



# Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

TÍTULO:

## **LA MÁQUINA DE NARRAR O EL PODER DE LA FICCIÓN EN LA NARRATIVA DE RICARDO PIGLIA**

TESIS DOCTORAL

Autora: María Galiano Jiménez

Director: Ángel Esteban del Campo

Granada, 2021

**Editor:** Universidad de Granada. Tesis Doctorales

**Autor:** María Galiano Jiménez

**ISBN:** 978-84-1117-021-5

**URI:** <http://hdl.handle.net/10481/70454>



## AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi agradecimiento en primer lugar a mi director Ángel Esteban del campo por sus lecturas y comentarios sagaces a lo largo del período de gestación de este trabajo.

A Pedro, quien en esta fase ha sido mi apoyo incondicional. Sus conversaciones, escuchas y lecturas políticas e históricas han sido de gran ayuda para ofrecerme otros puntos de vista interdisciplinarios y otras interpretaciones. Pero sobre todo por acompañarme en este camino y no dejar que me rinda.

A Beatriz, porque sin su sabia labor y ayuda esta tesis (y su arduo proceso) no habría sido posible.

A mis amigos y a todos los que de algún modo me han apoyado y se han interesado por este proyecto.

Y en especial a mis padres quienes con su ejemplo me han inculcado los valores del trabajo y del esfuerzo.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>7</b>
<b>I. POLÍTICA Y FICCIÓN</b> .....	<b>20</b>
1. LITERATURA Y POLÍTICA .....	22
2. LA MÁQUINA POLÍTICA DE LA LECTURA.....	48
3. EL HIBRIDISMO COMO POLÍTICA DE GÉNEROS .....	61
<b>II. LA MÁQUINA FICCIONAL DE RICARDO PIGLIA</b> .....	<b>72</b>
1. SECRETO, ENIGMA Y MISTERIO .....	74
2. DEL GÉNERO POLICIAL A LA NARRACIÓN PARANOICA.....	83
3. LA FICCIÓN PARANOICA .....	95
4. EL COMLOT .....	103
5. LOS MONSTRUOS RESIDEN EN LOS MÁRGENES.....	109
5.1. <i>El monstruo criminalizado</i> .....	112
5.2. <i>Sexualidad y locura</i> .....	117
6. ARQUITECTURA DE LA CONSPIRACIÓN: LA CIUDAD .....	130
6.1. <i>Los no-lugares piglianos</i> .....	144
6.1.1. El hotel y la pensión.....	149
6.1.2. El bar .....	153
6.1.3. El tren.....	155
6.2. <i>La cárcel</i> .....	158
6.2.1. El espacio carcelario .....	159
6.2.2. La condena del relato circular .....	164
SÍNTESIS.....	167

<b>III. PLATA QUEMADA</b> .....	<b>169</b>
1. LA SEXUALIDAD ENFERMA .....	173
2. LA RESISTENCIA CRIMINAL FRENTE AL ESTADO .....	190
3. LAS CENIZAS DE LA ECONOMÍA CAPITALISTA .....	217
4. VOZ Y MIRADA: ARQUITECTURAS DE LA NARRACIÓN .....	230
<b>IV. BLANCO NOCTURNO</b> .....	<b>241</b>
1. LA OTREDAD A TRAVÉS DEL PUEBLO DE LA PAMPA .....	245
1.1. <i>Las hermanas Belladona y la otredad por cuestión de género</i> .....	260
1.2. <i>La otredad del extranjero</i> .....	273
2. LA CREACIÓN TECNOLÓGICA FRENTE AL PODER JUDICIAL .....	282
3. LA LUZ DE LA INTERPRETACIÓN COMO MÉTODO POLICIAL .....	302
<b>V. EL CAMINO DE IDA</b> .....	<b>312</b>
1. LA CIUDAD ESTADOUNIDENSE .....	316
2. LA UNIVERSIDAD Y LA TERRIBLE VIOLENCIA DE LOS HOMBRES EDUCADOS .....	324
3. IDA BROWN Y LA SEXUALIDAD CLANDESTINA .....	335
4. TERRORISMO Y LITERATURA: DOS FORMAS DE SUBVERSIÓN .....	350
5. <i>KULTURBRILLE</i> : LA MIRADA IRÓNICA DEL NARRADOR .....	371
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>382</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>393</b>
BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO PIGLIA .....	393
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	397

## INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, la literatura ha tenido una determinada función en cuanto a que reproduce cierta ideología imperante y ayuda a cohesionar la sociedad. Con el paso del tiempo ha ido perdiendo su posición preponderante como equivalente a conocimiento, reflexión o entretenimiento, desplazada por nuevos discursos. Como objeto de estudio, se ha estudiado enormemente cuál es la especificidad de la literatura. Diferentes escuelas han respondido o han puesto el foco en un aspecto determinado: la estética o la belleza formal, el extrañamiento, el psicoanálisis, la estructura, el contexto, el aspecto autobiográfico, etc. Para Piglia, de formación marxista, es indudable el papel que juega el discurso social y cómo afecta o puede afectar a la literatura. Actualmente, como práctica antieconómica, la literatura ha quedado relegada a una posición secundaria en nuestra sociedad, pero quizá por eso mismo puede permitirse como ficción decir lo que otros discursos obvian. Es su consideración como reducto clandestino lo que le permite todavía hoy en día resistir y oponerse a los discursos oficiales. Esa es la tesis que Piglia sostiene y sobre la que versará este trabajo, pues esta concepción de la ficción y de lo político se va fraguando en su formación como escritor desde sus inicios.

Para ello, emplearé una metodología principalmente marxista, como la que utiliza nuestro autor argentino, pero combinada también con distintas teorías literarias y filosóficas como la estética de la recepción, los estudios *queer* y de género, el análisis textual, la sociología de la literatura y en especial la teoría literaria de Bajtin, la marxista de Walter Benjamin y de algunos posestructuralistas como pueden ser Michel Foucault o Judith Butler con su teoría del feminismo, junto con aportaciones antropológicas con Marc Augé o filosóficas como la de Agamben. Por supuesto, intrincaré todo este soporte teórico con el contexto histórico-político del autor y de sus obras, además de estudios realizados por la crítica literaria.

A pesar de que su primer libro, *La invasión*, (inicialmente apareció con el nombre de *Jaulario*) se publica en el año 1967, la atención por parte de la crítica realmente

comienza a partir del 1986, después de la primera publicación de *Crítica y ficción* (Rovira Vázquez, 2015: 26). Desde ese momento, la crítica empezó a establecer análisis pormenorizados de la poética de Piglia, más allá de simples reseñas sobre su obra. Hoy en día, más allá de la muerte de Ricardo Piglia a comienzos de enero de 2017, sus publicaciones póstumas, así como su obra crítica y narrativa en su totalidad (con obras que han suscitado una mayor o menor atracción por parte de los críticos) siguen provocando un gran interés como demuestra la creciente proliferación de manuales, tesis doctorales y artículos.

Los estudios de la crítica convergen en su mayoría, inducidos por las propias propuestas de Piglia de insertarse en una determinada tradición y de las lecturas que el argentino ha analizado así como las diversas influencias que su narrativa y crítica ha recibido, en diversos aspectos como son el funcionamiento de su máquina narrativa en cuanto a estética, la importancia de la oralidad (y su relación con la tradición gauchesca), la construcción de sus cuentos y nouvelles, las relaciones entre literatura y experiencia, la locura y la cárcel, el aspecto autobiográfico del Diario, la historia y la política, el género policial y el de la ficción paranoica, tópicos y recurrencias en su poética, su concepción de la lectura y la escritura, la extranjería y la Otredad, el plagio y el dinero, etc. Como además su poética bebe de diferentes fuentes, la crítica lo ha relacionado con precursores como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh y Roberto Arlt principalmente, pero también con otros autores como Cortázar, José Hernández, Gombrowicz, etc. de la tradición literaria argentina, con Bolaño y Onetti en el ámbito hispanoamericano, o con Kafka, Flaubert, Joyce, Brecht, Faulkner, Stevenson, Poe, Chandler, Hemingway, Calvino, Pavese, Fitzgerald, Tolstoi... Asimismo, la academia se ha centrado especialmente en sus libros de crítica mezclada con la ficción como es el caso de *Formas breves*, *Crítica y ficción*, *El último lector* o los diálogos mantenidos con Juan José Saer.

De todo este enorme corpus crítico, nos centraremos en aquellos estudios relacionados con la temática del presente trabajo y aquellos que han sido más relevantes, tanto como guía en la lectura del mapa de la maquinaria de Piglia, como punto de partida para el desarrollo de la investigación.

Uno de los manuales de referencia para entender la maquinaria poética de Ricardo Piglia en clave subversiva es el libro de Nicolás Bratosevich (1997) *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. De todos los ensayos que componen el libro sobre diversos aspectos de la obra de Piglia, hay que hacer especial mención a aquellos capítulos que tratan sobre la siguiente tensión: “La ficción como historia y como política”.

Asimismo, otro de los libros de referencia sobre su narrativa es el libro coordinado por Daniel Mesa Gancedo, *Ricardo Piglia: la escritura y el nuevo arte de la sospecha*, publicado en el año 2006. Este libro de ensayos está dividido en torno a unos ejes temáticos sobre diversos aspectos de la obra pigliana: desde análisis panorámicos como el de Edgardo Berg, el artículo de traducción de Esperanza López Parada hasta análisis del género policial como el de Rosa Pellicer. Además del estudio de sus cuentos, del ensayo y de aspectos de la autobiografía y el diario, ha sido especialmente relevante el estudio de Sonia Mattalia, “La ficción paranoica: el enigma en las palabras”, para establecer la relación del género policial y negro con lo que Piglia llama “la ficción paranoica”, así como la conexión intrínseca entre esta y un espacio determinado como es la ciudad y el análisis del cuento “La loca y el relato del crimen”.

En el año 2007, Jorge Fornet publica otro libro clave para comprender la narrativa del argentino: *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. En él aborda los tópicos de su literatura (autobiografía, el policial y su relación con la política, relación entre relato histórico y el epistolar, la importancia de Kafka o de la literatura norteamericana...) y los aplica fundamentalmente a *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Prisión perpetua* y la nouvelle “Nombre falso”. De especial relevancia es el capítulo “Ciudad y cárcel, cárcel y narración” pues reúne en estas tres categorías la politización del espacio en la literatura y cómo esa arquitectura configura el sentido político de Piglia en sus relatos y novelas.

En el 2008, se publican otros dos libros: *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, editado por Rose Corral y *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, editado

por Jorge Carrión. Del primero, es reseñable la conferencia de Ricardo Piglia: “El escritor como lector”, el artículo de Karl Kohut sobre la literatura de compromiso y sobre cómo Piglia se inserta en esa tradición que narra desde lo marginal y el de Rose Corral “Itinerarios de lectura (y escritura)” en el que analiza los diferentes espacios de la investigación (la ciudad, el laboratorio, los lugares de encierro...). El segundo libro mencionado amplía enormemente las conexiones de la obra de Piglia con sus precursores (como Onetti, en el artículo de Ana Gallego Cuiñas), con la literatura de Saer o con otros discursos artísticos, como el cinematográfico.

En el 2009, José Manuel González Álvarez publica *En los bordes fluidos: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* donde apuesta por incorporar a su análisis las imbricaciones entre la crítica y la ficción en su obra en conjunto a través de microrrelatos y ensayos ficcionales donde las fronteras de los géneros se difuminan como fruto de la indistinción entre realidad y ficción.

En 2012, Teresa Orecchia Havas compiló los veintiún artículos que componen el libro *Homenaje a Ricardo Piglia*, fruto del Coloquio Internacional en París que tuvo lugar los días 30 y 31 de mayo de 2008. El artículo de Daniel Mesa Gancedo “«Tren+hotel»: forfait para un acercamiento a la supermodernidad en la narrativa de Ricardo Piglia” analiza tres espacios recurrentes, cargados de simbolismo, como son el bar, el hotel y el tren en la narrativa de Piglia desde la perspectiva de los no-lugares de Marc Augé (1996). Daniel Mesa Gancedo sitúa en este interesante estudio al autor dentro de la supermodernidad por el empleo de estos espacios de circulación y anonimato frente a los lugares históricos y sociales. Además, Diego Alonso reflexiona en “Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia” sobre la literatura, compromiso político y verdad en las lecturas que hace Piglia de Rodolfo Walsh, como anteriormente había hecho Laura Demaría (2001) en el artículo “Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir”. También resulta muy interesante el estudio de Ana Gallego Cuiñas sobre la antología *Yo* (1968) que Piglia publica en *Tiempo Contemporáneo*: “¿Quién es quién? Los yo (es) de Ricardo Piglia”.

