea de Derrida “le brouillon c’est moi” (En “Archive et brouillon”, un diálogo con los geneticistas franceses).² En nuestro caso, los borradores se complementan de una manera medular con los datos que nos aporta su autor cuando las marcas en los documentos se vuelven enigmáticas. Por otro lado, tramitar los permisos de los autores o herederos, para constituir un archivo suele tener caminos diversos. En el caso de Ricardo Piglia, conté con su generosidad y apoyo para estudiarlos, y reemplazar la decisión primera de la noción de “Archivo” por la de “Fondo Piglia”, menos concluyente, para definir la colección de documentos –manuscritos, audiovisuales, entrevistas editadas e inéditas, clases impartidas, etc-, es decir el conjunto heterogéneo de materiales que recolectaremos con un orden determinado, con la función de digitalizarlos, trabajarlos y editarlos, así como también ponerlos a disposición de otros investigadores. Las causas del desplazamiento del término no solo se refieren a la idea de archivo como repositorio inalterable de un autor generalmente muerto, sino también está implícita la resistencia a la acepción de archivo como patrimonio que debe almacenarse, y que como un monumento se mantiene inalterado. No sólo la supervivencia del autor hace que su archivo también esté activo, sino – sobre todo- una concepción de lo que la literatura es, coherente con la estrategia que funda su poética. Los manuscritos y su desorden, en este caso **historian su constante uso**. Basta considerar no solo las ediciones, sino la combinatoria con que los textos adquieren otra significación según los que lo acompañen en el volumen, estrategia que he caracterizado, en otro lugar, como una “poética de la reescritura”,³ el archivo, entonces, es un lugar de uso casi permanente del autor, que constantemente vuelve a combinar los relatos y sus reescrituras con otros que había considerado para otra edición anterior o posterior, dando como resultado una diversidad que rentabiliza su narrativa y los procesos de

significación, sus posibilidades de intervención en el mundo futuro, en el ámbito figurativo y en consecuencia en el ámbito editorial.⁴

Una poética de escritura se devela cuando consideramos la cronología de un cuento de Ricardo Piglia: “El laucha Benítez cantaba boleros” fue escrito después de publicar *La invasión*, a su vez reescritura de *Jaulario*, su primer libro, premio Casa de las Américas (1967), pero fue incluido en libro recién en 1975. El libro se llamó *Nombre falso* y formaba parte -de todos modos - del conjunto de cuentos de la etapa de génesis de su escritura. Más tarde el relato integró el volumen *Prisión perpetua* en la versión –es necesario aclararlo- publicada en el año 1988 (editorial Sudamericana) y desaparecerá en la versión española del mismo libro en el año 2007 (editorial Anagrama). En 1995 el mismo relato fue incluido en *Cuentos morales*, con otros títulos que habían sido publicados en *La invasión* junto con otros de *Nombre falso* y de la versión de *Prisión perpetua* de 1988 y la otra *nouvelle* que acompaña *Prisión Perpetua* de 2007.⁵ Se sumaron a ese volumen otros cuatro relatos que fueron originalmente microrrelatos de Elena, la máquina de narrar de la segunda novela, *La ciudad ausente* (1992).

Reescribir para Piglia no sólo es corregir, sino combinar, reubicar los propios textos en otros, creando nuevos contextos y nuevas relaciones con la historia, es desplazar la verdad hacia otro lugar y encontrarlos en esa ramificación donde se potencian o se re-leen. Una estrategia que se convierte en símbolo de una concepción utópica de la literatura, pero que no deja de alimentarse de la realidad, dibujando trayectos de escritura, itinerarios de un mapa que atraviesan otras relaciones y sentidos posibles. Piglia, -como se dice en “El fluir de la vida” acerca de uno de los personajes-, es un narrador “prisionero de una historia, empecinado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar la experiencia”, y construye una poética que siempre forma parte de un programa futuro.

II. A partir del acceso a los borradores de Ricardo Piglia hemos podido focalizar algunas cuestiones que –desde la perspectiva de la crítica genética- se pueden advertir con mayor nitidez. Los borradores de *Prisión perpetua*, cuya edición crítico-genética está en preparación, se presentan en dos grandes versiones que llamaremos provisoriamente A y B. Ellas, a su vez, comprenden una sucesión de reescrituras y versiones de pasajes enteros de las *nouvelles*. Tanto en una como en otra versión la paginación es caótica, o por momentos no existe, por lo que presentamos ahora es una hipótesis de trabajo de un ordenamiento que está en proceso. Ambos conjuntos de documentos contienen dactiloscritos y manuscritos hológrafos, a veces una mezcla de ambos, señal de un constante ejercicio de escritura y corrección, de despliegue de posibilidades que en su mayoría son matrices o pasajes enteros de la *nouvelle* y de otras obras posteriores. Es el caso de “agua florida” un relato que aparecerá como minirrelato en *La ciudad ausente* dos años después de la primera publicación de *Prisión perpetua*.