En 2015, Gabriel Rovira Vázquez publica *Lo que oculta Ricardo Piglia: una poética de la ficción narrativa* como resultado de su investigación de tesis doctoral. En este estudio, Gabriel Rovira Vázquez recoge los temas y tópicos de la narrativa bajo la teoría de lo no dicho, el secreto, el enigma y el misterio, categorías que el mismo Piglia aporta y que sirven para dar luz en este trabajo a “Prisión perpetua”, “Nombre falso”, “Encuentro en Saint-Nazaire”, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*.

Por último, uno de los últimos libros es el publicado por Ana Gallego Cuiñas, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2020), que aporta un novedoso análisis donde aúna la tradición literaria argentina y la tradición de la literatura mundial como propio canon pigliano. Además de ofrecer claves de lectura y síntesis de la poética de Piglia en la parte introductoria, destacamos dos capítulos: el primero “Diario y ficción: Piglia y Pavese” examina la ficción paranoica en el cuento “Un pez en el hielo” desde la conjunción de dos elementos: la subjetividad paranoica y el delirio interpretativo; el segundo, “Una estética de la resistencia: Piglia y Tolstoi”, es uno de los pocos estudios que ha recibido su novela *El camino de Ida* a partir de un enfoque novedoso que relaciona literatura, política y feminismo.

Además, existen numerosos artículos que analizan la interrelación de la literatura y la política como por ejemplo el artículo de Eduardo Becerra (2007) en la revista *Quimera* a partir del estudio de la oralidad en oposición a los discursos oficiales de la historia; del mismo modo Sandra Garabano (2003b) en *Reescribiendo la nación* analiza las relaciones entre literatura y Estado a partir del complot relacionadas con la historia. Por su parte, Bridget Franco (2017) en “La política de la locura en las novelas de Ricardo Piglia” propone la lectura de la narrativa de Piglia en torno al concepto político de la locura en cuatro de sus novelas: *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*. Por otra parte, Alfonso Macedo Rodríguez examina la función social de la literatura en “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia” (2013) y en “Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia” (2018b) pone el foco en el papel activo de la mujer guerrillera que aparece en varios de sus relatos. Igualmente interesante resulta el análisis de José Luis de Diego “La narrativa de Ricardo Piglia: figuras retóricas y

cuestiones de género” (2014) donde además de tratar ciertas estrategias narrativas, analiza la cuestión política en *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*. Por último, es reseñable el estudio del género policial y de la figura del detective relacionado con la violencia, así como con la sexualidad frente a los discursos del Estado en el trabajo de Antonio García del Río (2015) “Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia” a través del análisis de “La loca y el relato del crimen”, *Plata quemada*, *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*.

Desde un enfoque ideológico, otros autores recogen la importante labor de Piglia tanto en revistas como editoriales donde publica sus textos más comprometidos. Así, Emiliano Álvarez (2012-2013; 2016) investiga sobre su papel de editor en “Tiempo Contemporáneo. Una editorial de la Nueva Izquierda”, mientras que en “La revista *Literatura y Sociedad*: entre la guerrilla, el marxismo y la crítica literaria ¿Un caso único y ejemplar?” expone la corta trayectoria de la revista *Literatura y Sociedad* donde se gesta la poética futura de Piglia. Asimismo, Raquel Fernández Cobo (2018b) recoge en un estudio muy completo la relación de Piglia con las editoriales y revistas contrastándolo con las entradas del Diario. En la misma línea se encuentra el trabajo de Julio Schwartzman “Emilio Renzi. La literatura, una política alternativa” (2017). José Luis Gonzalo Basualdo en “Piglia, entre Mao y Althusser” (2015) y Luis Ignacio García García en “Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos” (2013) profundizan en el sesgo ideológico, político y/o filosófico de estos autores en Piglia.

Hay un gran número de trabajos críticos que se centran en ciertos libros en particular. Un ejemplo de ello es la atención recibida por la crítica para la novela *Plata quemada* con artículos como el de Edgardo Berg con “Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia (segunda reflexión)” (2001) en el que aborda la figura del criminal como figura social; Sandra Garabano con “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*” (2003a) en el que revela las deudas artísticas de Piglia hacia la narrativa de Arlt en esta novela sobre el mundo de la marginalidad y el crimen; Adriana Rodríguez Pérsico con “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino” (2004), publicado en el mismo libro del que ella es

compiladora: *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, analiza la novela desde el punto de vista del género narrativo; Julio Premat con “Los espejismos del decir. Oralidad y experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia” (2002) se detiene en la narración oral como eje vertebrador de la novela y como mecanismo que explota y bajo el que se oculta la autoridad del narrador. Por último, especial mención merece el artículo de John William Archbold quien escribe un artículo sobre un aspecto esencial en la novela que, aunque ya había sido tratado de manera parcial en otros artículos, el autor profundiza en la homosexualidad a la luz de los estudios *queer* en “Las masculinidades de los hombres homosexuales en *Plata quemada*, de Ricardo Piglia”. En la misma perspectiva se presenta el estudio de José Amícola y Silvia Hueso, “La *Queer Performance* de *Plata quemada*”(2015), publicado en el libro del que Julia G. Romero es editora (*Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*).

En cuanto a los trabajos que han tenido como foco de atención el análisis de *Blanco nocturno*, aunque en menor medida que *Plata quemada*, los de esta novela se centran esencialmente en aspectos que tienen que ver con el género como “Del género negro a la ‘ficción paranoica’: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia” (2014) de Alfonso Macedo Rodríguez y el estudio de Adriana Rodríguez Pérsico en “Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia” (2015). Desde la perspectiva del análisis de la alteridad tanto en la familia protagonista como a través de la figura de la homosexualidad y la del extranjero, Jorge Bracamonte abre otras lecturas en “*Blanco nocturno* de Ricardo Piglia. Otriedades, experimentación y relato” (2014).

Por último, la novela *El camino de Ida* ha conseguido una atención moderada por parte de la crítica en comparación con otros de su narrativa o crítica. Así, Raquel Fernández Cobo analiza la novela en relación con el espacio y con el mecanismo de la ironía en “La cólera subterránea o la terrible violencia de los hombres educados: formas de la violencia en *El camino de ida* de Ricardo Piglia” (2016); Juan Tomás Martínez Gutiérrez también explora como en el anterior la violencia expuesta en la novela vinculada al mundo estadounidense y enfrentada a la visión del salvaje de las sociedades preindustriales desde la perspectiva literaria y académica en “*El camino de Ida*. Perspectivas en torno a los mundos salvajes”(2017). De forma similar, Jorge

Bracamonte establece la relación entre Hudson y la novela desde un enfoque que privilegia la cuestión del lenguaje en "*El camino de Ida*, o la extranjería a partir de la lengua y de la relación con Hudson" (2019). Luis Othoniel Rosa (2019) en "Traiciones en *El camino de Ida*" desde una perspectiva más política establece las relaciones entre el contexto histórico en el que se fraguó la novela mientras Piglia ejercía como profesor en Estados Unidos, por lo que también hay referencias a las clases de sus seminarios y a los proyectos de sus alumnos a la vez que enmarca la propuesta de Piglia en el anarquismo. Daniel Barderston se centra en las conexiones entre la realidad y la ficción en la figura del terrorista Unabomber y la reivindicación política que recorre las páginas de la novela en "Piglia y el Unabomber: literatura y política en *El camino de Ida*"(2017). Ana Gallego Cuiñas y María José Oteros Tapias consideran que la presente novela es la primera novela de campus feminista en "*El camino de Ida* de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista" (2020) por lo que se centran especialmente en la figura femenina protagonista de la obra.

Bastantes críticos han tratado tangencialmente unos, parcialmente otros, las tensiones entre literatura y política en la poética de Piglia. Sin embargo, hemos detectado que estos estudios no analizan de forma global qué es lo que significa para nuestro autor escribir ficción desde una postura política determinada, qué géneros son los adecuados para tal tarea, desde dónde leer, qué elementos de la narración la facilitan y cuáles no, etc. Proyecto político y literario van de la mano en Piglia, tal y como atestigua repetidamente en seminarios, entrevistas y artículos de crítica. No resaltar la función social de la literatura y cómo se interna en ella la sociedad desde la perspectiva de Piglia es obviar una parte importante de su sustrato ideológico en cuanto a construcción y significación de la propia obra. De ahí que el valor de esta investigación tenga como meta proponer una investigación global sobre el poder de la literatura en cuanto a discurso social que transgrede y puede cambiar las reglas de juego de lo político y lo social tal y como atestigua el propio Piglia.

La mayor parte de la crítica se ha detenido en analizar la tensión entre la literatura y la política en un contexto histórico donde el poder autoritario se mantenía en un discurso monológico como fue la dictadura argentina. Así, la oposición entre el

discurso del Estado y el disidente se hacía más evidente al escribir contra “algo” o “alguien”, aunque apareciera de forma velada como ocurre especialmente en las novelas *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*. Es por esto que la gran parte de teóricos que han estudiado el binomio política y ficción se han detenido en ellas y en sus primeros libros. Si atendemos a cuestiones de clasificación, se puede observar que a partir de la publicación de *Plata quemada* se produce un viraje en la estética narrativa de Piglia: tiene menor peso la renovación e innovación artística de las formas narrativas y mayor cohesión estructural, como puede ser con la inclusión de epílogos que suponen un nuevo marco de lectura que permite reinterpretar lo narrado. Asimismo, el enemigo ha cambiado: ya no es el poder militar de la dictadura contra lo que hay que resistir, sino contra el propio capitalismo y sus instituciones. Tanto *Plata quemada* como *Blanco nocturno* y *El camino de Ida* han cosechado numerosos estudios críticos pero en menor cantidad si lo comparamos con los dedicados a la primera etapa de su obra (*La invasión*, *Prisión perpetua*, *Nombre falso*, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*) y a sus Diarios. Por este motivo, nuestro trabajo tendrá como corpus literario las tres novelas de su segunda etapa en un intento por aportar luz y nuevas interpretaciones que suplan en parte este cierto “olvido” crítico.

En un mundo poblado de ficciones y posverdades, considero que la práctica y teoría sobre la literatura que propone Piglia se encuentra plenamente de actualidad como un método de lectura y de discernimiento que permita la comprensión de la sociedad. La narración, especialmente la oral, ha estado desde sus inicios ligada al entendimiento del mundo como cohesionadora de la sociedad. Hoy día, más que nunca la sociedad está ávida de ficciones y he aquí donde reivindico la postura social, política y literaria de Piglia. Para él, la literatura da las claves de la sociedad futura, del porvenir: el discurso literario del presente es el discurso social del mañana. No obstante, esta tesis también analizará cómo se fraguan en su narrativa los discursos sociales para poder expresar cómo funciona su proyecto literario en función de su compromiso social.

Así, los objetivos de esta investigación son varios: reflexionar sobre la concepción de la literatura como fuerza resistente y antipolítica ante los del Estado (como forma de poder) y cómo entrevera este discurso en su posicionamiento ideológico y político en

afinidad con las relaciones productivas de su tiempo, desentrañar el proyecto literario y político a través de los elementos que componen la máquina narrativa de Piglia (el narrador, los personajes, el espacio, la forma del complot, el género...), poner en valor el discurso de lo marginal, de la Otredad y de la sexualidad como formas de reivindicación de subversión social y proponer nuevas claves de lectura.

Dados estos propósitos, el estudio se divide en dos bloques: el capítulo uno y dos servirán de marco teórico mientras que los capítulos tres, cuatro y cinco se centrarán en el análisis de las novelas a partir de la metodología expuesta en la primera parte.

Así pues, el primer capítulo se centrará en la noción de literatura de su proyecto literario como forma de oposición a los discursos oficiales, por un lado, y al canon literario, por otro. Además, la política y la literatura se entrelazan en cuanto a que reproducen el discurso de lo social y en contra de lo establecido, en ocasiones es la ficción la que delata la verdad que el Estado calla. Por eso, su labor de escritor y de editor se vio influenciada por su posicionamiento político e ideológico que se manifiesta no solo en la lectura de determinados escritores sino también en el acercamiento que se produce hacia ciertos críticos de la teoría literaria. Así, en este capítulo se hará especial mención a vanguardia como forma de resistencia desde posiciones marginales.

En lo que respecta al segundo capítulo, se analizará el proyecto político de Piglia en cuanto a la construcción de su estética. De ahí que nos detengamos en la consideración ideológica del género policial, así como de la su variante, la novela negra, en una clara evolución que el mismo escritor propone hacia la llamada "ficción paranoica". Se analizará, efectivamente, qué relación tiene el género con la sociedad que lo produce y por qué para Piglia es una manera de trabajar lo político sin caer en el proselitismo de la literatura "comprometida". Unido a su idea de Estado y de sociedad que rescata de Macedonio Fernández, se examinará la noción de complot como estructura narrativa a la vez que social. Además, la conspiración como plan que se urde en la clandestinidad se emparenta con lo no dicho, el secreto, el misterio y el enigma, elementos que suponen una doble historia y que influyen tanto en la construcción del relato, como en su lectura y participación del lector, hecho que se

asemeja a la investigación que realiza el detective y de ahí, su conexión con el género policial. Bajo el epígrafe “Los monstruos residen en los márgenes”, consideraremos el tipo de personajes que suelen poblar los relatos del autor argentino: delincuentes, extranjeros, inventores, falsificadores, fotógrafos, vagabundos, etc. Estos personajes marginales tienen una función narrativa en clave subversiva pues al estar al margen de la sociedad, se levantarán ante ella para subvertirla y para enfrentarse a las normas establecidas. Por ello, especial mención tendrán en esta clasificación los locos y las locas y el papel activo que le confiere el autor a las mujeres en su narrativa: desde mujeres fatales hasta guerrilleras pasando por mujeres que personifican la literatura (un ejemplo de ello es máquina Elena de *La ciudad ausente*). Para ello, nos detendremos en el concepto de *homo sacer* (Agamben, 2003) aplicado a esta serie de personajes y que servirá como categoría de análisis para las novelas de nuestro corpus. Por último, ligado al género policial se encuentra el espacio de la ciudad. Para ello, nos detendremos en qué función realiza el espacio en la narrativa de Piglia tanto en su oposición con el pueblo rural, como en su clasificación de los no-lugares y su consideración social y política, como pueden ser el bar, el hotel, el tren... lugares recurrentes en su narrativa. Así, en este capítulo además de fundamentar teóricamente nuestros argumentos, también se han propuesto ejemplos de toda la narrativa de Piglia, en especial la de ficción, incluyendo algunos relatos de sus últimos libros antes de la publicación de sus Diarios, como por ejemplo *Los casos del comisario Croce*.

En el tercer capítulo se llevará a cabo el análisis de ese marco teórico en la novela *Plata quemada*. En primer lugar, se examinará la condición de homosexual de dos de los personajes principales de la novela y la implicación de esta orientación sexual en el mundo del crimen, mundo masculinizado por excelencia. Así, esta orientación sexual será un elemento más de subversión que transgrede la normatividad sexual frente a un discurso estatal que los convierte en monstruos y en enfermos. Caso especial será el de Dorda que además se presenta como un fracaso del sistema y que presenta un caso agudo de esquizofrenia. Una vez más la locura es política en el caso de Piglia. A continuación, se indagará sobre los dos discursos antagónicos: los oficiales del Estado y de sus instituciones (el cuerpo de policía y el periodismo, fundamentalmente) y el

discurso revolucionario de los delincuentes. Como no puede ser de otra manera, se examinará también el papel que juega el dinero en la novela, así como su veneración social y el sacrilegio que supone la quema del dinero robado. En último lugar, se analizará el discurso de la oralidad como discurso que se rebela contra los escritos (los del periodismo en la novela) y como origen del relato. Por ello, juega aquí un papel esencial el epílogo y la construcción velada del narrador como principal agente con poder que se oculta tras un halo de objetividad y de perspectivismo concebido como totalidad de discursos.

El cuarto capítulo está centrado en *Blanco nocturno*. En él se tratará la alteridad desde dos puntos de vista: por un lado, la otredad del pueblo en cuanto a masa que rechaza lo diferente, esto se ve especialmente en la familia Belladonna y en concreto, en la condición de mujer y de la libertad sexual de las hermanas Belladonna así como en su educación familiar como principal espacio donde se genera en primera instancia la alteridad; por otro lado, la alteridad producida como rechazo a lo exterior se representa en la figura del extranjero de Tony Durán y en la del japonés Yoshio. El otro aspecto importante será el enfrentamiento de discursos entre el esgrimido por el fiscal Cueto que representa los intereses del poder financiero frente a la creación y producción de tecnología de corte idealista de Luca Belladonna, quien al final acabará doblegado a los poderes judiciales para poder seguir con su empresa. El último epígrafe estará destinado a desentrañar la importancia de la lectura en clave metafórica a través de la luz en la novela. Así, la luz y las sombras representan el método de investigación del comisario Croce quien reproduce cierto modo de leer los discursos sociales y políticos que circulan en el pueblo. La dicotomía saber/intuición será la desarrollada aquí como nuevo método de investigación de la ficción paranoica.

El quinto capítulo tiene como objetivo la última novela de ficción del argentino: *El camino de Ida*, donde la ficción paranoica está ya completamente consolidada. Por esa razón, hay que analizar en primera instancia el espacio que provoca que el sujeto se sienta amenazado: la geografía de las urbes estadounidenses, haciendo hincapié en la proliferación de no-lugares y en el espacio universitario como microcosmos que representa las luchas sociales y la doble moral de las élites universitarias. Después, nos

detendremos en el personaje que da nombre a la novela, Ida Brown, profesora de gran prestigio académico que aparece muerta en extrañas circunstancias. Así, nos centraremos en su figura en cuanto a mujer en un mundo principalmente de hombres y en la sexualización del personaje. En “Terrorismo y literatura: dos formas de subversión” desarrollaremos la cuestión central de la novela: la reivindicación de la literatura como resistencia y como método para leer la sociedad desde una posición clandestina. Para ello, estableceremos la relación entre el terrorista Unabomber, o *Recycler* como es llamado en la novela, la novela de *El agente secreto* de Conrad, la literatura preindustrial y la literatura rusa como discursos de oposición y resistencia en la actualidad. En último lugar, hablaremos del concepto *kulturbrille* para establecer el procedimiento por el que el narrador extranjero nos narra aquello que ve desde unas determinadas gafas culturales y desde un determinado discurso donde prima la ironía.

Por último, hay que señalar que Piglia ha publicado numerosos artículos y/o entrevistas que posteriormente ha ido modificando e incluyendo en nuevos libros. Por ejemplo, “Ficción y política en la literatura argentina” es una intervención en un congreso sobre “Cultura y democracia en la Argentina” en el año 1987 en la Universidad de Yale pero posteriormente se publicó en *Cuadernos hispanoamericanos* en 1993 y finalmente, se incluyó como uno de los capítulos de *Crítica y ficción*. Igualmente ocurre con “Teoría del complot” publicado en *Revista de la Casa de las Américas* en el 2006. Un año después aparece publicado por la Editorial Mate y por último, aparece publicado en *Antología personal* en 2014. En el presente trabajo nuestra elección a la hora de citar este tipo de ensayos ha sido la de optar por privilegiar la publicación más reciente con el propósito de facilitar al lector la búsqueda de dicha referencia.

## I. POLÍTICA Y FICCIÓN

*Si la literatura no existiera, esta sociedad no se molestaría en inventarla.  
Se inventarían las cátedras de literatura y las páginas de crítica de los  
periódicos y las editoriales y los cocktails literarios y las revistas de cultura  
y las becas de investigación pero no la práctica arcaica, precaria,  
antieconómica que sostiene esa estructura.*

Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*

Uno de los principales temas de la literatura es el poder cambiar de vida. La acción se mueve entonces hacia ese ideal y ese relato futuro encierra entonces el poder del relato concebido no como lo real, sino como lo posible, lo que está por venir. Piglia elige la literatura como forma de vida y como tal, reivindica la ficción como un estatuto igual de importante que el de la verdad ante la tan denostada situación de la literatura en el mundo actual. Su literatura ha sido vista por algunos críticos no como un compromiso político (entendido como una subordinación de los valores estéticos a lo social/político) sino como una “literatura de la memoria” (Kohut, 2007) donde el testimonio resulta ser un reducto clandestino de la verdad alternativa a los discursos estatales.

El valor de la literatura reside entonces en que como entidad ficticia puede narrar la verdad en una clara función social que denuncia lo que otros callan y por supuesto, aquello que está por ocurrir. Como discurso social, la máquina literaria tiene una función ideológica de resistencia y de pensamiento divergente ante el resto de los discursos sociales que imperan en la actualidad pues se presenta como antagónica al poder establecido.

La máquina literaria de Piglia se convierte en un proyecto político con un claro objetivo: el enfrentamiento a los discursos hegemónicos mediante la proposición de una literatura de vanguardia que rompa con los discursos canónicos de la literatura académica en cuanto a lectura y a escritura. Por ello, en su concepción política y literaria se conjugan la filosofía y la crítica teórica:

Si los maestros de ese arte [de la sospecha] en los albores del siglo XX fueron Marx, Freud y Nietzsche, puede decirse que en el proyecto literario de Piglia se combinan, de modo excepcional, los tres grandes discursos que ellos elaboraron: la crítica del capitalismo, la crítica del sujeto y la crítica del lenguaje (Mesa Gancedo, 2006: 9).

Por su parte, Gallego Cuiñas (2020: 35) identifica en la literatura argentina propuesta por Piglia tres ejes teóricos principales: el formalismo ruso (de donde extrae ideas como el valor y la serie), la vanguardia histórica (el autor como productor de discursos contrahegemónicos) y el psicoanálisis (como lo subyacente: lo no dicho, el secreto, el sujeto escindido).

Al respecto de la materia política y literaria, otros autores han trabajado sobre las tensiones entre las dos como Garabano (2003b), Becerra (2007), Balderston (2015), Bridget (2017), Waisman (2004b), Fernández Cobo (2018b), etc. Si bien en este estudio nos centraremos en la narrativa de Piglia en su conjunto, otros estudios como Schwartzman (2017) se centrarán en las luchas poéticas y políticas que rigen sus diarios: desde los acontecimientos que marcan su posición política como el inicio de la Revolución cubana, el distanciamiento del Partido Comunista de Argentina de las políticas soviéticas, los diferentes gobiernos de Argentina, las distintas incursiones en el mundo de las revistas y de las editoriales, la publicación de su obra y los concursos...

Así, el presente capítulo se encuentra dividido en tres partes: en primer lugar, se desarrollará qué concepto tiene Piglia de la literatura y cómo la articula con (como) su proyecto político y revolucionario a través de los libros como un intelectual argentino en la tradición de la izquierda; en segundo lugar, se analizará el concepto de literatura no solo como producción sino también como recepción en la que el lector tendrá una parte activa en su política de la lectura; por último, y atendiendo a aspectos más

formales, se examinará en qué consiste el hibridismo genérico de su obra para saber desde qué estructura formal se parte para ingresar en su estética narrativa del segundo capítulo.

## 1. LITERATURA Y POLÍTICA

Piglia cifra su mito de origen como escritor en el diario con un contexto político particular que posibilita su escritura: la expulsión de Juan Domingo Perón en 1955 lleva a la familia de Ricardo Piglia a trasladarse de Adrogué a Mar de Plata, pues el padre, abiertamente peronista, temía por su seguridad y la de la del resto de la familia. No obstante, Piglia cambia las fechas de este acontecimiento y sitúa el comienzo del diario dos años después, en 1957. Esta traslación temporal le sirve para situar de algún modo el momento en que se convirtió en escritor (o bien, cuando tomó la decisión de serlo). Si bien la literatura para Piglia tiene nombre de mujer<sup>1</sup> (su pérdida desencadena la gran parte de sus relatos), relacionada con la figura de su madre como gran narradora, la escritura significará para él un posicionamiento político ante la literatura como un discurso social.

Ya desde los inicios de su formación universitaria en La Plata, Ricardo Piglia se adscribe a la militancia política de izquierdas en movimientos estudiantiles, desmarcado completamente del peronismo de su padre. Como integrante de la llamada “nueva izquierda<sup>2</sup>” aunó la política y la literatura al participar en varias editoriales y revistas.