Entre los pretextos manuscritos aparece explícito un binomio-oposición que conforma un verdadero principio constructivo de la historia:⁶

Una historia --> la experiencia
--> ciencia ficción

Donde “ciencia ficción”, nombre genérico, se opone a la idea de experiencia, y que luego va a desarrollarse en la oposición **prisión-relato/experiencia**-. La prisión carcelaria -real o figurativa como se lee en el relato del protagonista Steve Ratliff y en las microhistorias que incluye su “novela”- será la condición de posibilidad del relato. En el otro extremo, la experiencia, muy bien ejemplificada en uno de los micro-relatos que denomina “La luz de Flaubert” referida en discurso indirecto por el narrador y que proporciona una de las más bellas imágenes sobre esta dicotomía (referido y explicitado en el trabajo de mis colegas Susana Canavesi y Gabriela Scatena).

En la fecha de la primera publicación, 1988, se repone, entonces, de forma más explícita algo que se había planteado ya en la primera novela del autor: es así que, si recordamos, *Respiración artificial* comienza con la cita de un poema de T.S Elliot (“We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience”) cuya traducción es “Hemos tenido la experiencia pero perdimos su significado, una aproximación al significado restaura la experiencia” que el autor enlaza con la idea benjaminiana de “experiencia”, indefectiblemente ligada a los propios procesos discursivos y modos de construcción narrativa.⁷ Es así que *Prisión perpetua* explora el sentido de experiencia como contrapuesto a la posibilidad de contar: la novela carcelaria atribuida al personaje principal, Steve Ratcliff, “cautivo de una pasión o del recuerdo de una pasión, se pasaba las noches tomando ginebra y hablando de literatura en el Ambos Mundos...” (p.5)

En otro facsímil de la primera etapa de escritura leemos otros títulos considerados para la sección que se denominó “En otro país”, que refiere una posibilidad narrativa luego del ensayo de los títulos, que no fue utilizada, al menos en las versiones publicadas hasta el momento.

Transcripción :

Ratliff o el narrador

Rastros de Ratliff

Y luego : “El cautivo”, “El convicto”,

La posibilidad descartada:

Una visita, 1960

La única página que Ratliff publicó en la Argentina fue esa reseña de un encuentro con EME. Lo transcribo tal como se publicó en el Buenos Aires Herald

“EME” conforman una serie de iniciales cuya incógnita me fueron reveladas en una entrevista inédita. Allí el autor comentaba:

“si recuerdo bien había pensado incluir el relato de una visita a Ezequiel Martinez Estrada que le hice en esos años. Es el relato de mi encuentro con Martinez Estrada, yo estaba en cuarto año del secundario y me impresionó mucho la debilidad física y la fortaleza paranoica -digamos- de EME. Creo que es eso, por lo visto luego no la incluí. EME venía a Mar del Plata porque tenía un sobrino que era compañero mío en el Colegio” (octubre de 2011).

III. Una forma de narrar: el diario como génesis de microrrelatos

El proyecto escriturario que funda su mito de escritor, entonces, tiene su lugar inicial en *Prisión perpetua*. “En otro país” se llama la primera parte, que comienza:

Una vez mi padre me dio un consejo que nunca pude olvidar: «¡También los paranoicos tienen enemigos!», me dijo, a los gritos, en el teléfono, tratando de hacerse entender desde la lejanía, en febrero o marzo de 1957. No era un consejo pero siempre lo use así: una máxima privada que condensa la experiencia de una vida. Esa frase era el fin de un relato, el cristal donde se reflejaba la catástrofe. Mi padre había estado casi un año preso porque salió a defender a Perón en el 55 y de golpe la historia argentina le parecía un complot tramado para destruirlo.⁸

Para contar el vacío, el “exilio” a Mar del Plata huyendo del golpe antiperonista del 55, del personaje narrador comienza a escribir un diario, con el que Piglia construye a la vez un mito de escritor. Pero es también una escena del autor real que se ficcionaliza, en el sentido que es esta escena y el carácter fragmentario del diario, el que se transpone tanto en las anotaciones del narrador como en los microrrelatos de Steve. Si el autor real anota ideas y esbozos de historias, consideraciones que lo acompañan desde hace más de cincuenta años, de donde surge el material narrativo es porque lo que escribe surgió de una experiencia –de lectura, de vida, en fin, de la experiencia.