---

<sup>1</sup> “La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica digamos mejor, antipolítica” (Piglia, 2001a: 121).

<sup>2</sup> El término “nueva izquierda” ha sido definido de la siguiente manera: “La irrupción de grupos políticos e intelectuales en la Argentina de fines de los cincuenta y los sesenta, como consecuencia de la crisis de representación de los partidos tradicionales, del impacto producido por la Revolución Cubana y de la incorporación de nuevas corrientes de pensamiento que posibilitaron la revisión del marxismo en sus versiones más o menos ortodoxas —en especial Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, pero también Gramsci y los marxistas italianos, entre otros. En rigor, la expresión Nueva Izquierda había surgido en la Europa de mediados de los cincuenta, ligada a la idea de una izquierda no comunista, asociada al marxismo pero enfrentada a la ortodoxia estalinista, y esa significación fue la que, de algún modo, terminó por imponerse en los nuevos grupos que rechazaban el dogmatismo en el campo de la cultura” (De Diego, 2010: 399).

Será en estas últimas donde la batalla política e intelectuale juegue unida a los turbulentos episodios históricos de Argentina. De tal manera, las revistas literarias de la época fotografían los movimientos de pensamiento y vanguardia que pugnan por ocupar un papel en la historia de la literatura y de la crítica teórica. Entre ellas, Ricardo Piglia participó en *El escarabajo de Oro* (1961-1974), revista de izquierdas dirigida por Abelardo Castillo, *Pasado y Presente* (1963-1965), considerada de las mejores revistas de la época y con una línea editorial gramsciana, *Revista de Liberación* (1963- 1964), vinculada al trotskismo y de la que Piglia fue jefe de redacción, *Desacuerdo*<sup>3</sup> (1972-1973), *La Rosa Blindada*, donde participaban no solo autores de la nueva izquierda, sino también de la tradicional, *Táctica* (1964) y *Nueva Política* (1965). Aunque donde tiene un papel fundamental es en *Literatura y sociedad* (1965) como director junto a Sergio Camarda, también en *Los libros*<sup>4</sup> (1969-1975), revista de tendencia formalista y estructuralista (con difusiones de Barthes, la filosofía de Althusser o el psicoanálisis de Lacan) y en *Punto de vista* (1978-2008) como uno de los fundadores.

De todas ellas, una de las que más atención ha recibido por parte de la crítica es *Literatura y sociedad* (Álvarez, 2016) de la que solo se llegó a publicar un solo número, entre otros motivos por los enfrentamientos teóricos-políticos de Sergio Camarda y Ricardo Piglia. En la revista escriben José Sazbón, Oscar Masotta, Juan José Sebreli, Noé Jitrik, Alberto Szpunberg, Ángel Rama, Néstor García Canclini, Francisco Herrera, Miguel Briante, Roberto Brouillon o Rodolfo Borello. Además, también se incluyen textos tanto de crítica como de narrativa y poesía con textos de Galvano della Volpe, Jean-Paul Sartre, George Lukács, Lucien Goldmann, Italo Calvino, Cesare Pavese, Ernest Hemingway y Henri Lefebvre. Como no podía ser de otra manera, la línea editorial de la revista parte de la crítica marxista:

*Literatura y Sociedad* construye su posición rescatando lo literario como objeto de análisis primordial desde la teoría marxista, borrando de un plumazo las discusiones sobre el realismo socialista pero también las figuraciones románticas del escritor como genio creador. La autonomía de *lo literario*, que

---

<sup>3</sup> Según Fernández Cobo (2017b: 80), Piglia colaboró en esta revista utilizando un pseudónimo.

<sup>4</sup> Fundada por Héctor Schumler, a partir del número 29 la revista pasa a ser dirigida por Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y el propio Ricardo Piglia. Para mayor profundidad ver Fernández Cobo (2017b): “Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida”.

aparece allí, implica la posibilidad no sólo de análisis objetivos, sino también de la autonomía y de la posibilidad de establecer una posición para el crítico, un crítico literario de nuevo tipo, un crítico profesional y marxista (Álvarez, 2016).

Así, la nota editorial corre a cargo de Ricardo Piglia donde expone claramente la crisis del papel del intelectual de izquierdas y su ruptura con la izquierda tradicional. Su nota editorial es, ante todo, un posicionamiento político y revolucionario en el que ya se fragua la reivindicación de la literatura como arma social<sup>5</sup> que apuntará a su proyecto literario y crítico futuro:

En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda somos inofensivos. Dispersos, enfrentados cada tanto en disputas teóricas, dulcemente encariñados con nuestras “capillas”, ejercemos una cuidadosa inoperancia. Demostramos, sí, una admirable buena voluntad: firmamos manifiestos, viajamos a los países socialistas, nuestros libros son valientes. [...] Unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a uno ni a otra. Nadie pueda afirmar que nuestra situación es cómoda: suspendidos en el vacío, la Historia, indiferente y obstinada, parece continuar sin nosotros. A menudo, elegimos recriminar la realidad: nos zambullimos en lo inmediato, practicamos el escepticismo y la “lucidez”. Generalmente, concluimos aferrados a la psicología: interpretamos la política con los mismos sentimientos que usamos en nuestras relaciones personales: hemos sido “defraudados”, “traicionados”, “desilusionados”. Para tranquilizarnos nos queda el camino de la vida interior: cambiarnos a nosotros mismos, dejar el mundo como está. En frente, la burguesía es un muro opaco: ellos habitan un país que les pertenece. Así lo han decidido, otros, hace años; ya no se molestan en discutirlo: han olvidado las razones, explotan los beneficios. Con nosotros mantienen las reglas del juego: nos toleran, a veces premian nuestros libros. Así demuestran —señala André Gorz— que saben apreciar la personalidad, que la impugnación no los

---

<sup>5</sup> Recordemos que los críticos marxistas no pretenden interpretar la realidad en cuanto a bases económicas y sociales, sino que el verdadero objetivo de los marxistas es el de cambiar la realidad, por ello no se detienen en reflexiones abstractas y etéreas puesto que lo importante es el compromiso (Viñas Piquer, 2002: 406).

afecta. Sólo temen lo eficaz. Sospechan que lo definitivo de la lucha se libra en otro campo, menos apacible. “El mundo no corre ningún peligro -decía Marx- si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros<sup>6</sup>” (Piglia, 1965: 1).

Así, la reivindicación del papel del intelectual en una época de desestabilización política (que se tornaría años siguientes todavía más oscura) da ávida cuenta de la importancia que le otorga Piglia al intelectual independiente como forma de resistencia ante los discursos hegemónicos y ante el canon literario argentino de la época. Ejemplo de esta lucha entre distintas tradiciones literarias (la oficial y la revolucionaria) recorren sus diarios al criticar ciertas revistas adscritas a la cultura dominante: “Me llama Rabanal intrigado por los ecos de un artículo sobre la narrativa actual, escrito por un sirviente de O. L. en la revista de la cultura oficial *Vigencia*, que trabaja para el nuevo consenso del general Viola” (Piglia, 2017: 145). Las luchas por ocupar la posición de vanguardia literaria llevan al conflicto personal que Piglia reseña en varias entradas del diario: “[Marcelo Pichon-Rivière] alude al grupo ligado a la revista *Vigencia* y a la editorial de la lamentable Universidad de Belgrano, que me tiene como su enemigo ideal” (Piglia, 2017: 149).

En cuanto al papel en las editoriales, Piglia participó en Nueve 64 que, además de publicar libros políticos también se dedicaba a difundir a literatos argentinos con libros como *Relatos de la guerra revolucionaria* (1965), de Ernesto Che Guevara o *La lombriz* (1964), de Daniel Moyano. Pero sin duda alguna, la colaboración más fructífera fue con

---

<sup>6</sup> Tal y como ve Álvarez (2016) la cita de Marx es apócrifa: “no existe referencia precisa sobre el texto en el cual se encuentra y consultados varios especialistas en la obra de Marx, niegan que la frase haya sido escrita por el autor de *El Capital*. Podríamos suponer que la frase apócrifa puede ser el resultado de un eco en las reflexiones de Piglia sobre aquel famoso párrafo de *La Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, en la cual Marx dice: «Ciertamente, el arma de la crítica no puede sustituir la crítica por las armas; la violencia material no puede ser derrocada sino con violencia material. Pero también la teoría se convierte en violencia material una vez que prende en las masas». Suponiendo que estemos en el camino correcto para la interpretación de esta falsa cita de Marx, debemos notar que Piglia en la retraducción de la idea quita toda referencia a la violencia material o por lo menos la referencia a ella se vuelve confusa. Y es aquí donde encontramos el *punctum* de esta cuestión, que no solo atañe a los contenidos y a la impronta política de la revista, sino que también da cuenta de un problema central del campo intelectual de la nueva izquierda de los años sesentas. Y es aquel que pone al intelectual entre la opción por las armas o la opción por los libros”.

el editor Jorge Álvarez<sup>7</sup>, fundador de Tiempo Contemporáneo (1963-1977). Según Álvarez (2012-2013), la editorial llega a publicar más de 110 libros en un proceso por modernizar culturalmente el panorama literario de la época e introducir referentes teóricos de la nueva izquierda<sup>8</sup>. Papel fundamental desarrollarán como asesores en el plan editorial tanto Pirí Lugones como Ricardo Piglia, además de la participación de personalidades como David Viñas, León Rozitchner, Juan José Sebreli y Rodolfo Walsh, Carlos Altamirano, entre otros. De nuevo, el papel de la editorial para Piglia está marcado por el compromiso de la nueva izquierda, desligada del partido comunista:

Frente a la política de izquierda que levantaba el PC, que tenía que ver con una poética y un determinado tipo de circulación de textos, nosotros habíamos empezado a tratar de construir una noción de izquierda que incorporara más ciertas nociones de vanguardia, que incorporara más elementos de lo que nosotros considerábamos la vanguardia. Si había una política ahí era llevar a la discusión de izquierda a discusiones que no fueran automáticamente las posiciones del realismo soviético y del último Lukács, con las que nosotros estábamos empezando a abrir una discusión. Si tuviera que hacer una síntesis del proyecto de TC, diría que se trataba de generar un espacio distinto que no fuera el del PC y hacerlo circular en el ámbito de la discusión literaria y cultural (Álvarez, 2012-2013).

Junto al compromiso político, literariamente se difunden textos estructuralistas y del género policial con la finalidad de legitimar al género dentro del canon literario, como es la Colección Serie Negra (1969) con la publicación por primera vez de obras extranjeras. En total la colección está formada por 21 libros donde el primero es *¿Acaso no matan los caballos?* (1969) de Horace MacCoy y el último *La verdad desnuda*(1977) de Richard Prather. En la misma línea la publicación de *Cuentos policiales de la serienegra*(con relatos traducidos de Fredic Brown, James M. Cain,

---

<sup>7</sup> Antes de fundar Tiempo Contemporáneo, Jorge Álvarez Editor publica más de 300 títulos entre los que se encuentran: *Cabecita negra*(1963) de Germán Rozenmacher, *El grado cero de la escritura* (1967)de Roland Barthes, *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig y *Literatura argentina y realidad política* (1964)de David Viñas, etc. lo que tendrá un enorme influjo en el panorama cultural de la nueva izquierda y en especial de su siguiente editorial, Tiempo Contemporáneo.

<sup>8</sup> Otra de las editoriales de la nueva izquierda es Praxis, fundada por Silvio Frondizi. Gracias a la participación de Piglia en *Revista de Liberación*, este mantiene relación con el grupo MIRA, escisión de Praxis.

Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner, Peter Cheney) pretendía revalorizar el género policial como una forma de poner en cuestión el realismo social de la URSS por un lado, y como alternativa literaria al realismo mágico del Boom, por otro (Álvarez, 2012-2013). Asimismo, la colección de ensayos políticos también cobrará protagonismo en la editorial a través de colecciones dirigidas por Eliseo Verón como *Análisis y perspectivas*, *Signos* y *Comunicaciones*. Aquí hay destacar las publicaciones estructuralistas de *El Proceso Ideológico* (con artículos de Louis Althusser, Christian Metz y Umberto Eco, etc.), *Análisis de Michel Foucault* (compilación de artículos traducidos por José Sazbón) o *Análisis Estructural del Relato* (compilación de artículos de Tzvetan Todorov, Greimas, Roland Barthes, entre otros), pues darán buena cuenta del poso ideológico y crítico de nuestro autor. También hay que hacer especial mención al primer libro publicado por Tiempo Contemporáneo, *Yo*, compuesto por textos autobiográficos de escritores y políticos argentinos del siglo XIX y XX (como Juan Manuel de Rosas, el Che Guevara, Sarmiento, Lucio Mansilla, Horacio Quiroga, Hipólito Yrigoyen, Borges, Arlt, Cortázar...), seleccionados y prologado<sup>9</sup> por Ricardo Piglia. Por último, hay que reseñar la colección *Ficciones* (1968) con una recopilación de cuentos de Enrique Wernike y otra de Bernardo Kordon en 1969. La apuesta por ambos escritores es toda una declaración de intenciones por parte de Piglia y de la editorial pues el primero había sido expulsado del Partido Comunista, y el segundo, era un autor ex militante del Partido Comunista que había roto relaciones unos años antes a raíz del conflicto chino-soviético (Álvarez, 2012-2013).

En este mismo momento hay que establecer la filiación política de Piglia a Vanguardia Comunista<sup>10</sup> (VC), un grupo maoísta que se había escindido del Partido Socialista Argentino en 1965. Influido por Sartre, Gramsci, Althusser, etc. Piglia se acerca a Mao hasta el punto de escribir en *Los libros* el artículo: “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases” (1972c), publicado un año antes de su viaje a China. La ruptura china-soviética y el acercamiento del gobierno de Nixon de los Estados Unidos hacia la China

---

<sup>9</sup> Como bien advierte Fernández Cobo (2017: 88) este prólogo está incluido, con leves variaciones, en el primer volumen de sus diarios con el nombre de “Quién dice yo”.

<sup>10</sup> Precisamente Piglia dedica *Respiración artificial* a dos de los dirigentes de Vanguardia Comunista, desaparecidos por el gobierno militar argentino: “A Elías [Semán] y a Rubén [Kristkauský], que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”.

de Mao dividen a los marxistas de todo el mundo entre el marxismo-leninismo y la versión de Mao Tse-Tung. Este último tendría un influjo bastante fuerte en los intelectuales de los sesenta, especialmente en los del mayo del 68 francés, y por supuesto también en Argentina. Piglia se inclina hacia el maoísmo por la importancia, en un primer momento<sup>11</sup>, que Mao les otorga a los intelectuales, como en “Charlas en el Foro de Yenán sobre arte y literatura” donde expone la importancia que tiene en el proceso revolucionario la creación de una política específica en el campo intelectual; esto sumado al antiintelectualismo que imperaba en la hegemonía de Cuba en el contexto latinoamericano, indujo a que la figura de Mao fuera respaldada por un sector importante de los intelectuales argentinos entre los que figura Piglia (González Basualdo, 2015). Así, “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases” (1972c) se encuentra dividida en dos partes: en la primera parte, argumenta que son los intereses de clase los que determinan el sistema literario y concibe al autor como un productor cuya materia prima es el lenguaje. Por ello, señala la relación entre la posición de clase del intelectual y su posicionamiento político y a la vez literario, pues todas estas disquisiciones formarán parte de la constitución del sistema literario y de la función que cada autor le dé a la literatura:

Al mismo tiempo es necesario emplear “la perspectiva de clase”, “el criterio político”: toda obra tiene “un sello de clase” y es preciso incluirla en el campo de lo que Brecht llama “aparatos de producción” para dar cuenta de las relaciones que mantiene con la lucha de clases a través de los circuitos de distribución, las instituciones que regulan la demanda y el consumo, el verosímil que en cada época organiza el uso social de los textos. Teoría de la producción, códigos de lectura: en el recorrido de esta doble inscripción se juega lo fundamental: el problema de la *nueva* función del arte (Piglia, 1972c: 122).

Ya en la segunda parte del artículo habla de los materiales de la práctica literaria, en la que el lenguaje y su uso social resulta preponderante, además de apelar a la importancia del público de una obra, esto es, al lector:

---

<sup>11</sup> Posteriormente con la Gran Revolución Cultural Proletaria de Mao (1966-1976), los intelectuales acabaron en campos de “reeducación” en los que se les obligaba a trabajar para desterrar cualquier halo burgués y revisionista. A ello hay que sumar la quema de libros y bibliotecas.

Varias condiciones materiales de lecturas se enlazan y se contradicen en una misma coyuntura obligando a replantearse en cada caso todo el sistema de producción literario. Estas variables exigen, además, que en el interior de una práctica literaria se manejen distintas escrituras, momentos diferentes que no se resuelven en la ilusión de *una* “literatura popular”, sino en la definición de una estrategia global que tenga en cuenta los medios concretos de *hacer posible* una lectura, es decir, las condiciones materiales que en cada caso permiten establecer el circuito de comunicación (Piglia, 1972c: 132-133).

Comprometido con la política y con la literatura, estas experiencias en editoriales y en revistas le sirvieron para fraguar su posterior narrativa a la par que se gestaba su posicionamiento teórico y político en la escena cultural de los sesenta y sesenta. Por tanto, una literatura, política y vida en su propia persona como una forma de vivirla a través de la profesionalización de sus diferentes escrituras (recordemos que los pocos ingresos que obtiene en esta época son de este tipo de trabajos y de su tarea como profesor<sup>12</sup>). Así, se postula como uno de los mayores intelectuales de la vanguardia argentina por lo que es deliberada entonces toda la importancia que muestra en trazar cuál es la verdadera tradición de vanguardia en Argentina en la que él mismo se adscribe.

Piglia encuentra la estructura de su poética en torno a la relación simbiótica de política y literatura<sup>13</sup> en la noción de vanguardia, tomada fundamentalmente de Walter Benjamin en cuanto a que concibe la vanguardia como: “respuesta formal a una situación social” (Piglia, 2016b: 218). Tal y como teoriza a lo largo de su trayectoria, Piglia estará interesado en aquella vanguardia literaria comprometida con lo social, con aquella que incluye las difíciles relaciones entre la literatura y la sociedad, no con aquella vanguardia de escuelas y manifiestos, preocupada por el “arte por el arte”. Por

---

<sup>12</sup> En 1966 el gobierno militar de Onganía interviene la Universidad de Buenos Aires y Piglia, junto con otros compañeros, renunciará a su cátedra aunque seguirá dando charlas/clases fuera de ella hasta el año 1990 que volverá a la Universidad para dar un seminario sobre Walsh, Puig y Saer (recogido posteriormente en el libro *Las tres vanguardias*).

<sup>13</sup> “Literatura y política significaría, por un lado, de qué manera un escritor resuelve esa oposición, qué tipo de respuesta da a las exigencias políticas que él mismo se propone, cómo responde a la situación política de su época, cómo aparece la política en su obra. Y, por otro lado, cómo leemos la política en la literatura” (Piglia, 2015c: 98).

tanto, se sirve del significado etimológico de la vanguardia para plantear su idea de la vanguardia como revolución y como ruptura<sup>14</sup>. Así, el término bélico de estar a la cabeza de un ejército propicia el sentido metafórico de la vanguardia literaria como batalla con diferentes fuerzas antagonistas: “Porque la vanguardia supone la lucha, el enfrentamiento; supone borrar al otro” (Piglia, 2015c: 81). Este enfrentamiento será doble: tanto en lo político como en lo literario, a través de la unión que hace en su proyecto estético de la revolución política unida a la revolución social:

La palabra *vanguardia* es usada por primera vez en un sentido estético por un discípulo de Bakunin, es decir, en el contexto del debate sobre la revolución social. Este cruce entre revolución social y revolución de las formas para atacar cierto estado de la sociedad es lo que posibilita el cruce entre vanguardia estética y vanguardia política. La respuesta formal que el artista da a la situación social implica una ruptura frontal con la sociedad. Desde esta óptica, la alianza del artista con el revolucionario resulta natural (Piglia, 2016b: 171).

Esta respuesta literaria a una determinada situación histórico-social rompe de alguna manera con cierta crítica marxista que buscaba las relaciones sociales e ideológicas que subyacen en una obra literaria, por lo que la vanguardia vendría a subvertir esa dialéctica y tendría como principal estudio el papel que la literatura tiene en la sociedad y no a la inversa, con el claro propósito de influir en la realidad. Por eso es tan importante crear una poética literaria de ruptura continua que dé respuesta a los cambios sociales. Por ello, la vanguardia como ruptura se opone y lucha contra diferentes estamentos: contra el mercado, contra otras poéticas y contra el pleonismo del “realismo social”.

Partiendo de Carl Schorske, Piglia habla en una de las clases de su seminario de Las

---

<sup>14</sup> Piglia concibe la vanguardia cultural ligada a la vanguardia política como instrumento para la lucha de ideas que permitirá la transformación social: “Socializados los medios de producción, no existen burgueses en el sentido clásico y antes que a clases económicas, se trata de enfrentar ideas y posiciones de clase. Así, la lucha de clases toma fundamentalmente la forma de una lucha ideológica” (Piglia, 1974b: 4).

tres vanguardias<sup>15</sup> retoma la idea del estadounidense que relaciona el surgimiento de la vanguardia como una consecuencia de la crisis de la homogeneidad del liberalismo hegemónico y frente a ella se sitúa la vanguardia como transformación y corte. Así, en oposición al liberalismo, la vanguardia aparece como resistencia a los núcleos de poder y desafía lo establecido con la forma de un complot:

La vanguardia se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas. Antes que nada, establece un corte entre cultura y democracia, a los que presenta como antagónicos (Piglia, 2016b: 83).

Así pues, retoma también la idea benjaminiana de que la vanguardia se rebela contra la mercantilización del arte propia del capitalismo neoliberal, por eso el arte tiene que situarse de forma antagónica al mercado. ¿Cómo propone Piglia desde su literatura esta separación del dinero y de la literatura como mercancía? Fundamentalmente a través de Arlt, con la falsificación, el plagio y el robo: “La poética pigliana ha rechazado desde sus orígenes la noción de ‘propiedad’ vinculada a la literatura; las ideas, como las palabras o como el dinero, están instaladas en una circulación continua, transtextual, de modo que no son de nadie pero son de todos” (Carrión, 2008: 15).

Ya desde “La obra de arte en la era de la reproductibilidad” Benjamin (1973) señalaba la pérdida del “aura” como autenticidad del objeto artístico que la reproducción en serie del capitalismo le arrebatara como una obra irrepetible. Por tanto, la pérdida del aura es consecuencia de la relación alienante del capitalismo tecnológico propio de una cultura de masas que convierte la obra de arte en copia; pero además, también pervierte la relación de esta con las del resto de su tradición, lo que genera el “todo vale” o el “todo vale igual” de la posmodernidad. Asimismo, la obra en serie produce

---

<sup>15</sup> La primera vanguardia sería la clásica, personificada en Saer, que representa al artista en total ruptura con la sociedad. La segunda sería la vanguardia histórica (ligada a la soviética) donde la vanguardia política y literaria se mezclan en la literatura de Walsh. Por último, la tercera también denominada “neovanguardia” es la que representa la tensión entre ella y la cultura de masas (como en la narrativa de Puig) (Piglia, 2016b: 216-217).

un desfase en la experiencia, entendida como conocimiento subjetivo del mundo (frente al conocimiento meramente informativo de los medios de comunicación) y la función que tenía la narración en cuanto construcción y comunicación de la experiencia se pierde; por tanto, la frontera que definía la experiencia real y la ficcional se han borrado hasta casi confundirse<sup>16</sup>: “Pero no significa que no exista, como suele plantear cierta crítica neoconservadora que tiende a decir que todo es ficción. No es que todo sea ficción, sino que, en los medios de masas, todo *parece* ficción” (Piglia, 2016b: 56). Así, si la literatura ha perdido pues su estatus inmutable y es calificada como una “serie” más en pugna con otras series y discursos, esto explica la lucha entre distintas poéticas y la evolución literaria que planteaba Tiniánov (García García, 2013: 61). Por tanto, para él, para Benjamin y para Piglia la relación entre la “serie” de la literatura y otras “series” (ya sean ideológicas, económicas o políticas) marcaría la llamada función del arte y su posible cambio, que ante todo es social<sup>17</sup>.