El facsímil del dossier incluido en el número 11 de la revista *Orbis Tertius* es importante en este sentido, se ve una de las matrices iniciales que estructuran los dos relatos que constituirían la versión más reciente de *Prisión perpetua*, aunque la primera incluía también relatos que habían formado parte de *Nombre falso* y que a su vez se postulaba como material *pre-textual* de la segunda novela de Piglia, de 1992: la prueba más contundente es que algunos microrrelatos de Steve pasan a ser contados por Elena, la mujer-máquina de la *Ciudad ausente*.

En el tercer facsímil considerado, pueden verse los núcleos narrativos que se textualizan luego en la etapa redaccional. En torno al padre se produce una suerte de “exilio” del narrador, que da comienzo al diario, como anticipamos. Ratilff en Mar del Plata es un personaje vacío de experiencias que escribe una “novela carcelaria” (núcleo narrativo 3), los fragmentos de microhistorias que reiteran historias trágicas o absurdas.

En la segunda parte, el viaje del narrador a partir de la muerte de Steve remite a la misma condición de posibilidad para que exista el relato. La muerte de Steve da lugar, entonces, al relato del narrador que se llama “El fluir de la vida” sobre las historias de Steve, sin nombrarlo, que se representan a través de la historia del Pájaro Artigas y Lucía Nietzsche, porque para Piglia “las ficciones son aparatos lingüísticos que exponen indirectamente la verdad”, o, parafraseando a Molina en *EL beso de la mujer araña*, las ficciones también dicen montones de verdades. Estas cuestiones se tratan en el siguiente trabajo del panel.

Bibliografía

- Piglia, R. Manuscritos y dactiloscritos de *Prisión perpetua*.
Orecchia Havas, Teresa (2006) “Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”, en: Mesa Gancedo (Coord.) *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Universidad de Sevilla, 2006: pp. 239-253.

Romero, Julia (2010) Ricardo Piglia. Una poética de la reescritura, en Dossier editado con el título “Reescritura y crítica ficción”, en *Orbis Tertius* N° 16, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FAHCE, Universidad Nacional de La Plata.

Notas

1 El Institute de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM, Paris) es pionero en estos estudios. Sus equipos de trabajo se encuentran abocados a autores como Proust, Barthes, Flaubert, entre otros autores, en ningún caso se encuentran autores que viven en la actualidad.

2 1998: «Archive et brouillon» (con M. Contat, D. Ferrer, 1995), *Pourquoi la critique génétique?*, Paris, Éd. du CNRS, coll. «Textes et manuscrits»

3 Remito a mi trabajo “Ricardo Piglia: una poética de la reescritura” que integra el dossier que compilé en noviembre de 2010 sobre el autor: “Ricardo Piglia: reescritura y crítica-ficción” en revista *Orbis Tertius* N° 16, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FAHCE, Universidad Nacional de La Plata.

4 He conocido luego de mi presentación al CELEHIS el excelente trabajo de Teresa Orecchia Havas, 2006 (Université de Caen, Francia), allí no sólo habla de esta característica como un modo de reestructuración de libros anteriores, sino que estudia los intertextos de la obra que aparecen como “micro-homenajes”.

5 “La estrategia de Menard” la llamamos en el dossier incluido en *Orbis Tertius* N° 11.

6 No incluiremos los facsímiles en esta versión del trabajo, pues está en preparación la edición crítica genética, como aclaramos.

7 Isabel Quintana explora magníficamente el concepto en cuatro autores latinoamericanos (Piglia, Saer, Silvano Santiago y Cristina Peri Rossi. Remito a su libro: *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

8 En todo momento podremos comprobar, además, la interrelación con *El Gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald, una de las marcas es también este comienzo, donde un padre da un consejo, que, unido a otras importantes marcas manuscritas permiten considerar la novela del norteamericano como material de génesis. Estos núcleos narrativos aparecen también en un último escrito inédito de Piglia, leído en La Plata, el comienzo de algo que está escribiendo y que tal vez se convierta en una novela, según nos comentara, con el nombre de “La esquimal”.

Actas del
CUARTO CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA
Literatura española, latinoamericana y argentina
Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011
ISBN 978-987-544-517-8