En consecuencia, el propósito de la vanguardia reside en la sociedad por ocupar los centros donde los discursos legitimados imponen un determinado relato de la sociedad: “El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto; es el estado de excepción y no la ley. La vanguardia se propone asaltar los centros de control cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación” (Piglia, 2016b: 83). Si en el liberalismo ya la literatura era reducida a mera mercancía, en la producción del arte las distintas poéticas vienen a manifestar las distintas relaciones y la lucha de clases:

Nosotros vamos a ver la vanguardia como una realización social de la lectura del escritor, una socialización de ese combate entre poéticas, un modo de intervenir en las jerarquías y las tradiciones de la historia literaria. La vanguardia enfrenta y dice algo sobre una característica de la literatura que a menudo no se percibe con nitidez (Piglia, 2016b: 27).

---

<sup>16</sup> De ahí, como se verá a continuación, los continuos cruces entre los géneros de ficción y los de no ficción (la crítica, por ejemplo) que practica Piglia.

<sup>17</sup> “El cambio de función solo puede analizarse teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social” (Piglia, 2001a: 65).

De ahí que esas rupturas que la vanguardia propone sean, de nuevo, una forma de resistencia y de pluralidad: “Yo creo que la vanguardia intenta crear más de un centro y tiende a trabajar con la idea de que es posible escapar hacia otro lado, no tanto a discutir con el centro” (Piglia, 2015c: 91).

La vanguardia se opone principalmente a dos polos: por un lado, a la estética idealista y por otro, al realismo social, aunque también en menor medida al Boom latinoamericano<sup>18</sup>. En cuanto a la crítica que le hace a la primera es la concepción de la literatura como un campo privilegiado e inmutable que desecha cualquier análisis extratextual, sin tener en cuenta los medios de producción, la ideología de clase del autor, etc. Frente al carácter etéreo de la literatura, mediado por las musas de la inspiración (sobre todo a partir del Romanticismo), la vanguardia concibe la innovación como técnica y se detiene en la construcción del producto artístico. Por eso la vanguardia literaria y crítica (formalismo, estructuralismo...) rompen con la concepción decimonónica de literatura, esencialmente realista, y supone una revolución comprometida con el arte que no excluya lo social.

No obstante, no todos los autores de la vanguardia resuelven la tensión política y literatura de la misma forma. Un ejemplo de ello es Walsh quien considera que: “Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción” (Piglia, 1993-1994: 13). Demaría (2001: 139-140) señala que Piglia coincide con él en cuanto a que considera la literatura como una práctica de denuncia política, pero Walsh señala la solución desde una posición de ruptura: para hablar de política, hay que abandonar la ficción. Piglia, en cambio, se niega a abandonar la ficción de su proyecto y por ello, él mismo se vincula con la práctica política y literaria de Macedonio Fernández: “Una política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. La novela mantiene

---

<sup>18</sup> La batalla entre ambas estéticas lo representa muy bien Piglia en una anécdota que recoge en su diario cuando conoce a Gabriel García Márquez y que se sitúa del lado de la tradición de Walsh y Borges: “Me lo presentó Rodolfo Walsh, que jugó el jueguito competitivo, a la Hemingway, y me anunció como una promesa del box nacional, como si yo fuera un peso wélter con mucho futuro y con la misión secreta de derrotar a los campeones de la categoría, entre ellos García Márquez y el mismo Walsh. [...] Un estilo amistoso y «varonil» de hacer ver la competencia despiadada que define el mundo de la literatura. [...] También Walsh desconfía de la novela como forma sin control. (Sobre la novela de García Márquez parece que Borges, que siempre está al tanto de todo, le dijo a Enrique Pezzoni: «Es buena, pero le sobran cincuenta años»)” (Piglia, 2015b: 322).

relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas [...] Porque hay novela hay Estado. Eso dice Macedonio. O mejor porque hay novela (es decir, intriga, creencia, bovarismo) puede haber Estado” (Piglia, 2001a: 122).

Adorno (1971) ya manifestaba precisamente esta politización de la vanguardia en el sentido de que la vanguardia alude a la realidad social pero mediante técnicas de contraste y distanciamiento que, al no provocar la identificación del público, permiten ahondar exitosamente en la realidad de forma crítica. A diferencia de la concepción tradicional de la vanguardia como mera innovación formal, para él la vanguardia: “es el único arte auténtico en la sociedad capitalista avanzada” (Bürger, 1987: 155). Todo lo contrario será la vanguardia para el realismo crítico y la teoría del reflejo de Lukács quien la considera como: “la expresión de la alienación en la sociedad capitalista avanzada” (Bürger, 1987: 155). Frente a la literatura mimética e idealista que propugna en *Teoría de la novela* (Lukács, 2016 [1920]), la renovación antirrealista de la vanguardia. En este debate, la postura de Piglia se decanta efectivamente por la compartida con Adorno<sup>19</sup>, Brecht o Benjamin: “La polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tiniánov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por otro” (Piglia 2001a: 66). Así, Piglia encontrará parte de su proyecto fuera del realismo soviético y de la teoría del reflejo en el género policial y en la novela negra, que le permitirán trabajar lo social y lo político desde otra perspectiva que parte de Brecht y de la literatura como contradicción:

Para Brecht la literatura es una práctica de la contradicción: su materia prima son las contradicciones, es decir, en última instancia, las realizaciones ideológicas contradictorias (jurídicas, religiosas, políticas, morales, literarias) de posiciones de clase determinadas. Ser realista es poner esas contradicciones en escena, hacerlas visibles, "mostrar los antagonismos sociales sin solucionarlos" subraya Brecht. La función del realismo es plantear preguntas, crear interrogantes, mostrar la lógica y los intereses de clase de las

---

<sup>19</sup> Adorno es un autor al que Piglia le concede poco desarrollo en su crítica o en sus entrevistas, García García (2013: 51-52) elabora la hipótesis de que Piglia se desmarca de Adorno (a pesar de las filiaciones con Brecht) quizá porque este concibe la autonomía del arte y su politización como la estética de la negatividad en cuanto que proporciona un conocimiento negativo de la realidad.

posiciones en conflicto sin resolver imaginariamente las contradicciones (Piglia, 1975: 9).

Así pues, fruto de esta concepción de vanguardia el autor Macedo Rodríguez (2013: 256-257) señala que Piglia ha unido en su proyecto literario a series de dos escritores que *a priori* parecen antagónicos en la creación literaria como síntesis de lo social y vanguardista, como por ejemplo el binomio Arlt-Borges, Joyce-Kafka, Baudelaire y Marx en *Crítica y ficción*, Ítalo Calvino y Bertolt Brecht o Henry James y Rosa Luxemburgo en sus diarios.

Derivada de la noción militar de la vanguardia, Piglia construye su poética y estética, en torno a la metáfora de la máquina<sup>20</sup> con una marcada función social. A través de la estética de la contradicción de Brecht, Piglia desarrollará también la función política de la literatura en cuanto a que opondrá dos fuerzas con dos discursos diferentes: el hegemónico del poder y el clandestino de personajes marginales dispuestos a resistir. Entonces, mediante el empleo del lenguaje no solo se revelan la clase social del escritor y las relaciones de las condiciones de producción, sino también la ideología<sup>21</sup> (Althusser, 2003 [1970]). Las relaciones de poder se dan por medio del discurso pues sirve para crear un sistema de pensamiento por el que los individuos se ligan a un orden establecido con el que tienden a identificarse. Este discurso del sistema crea a individuos normales dentro de una serie de límites que marcan las fronteras entre lo permitido y lo prohibido (por ejemplo, la sexualidad) y los parámetros de verdad y racionalidad e irracionalidad por otra parte (Foucault, 2017 [1975]). Así, este discurso normativo se imprime en la ideología de los individuos pero, sobre todo, recae sobre los cuerpos como método coercitivo o punible (Foucault, 2016 [1975]).

---

<sup>20</sup> “De todas las imágenes, metáforas y conceptos que explican la poética de Ricardo Piglia (la máscara, la sospecha, el borde, el espejo), [...], la máquina me parece la más provechosa. [El concepto deleuziano de máquina] significa un dispositivo bélico de creación (escritura) y de interpretación (lectura) para operar en el campo de batalla de la literatura argentina. Un artefacto de guerra manejado por un maquinista/maquinador” (Gallego Cuiñas, 2020: 32-33).

<sup>21</sup> Eagleton remarca la función social de la estética como una forma de ideología: “La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna. [...] También proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas formas ideológicas dominantes, razón por la cual se revela como un fenómeno eminentemente contradictorio” (Eagleton, 2006: 53-54).

Es este sentido del discurso ideológico sobre el que trabaja Piglia para hablar de las tensiones entre ficción y Estado. Tradicionalmente, el discurso hegemónico (ya sea el económico, el de los medios de comunicación, el político, la cultura de masas...) <sup>22</sup> se basaba en el principio incuestionable de veracidad, esto es, el discurso del poder da cuenta de los hechos reales en la sociedad. Por el contrario, el discurso literario parte del principio ficcional de verosimilitud, en ese “como si”, donde puede ser o no verdad. Es ahí precisamente donde radica su poder. A todo ello hay que sumar la pérdida de la experiencia de la que hablaba Benjamin, por lo que las relaciones con lo real y la narración han quedado difusas y el individuo se encuentra perdido a la hora de descifrar la realidad circundante. Pues bien, lo que plantea Piglia es que las reglas se han invertido: ahora es la ficción la que ahora narra las verdades que el Estado calla. Es la literatura la que permite reconstruir la experiencia y acercarnos a la realidad, esa es su gran capacidad persuasiva <sup>23</sup>:

El contraste entre ficción y realidad se ha invertido. La realidad misma es incierta y la novela dice la verdad (no toda la verdad). La verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de la ficción. La novela, los libros prohibidos, dicen cómo es lo real. Se trataría, entonces, de percibir una tensión entre Estado y novela e incluso entre lectura y verdad estatal (Piglia, 2005: 151-152).

Comentaba Hannah Arendt <sup>24</sup>(2005 [1970]) que el Estado se asienta sobre el poder conseguido bien por el consenso social (la ideología dominante) o bien por medio de la

---

<sup>22</sup> Como señala el mismo Piglia estas instituciones tienen una función de conformación social: “Hay una crítica muy frontal de Arlt a lo que podríamos llamar la producción imaginaria de masas: el cine, el folletín y sobre todo el periodismo son máquinas de crear ilusiones sociales, de definir modelos de realidad” (Piglia, 2001a: 25).

<sup>23</sup> En esta relación es de donde parte su noción de “ficción paranoica” que aparece de forma tangencial en la siguiente cita: “Algunos han hecho de la creencia en la ficción la clave del funcionamiento de lo real. Con esto se abre, por supuesto, un complejo problema que tiene un peso decisivo en la política: basta llevar la suspensión de la incredulidad implícita en la novela al mundo social para que irrumpen todas las fantasías amenazadoras. Las ficciones de la política actúan sobre la tensión nunca explicitada entre lo verdadero y lo ilusorio” (Piglia, 2005: 150).

<sup>24</sup> Piglia, por su parte, toma esta idea de Paul Valéry: “La era del orden es el imperio de las ficciones pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (Piglia, 2001a: 35).

violencia<sup>25</sup>. Para construir ese acuerdo social, el Estado se ve obligado a narrar, a construir ficciones para perpetuarse en el poder y por ello es necesario imponer una determinada narración acerca de la realidad que, amparada por su categoría de discurso oficial, será respaldada por los principales aparatos ideológicos del Estado (Althusser, 2003 [1970]):

La política se ha convertido en la práctica que decide lo que una sociedad no puede hacer. Los políticos son los nuevos filósofos: dictaminan qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad. Todo se ha politizado en ese sentido. También la cultura. La política inmediata define el campo de reflexión. Parece que los intelectuales tienen que pensar los problemas que les interesan a los políticos (Piglia, 2001a: 102).

Para Piglia, la estructura de este discurso político (y también para el discurso de la resistencia, como veremos en el siguiente capítulo) tiene la forma de un complot. En “Teoría del complot” (incluido posteriormente en Piglia, 2014b) recupera la idea de Estado y del peligro de la ficción para el primero de *La República* de Platón. En el libro V, Platón plantea una utopía estatal y social en la que los mejores hombres y las mejores mujeres se reproducen mientras que se limitan el número de relaciones sexuales permitidas entre los individuos considerados como inferiores. Sin embargo, lo que sugiere es que este proceso se haga de forma aparentemente arbitraria a través de un sorteo amañado para conservar la “pureza” al no mezclarse los individuos inferiores y superiores. El propósito de este sorteo teatralizado es evitar posibles represalias para los gobernantes, pues la rabia e indignación se desplazan no hacia la clase política sino hacia los avatares del azar.

Por tanto, Platón defiende la utilidad de la mentira para conducir al bien o a la estabilidad sin necesidad de mayores coacciones. Si bien Platón es consciente del uso didáctico de la ficción (un ejemplo de ello son sus *Diálogos* o el mito de la caverna), lo cierto es que solo valora aquella que es útil para servir al Estado. Desconfía de la

---

<sup>25</sup> Aunque en el caso de la narrativa de Piglia podríamos decir que el Estado se sustenta en este consenso social y también en el uso legítimo de la violencia, como por ejemplo en *La Argentina en pedazos* (1993) que es una suerte de historia de la violencia ejercida por parte del Estado a través de la literatura argentina.

ficción porque su naturaleza es imitar, engañar y provocar un efecto emocional por el cual alguien puede confundir esa apariencia con lo verdadero (Izquierdo, 2000: 2017-208). Así pues, la utilidad<sup>26</sup> del arte para Platón solo es tal y cuando sirve al Estado, e inútil y peligrosa cuando imita y recompone en apariencia la realidad. Kohut (2015: 42) considera a su juicio que incluso hoy día los escritores (entre los que podríamos incluir a Piglia) han tratado de defender la literatura frente a la peligrosidad para el Estado que esgrimía Platón, por lo que la relación entre literatura y política ha planteado tres transformaciones: la primera es el carácter normativo que el Estado tiene a la hora de definir lo que es útil o inútil y por tanto, aquellos escritores que no se consideran útiles pasan a ser invisibilizados u obligados al exilio; la segunda, elabora la utilidad de la literatura como arma política<sup>27</sup> y la tercera, esta noción de utilidad llevada al extremo la vuelve contra ella misma (como se observa en Sartre).

El complot narrativo se condensa especialmente en la política argentina pues, según Piglia, esta está tejida por ficciones conspirativas y conspiranoicas. Así, el Estado utópico que planteaba Platón tiene su expresión en el proceso dictatorial argentino. Por esta razón, Piglia lee/interpreta en clave literaria los hechos políticos e históricos en cuanto a discursos sociales que son. La ficción política argentina se encuentra ligada a diversos géneros en función del discurso oficial que quiere imponerse. Así pues, el Estado de “El proceso” como narrador articula su discurso como una ficción criminal (Piglia, 2001a: 11), como relato paranoico (Piglia, 2001a: 36), como un melodrama, un relato de terror o incluso como un discurso médico:

La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama:

---

<sup>26</sup> Esta idea platónica sigue vigente hoy en día en diferentes discursos sociales: “La escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera” (Piglia, 2001a: 121).

<sup>27</sup> Por ello, Piglia reivindica la figura del escritor como una figura análoga en negativo del soberano, pues su función consiste en denunciar aquello que el Estado calla. Por tanto, la función social del escritor es necesaria pero también una profesión de riesgo, como comenta en “Canto rodado”: “porque en este país los escritores, pero no solo los escritores, estamos siempre en la zona de peligro, nos instalamos en la frontera psíquica de la sociedad e informamos desde ahí lo que está pasando. Mandamos mensajes, escribimos libros, somos corresponsales de una guerra imaginaria, brutal, sanguinaria” (Piglia, 2015b: 343-344).

una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino. Y esto en la Argentina no es una metáfora: en los últimos años la política secreta del Estado decidía la vida privada de todos. Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso “la inteligencia del Estado”) y se le impone a la realidad. Es lo que sucedió con el golpe de 1976. Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas (Piglia, 2001a: 36).

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato “médico”: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo le aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror (Piglia, 2001a: 105-106).

En el proceso de transición se produce otro contexto social distinto y el discurso político se articula de forma distinta y, por tanto, se ve obligado a utilizar otro género en el cambio de la presidencia de Reynaldo Brignone (1982- 1983, el último presidente de la dictadura) y Raúl Alfonsín (1983-1989):

Empieza a funcionar la novela psicológica, en el sentido fuerte del término. La sociedad tenía que hacerse un examen de conciencia. Se generaliza la técnica del monólogo interior. Se construye una suerte de autobiografía gótica en la que el centro era la culpa; las tendencias despóticas del hombre argentino; el enano fascista; el autoritarismo subjetivo. La discusión política se internaliza. Cada uno debía elaborar su relato autobiográfico para ver qué relaciones

personales mantenía con el Estado autoritario y terrorista. Difícil encontrar una falacia mejor armada: se empezó por democratizar las responsabilidades. Resulta que no eran los sectores que tradicionalmente impulsan los golpes de Estado y sostienen el poder militar los responsables de la situación, sino ¡todo el pueblo argentino! Primero lo operan y después le exigen el remordimiento obligatorio (Piglia, 2001a: 106).

Igualmente, Piglia se muestra muy crítico con Carlos Menem, quien en 1990 indultó a gobernantes causantes del genocidio (entre ellos Videla) que habían sido condenados a doce años de prisión en el Juicio a las juntas, entre otros militares acusados de crímenes contra lesa humanidad. Evidentemente, para justificar sus acciones necesita crear una ficción:

Pensemos, por ejemplo, en el modelo de la narración de Menem, una combinación de narración teórica con folletín. Un relato filosófico continuo que teoriza acerca de cómo debe ser la solución de la gran catástrofe. Una narración con una pulsión teórica fuertísima. Todo el mundo dice cuál debe ser la resolución única de la catástrofe. [...] Menem es el héroe de una narración que dice que, en su final, se constituirá una sociedad en la cual un sujeto como Menem no podrá tener lugar. Es imposible imaginar que en una sociedad tan moderna y tecnológica como la que se sueña en ese relato haya un presidente de la república que haga las cosas que hace Menem (Piglia, 2016b: 61).

Del mismo modo, la literatura junto con el mundo del arte también se tornan campo de batalla a la hora de disputar la hegemonía de ciertos discursos que desplacen aquellos más críticos y relegándolos, por tanto, a una posición marginal. Así, frente a la

literatura la cultura de masas se erige como el adalid del llamado posmodernismo<sup>28</sup>. Esta cultura explota especialmente la indistinción entre ficción y verdad, pero no es ahí donde se cifra para él la lucha social pues el discurso de la cultura de masas tiende a la homogeneidad. Un ejemplo que pone de la relación entre Estado y el negocio editorial es el del éxito de los llamados *best-sellers* extranjeros durante el gobierno militar con un claro objetivo social: “desnacionalización, despolitización, «modernización»” (Piglia, 2001a: 18).

En oposición al Estado y a la industria cultural basada en la circulación del objeto artístico como mercancía, la literatura se postula como una fuerza resistente y como tal, maneja otros circuitos diferentes al discurso hegemónico, por esta razón la ficción es clandestina sobre todo en tiempos en que los que la subjetividad del individuo se ve amenaza. Es ahí precisamente cuando el poder de la ficción surge subrepticamente, paralelo al discurso estatal, no solo para negarlo, sino para resistir y sobre todo, para narrar la verdad, como es el caso de las narraciones de la dictadura argentina donde circulaba la historia de que alguien había visto por la noche un tren cargado de féretros: “yo diría que la literatura disputa con ese mismo espacio, es decir, que la literatura está construyendo un universo antagónico a ese universo de ficciones estatales” (Piglia, 2001a: 191).

Como categorías diametralmente opuestas, la literatura sería: “una sociedad sin Estado” (Piglia, 2016b: 27), y como tal, postula otro tipo de organización social que determina la ideología de los miembros que la integran. Así, Piglia asemeja el terreno

---

<sup>28</sup>El término es cuestionado por Piglia pues considera que el posmodernismo supone la superación y la neutralización de la ruptura que proponía la vanguardia: “la máquina del posmodernismo viene a decir que la cultura moderna ha terminado por imponer y legitimar a los transgresores y a los revolucionarios, a Joyce, a Picasso, a Stravinsky, ha valorado la libertad sexual, al individuo que se margina de la sociedad, al sujeto libre, a la liberación de las mujeres, a la crítica de la familia como institución. Ésos fueron los elementos que la cultura moderna, a partir digamos de Baudelaire, puso en primer plano y éstos fueron sus héroes. Pero, dicen, una sociedad no puede funcionar con valores que son antagónicos con sus necesidades, no puede dejarse manejar por una cultura que exalta los valores que buscan desintegrar a esa sociedad. Una sociedad necesita orden, necesita valorar sus tradiciones, la sociedad no puede seguir exaltando su propia destrucción. Por lo tanto, se vendría a decir, hay que construir una cultura nueva posmoderna, posterior a la cultura moderna que esté de acuerdo con las necesidades de la sociedad. Una cultura que valore en todos los planos (en la literatura, en la vida cotidiana, en la política) lo que había sido negado por la vanguardia, por la transgresión, por la revolución” (Piglia, 2001a: 103-104).

de la literatura con el funcionamiento interno de las tribus nómadas de los indios ranqueles. Por tanto, lo importante en este tipo de sociedades preindustriales, casi utópicas, es que el poder se detenta en el lenguaje. Lo político residiría en quien ejerce el poder de la palabra:

Tribus nómades, sin relaciones de obediencia, ni formas fijas. El poder está separado de la coacción y de la violencia. La particularidad más notable del jefe ranquel es su falta casi completa de autoridad; nunca está seguro de que sus órdenes serán ejecutadas. Esa fragilidad de un poder siempre cuestionado define el ejercicio de la política. En un sentido se podría decir que se trata de una de esas sociedades con un mínimo de política a las que aspiraba Bertolt Brecht. Porque ¿qué sería este dominio privado de los medios de imponerse? Un poder incierto, basado en el convencimiento, en la verdad del otro, en la creencia. En el poder de la palabra. En esas sociedades el Estado es el lenguaje. El talento verbal es una condición y un instrumento del poder político. El jefe es el narrador de la tribu. Cada día, al alba o al atardecer, cuenta historias que suceden en otro tiempo y en otro lugar y así alivia las penurias del presente y construye las esperanzas del porvenir (Piglia, 2001a: 120).

En consecuencia, en tanto que el lenguaje empleado por el discurso estatal busca moldear la realidad, adaptarla a sus necesidades e imponerla como consenso social, la literatura también produce cohesión social en este tipo de sociedades pero no para legitimarse, sino para sobrellevar la carga pesada de lo real y salvaguardar la autonomía de la tribu: “El poder otorgado al uso narrativo del lenguaje debe interpretarse como un medio que tiene el grupo de mantener la autoridad a salvo de la violencia coercitiva” (Piglia, 2001a: 120). Por esta razón será muy importante que en su narrativa personajes socialmente marginales tomen la palabra y que el uso que hacen del lenguaje también sea diferente, de ahí la reivindicación de una lengua oral que contravenga los límites de la lengua normativa (claro ejemplo de ello es la recuperación de la gauchesca o el uso de la jerga criminal en los delincuentes de *Plata quemada*). La transgresión del lenguaje no solo tiene repercusión a nivel político sino también en el uso político de la literatura a la hora de establecerse como canon; en otras palabras, es el lenguaje el conforma la visión política del sujeto ya sea discurso social o literario. De ahí la relación entre poder y narración: “Ambiguas, las palabras

modifican a quienes las utilizan: lectores, escritores. Nombrar algo es comenzar a transformarlo” (Piglia, 1965: 12). El hecho de nombrar algo es una cuestión social que visibiliza aquello que se mantenía entre las sombras, del mismo modo Piglia emplea esta misma idea en su literatura. Así podríamos establecer que si la lucha entre Estado y ficción se juega entre el poder de querer imponerse de uno y la resistencia (entendida también como disidencia) a dicho propósito, las armas que utilizan ambos bandos es el uso de político del lenguaje<sup>29</sup>:

La literatura tiene una función política importantísima frente a la disolución del lenguaje como práctica compleja, esta especie de simplificación generalizada de la cual la lengua de los políticos es muy responsable. El modo en que los políticos imponen el lenguaje es un elemento frente al cual los escritores tenemos que tener una actitud muy crítica (Piglia, 2016b: 112).

Así, esta sociedad sin Estado que es la literatura misma esgrime la palabra en cuanto a poder social y como reducto de resistencia, por lo que adopta una determinada estética que une en la literatura su proyecto literario y político. Como ha dicho abiertamente en sus diarios<sup>30</sup> y entrevistas<sup>31</sup>, Piglia, a pesar de sus devaneos con el maoísmo o el trotskismo, se ha declarado abiertamente anarquista lo que sería aplicable a su estética narrativa:

El arte y la literatura representan un universo propio en donde no hay Estado,

---

<sup>29</sup>En esta línea, Piglia admira la prosa del Che Guevara porque aún no solo en su persona, sino también en su literatura, la oposición contra el sistema dominante y al canon literario como institución: “Cierta libertad y cierto desenfado en el uso del lenguaje son una prueba de confianza en su lugar social, como también lo son su modo de vestirse o su relación con el dinero. Esa lengua hablada es una lengua de clase que funciona como modelo de lengua literaria. Escribe como habla, lo que no es frecuente en la literatura argentina de la época. *El túnel* de Sabato, de 1948, para referirnos a un libro que posiblemente Guevara ha leído y admirado, está escrito de “tú”, lejos del voseo argentino, en una lengua que responde a los modelos estabilizados y escolares de la lengua literaria. Y ese es el tono dominante en la literatura argentina de esos años (basta pensar en Mallea o en Murena)” (Piglia, 2005: 120).

<sup>30</sup> “Un tal Papelero me preguntó con quién estaba políticamente, me declaré anarquista y rápidamente entré en contacto con la agrupación que los identificaba” (Piglia, 2015b: 69).

<sup>31</sup> A la pregunta de si son las primeras lecturas de su vida estudiantil la primera orientación con el anarquismo contesta: “Sí, tengo una especie de noviecita del secundario, que se llama Susana, [...] tiene un padre anarquista y una madre rusa. Y entonces yo empiezo a leer a partir de esa relación y de ese mundo, de esa biblioteca, básicamente. [...] En ese momento el anarquismo me viene fenómeno para cortar con esa tradición fuerte [el peronismo]” (Tarcus, 2019: 33).

y en el momento en que toca salir del universo estético, la forma sufre esa invasión del poder; por lo tanto, el arte y la literatura siempre postulan un universo anarquista en conflicto con un poder que siempre ven como externo e invasivo. Y sin embargo, que sea anti-estadista o anarco no implica que este anarquismo literario de Piglia sea individualista (nada más lejano a Piglia que el liberalismo). [...] Esa idea anti-individualista, traducida a la literatura, explica la defensa y estetización que Piglia hace del plagio, como un modo estético-político de finalmente librarnos de la propiedad intelectual (que es robo, como la propiedad privada), y de abrir la experiencia de lectura paranoica al intertexto infinito (Rosa, 2019).

La estética anarquista de su literatura supone una ruptura con la finalidad marxista tradicional de desentrañar a través de la observación de la sociedad en la materia literaria. El anarquismo literario de Piglia propugna una inversión de la lectura social de la literatura: ahora es la literatura la que prefigura la sociedad del porvenir. La literatura, como forma privada de la utopía<sup>32</sup>, parafraseando a Piglia, se instala en lo posible, en lo futuro. Así, en forma de negativo, la utopía como sociedad perfecta evidencia la sociedad imperfecta del presente<sup>33</sup>, de ahí su recurrencia en novelas (*Respiración artificial* y *La ciudad ausente*) donde la represión estatal agudiza el deseo de la utopía futura como forma de evasión de los horrores de la realidad. Así pues, la anarquía en cuanto utopía rompe con cualquier modelo político, literario y social en pos de un furor revolucionario futuro:

La estética anarquista se vuelve resueltamente hacia el porvenir, hacia lo desconocido. Contribuye, así, poderosamente, a la eclosión de la cultura moderna. La estética marxista no dirige su mirada lejos. Se contenta con regentar o interpretar lo real; pone la obra que existe en relación con la situación económica, social y política de la sociedad para deducir su significado social. [...] La estética marxista recuerda incansablemente al escritor, al artista, su responsabilidad social. Lo invita a tomar parte en los grandes debates

---

<sup>32</sup> Si la isla Utopía de Tomás Moro proponía una sociedad pacífica y solidaria, Piglia optará por una utopía lingüística en la isla de *La ciudad ausente*.

<sup>33</sup> Al respecto Piglia manifiesta: “La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contrarrealidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro (Piglia, 2001a: 123).

sociales, políticos, filosóficos de la época. Lo conmina a bajar a la arena, a comprometerse. La estética anarquista ve en la creación artística las realizaciones generales del hombre sublevado. Animándolo a liberarse del peso de la tradición, desempeña respecto del artista una acción liberadora más acusada, pero también, y sobre todo, una función creadora. Lo impulsa a buscar caminos siempre renovados de la creación. La estética marxista se presenta como guardián de la tradición realista. La estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura. Y puesto que tiene la mirada fija en el porvenir -la utopía- interpreta tal vez mejor la aspiración del artista de hoy a la libre expresión de su fe de herético (Reszler en Rosa, 2019).

Si la literatura se instala entonces en el futuro, el presente queda totalmente anulado entre la categoría temporal del pasado y del futuro, de ahí la imposibilidad de narrar el presente que se manifiesta en la narrativa del argentino en un desfase temporal entre el tiempo de la narración y el tiempo de la Historia. Dado que la literatura es experiencia y su lectura del pasado pronostica la del futuro, el conocimiento histórico sincrónico solo puede darse desde el anacronismo deliberado, tan caro a Piglia:

Me parece que el hoy de la literatura no es nunca sincrónico al hoy de la política, que hay tiempos distintos y movimientos diferentes. Por eso la pregunta sobre con qué período político se vincula un escritor y qué tipo de relaciones tiene con la temática política nunca debe ser pensada en términos de relaciones inmediatas, como si los escritores debieran responder a situaciones planteadas por la sociedad en el momento preciso en el que está trabajando en un libro. Esto tiene que ver, por un lado, con los tiempos que la literatura necesita y con el tipo de desajuste y de asincronía que a menudo se produce en las relaciones inmediatas entre la política y la literatura (Piglia, 2015c: 98-99).

En definitiva, “Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis” (Piglia, 2001a: 123) y como tal, la diferencia entre ambas no solo radica en el uso del lenguaje sino también en la relación que se establece entre el héroe y la realidad circundante, pero sobre todo, la clave esencial entre el poder y narración viene dado por el estatuto del narrador y sus condiciones sociales (¿desde

dónde ve?, ¿qué ve?, ¿cómo dice?). El héroe de la novela que plantea Piglia es un personaje que no se encuentra en sintonía con el mundo. Ese malestar lo lleva a romper con su realidad aburrida e iniciar un viaje con el propósito de tener experiencias. Sin embargo, a diferencia del propuesto por el Estado, el héroe novelesco se encuentra a disgusto en la sociedad, por eso mismo no es conformista y la utopía futura se transforma en su ideal político:

El héroe del Estado es aquel que dice que hay que bajar los ideales por culpa del peso de lo real, que hay cosas que son verdaderas pero no se pueden hacer porque es necesario admitir ese peso de lo real. [...] El héroe de la novela, en cambio, es el que sostiene que es necesario encontrar un ideal que le dé sentido a lo real. A menudo ese ideal solo vale para él. No se trata de una caracterización abstracta, moral, sino de la construcción de algo que le permita zafar de una realidad apagada, mustia (Piglia, 2016b: 64).

La mirada del narrador hacia este héroe se convierte entonces en un posicionamiento político, pero también moral pues en él pueden percibirse dos formas de entender la realidad: la observada por el narrador y la del héroe. De ahí, el choque u homogeneidad del relato. Si la mirada del narrador se traduce, por ejemplo a través de la ironía, la subjetividad de la voz narrativa prevalece frente al héroe que queda parodiado a través de la pluralidad de perspectivas que componen la sociedad.

La relación entre la mirada, el saber y la voz del narrador se constituye como una estrategia clave del relato. Frente al narrador omnisciente típico de la novela realista que propicia un plus de sentido, evitando todo punto de indeterminación, los narradores de Piglia tienden a cuestionar el estatus de poder de su narración a través de la duda y de la distancia. El narrador que vacila y que no está seguro de aquello que está narrado (porque entre otras cosas, narra precisamente para comprender) pone en tela de juicio el estatuto de verdad de lo que está narrado al incluir su perspectiva subjetiva como conocimiento de la historia. Es este tipo de narradores los que Piglia necesita para construir el secreto en torno al cual gira el relato de investigación. Incluso como llega a hacer en “Nombre falso” utiliza un narrador del que es preciso desconfiar, como los de Henry James (Piglia, 2019: 66), socavando el pacto de lectura

con el lector a la vez que favorece un replanteamiento sobre la veracidad del narrador literario y, por ende, de cualquier tipo de narrador social.

Así, el poder del narrador es innegable: es él quien decide qué narrar de todo lo que ha visto, qué callar de todo lo que sabe y cuándo cesar la narración. Ya hemos visto que esta toma de la palabra es política pero también lo será su cierre concebido como interrupción: “El sentido del final, entonces, no es sólo un sentido existencial o metafísico: tiene también una interpretación política. De ahí que no sea simple decidir cuándo se termina un relato, esa versión reducida del orden del mundo” (Mesa Gancedo, 2006: 200).

El final supone una ruptura de la experiencia. Cómo se cifra ese final en la vida y en la literatura y bajo qué estructura será una de las obsesiones de Piglia, por lo que sus novelas retratan precisamente finales sociales, políticos, culturales, económicos (Gallego Cuiñas, 2020: 41). Así, los finales de sus relatos suponen el fin de algún acontecimiento y el proceso de encontrar sentido a la pérdida de valores que ese cambio ha generado como por ejemplo, el final de la experiencia y de la Historia en *Respiración artificial*, el fin de la muerte de la amada y de la literatura en *La ciudad ausente*, el fin utópico del valor del dinero a través de su quema en *Plata quemada*, el fin de la producción industrial para dar paso a la producción tecnológica y financiera en *Blanco nocturno* y el fin de la resistencia y la literatura en un mundo industrializado en *El camino de Ida*.

En definitiva, Piglia está interesado en los finales y cómo construir los relatos hacia esa estructura de la narración porque cifra en ellos la literatura, la política y la vida. Si como Scheherazade se narra para evitar la muerte futura e ineludible (o para evitar el suicidio en el caso de Pavese), la narración deja la vida en suspenso y esa ruptura/interrupción del cierre nos retrotrae al peso de lo real y nos condena al final de nuestra propia existencia y experiencia. Por tanto, tanto la palabra, como la mirada (narrador) y el héroe (acción) dan cuenta de las relaciones sociales y de poder en la novela pero, ante todo, prefiguran las que están por venir en una suerte de utopía privada y/o social.

## 2. LA MÁQUINA POLÍTICA DE LA LECTURA

Tanto en su obra de crítica como de ficción, como en sus *Diarios*, la reflexión en torno al proceso de lectura o en torno a cómo Piglia lee a determinados autores (y silencia a otros) resulta patente como un *leitmotiv* reflexivo que alcanza su autonomía con la publicación en 2005 de su libro *El último lector*<sup>34</sup>. Es en su prólogo, marcadamente borgiano, donde metaforiza su programa de lectura donde mirada, luz y perspectiva (representadas en la figura del fotógrafo Russell) son a la vez, un acto de narración y de lectura: “El fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad el acto de leer” (Piglia, 2005: 12). Así, a la manera de Borges, la forma de leer la ciudad se convierte en “un arte de la distancia y de la escala” (Piglia, 2005: 20) donde la ciudad, como objeto fantástico, se convierte en una narración que exige la mirada de un Lector ideal, frente a “El Aleph” de Borges que es: “el objeto mágico del miope” (Piglia, 2005: 19). Tal y como comenta un personaje pigliano en “Tarde de amor”: “Todo es cuestión de óptica” (2006a: 58) en cuanto a la lectura se refiere.

Dedicado a toda una vida como lector (más que como escritor<sup>35</sup>), los ingredientes que posee la lectura para Piglia son varios: en primer lugar, la lectura es un acto individual que exige la soledad (como la escritura) y estar aislado: “El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo” (Piglia, 2005: 12); en segundo lugar, para poder

---

<sup>34</sup> Anteriormente ya lo publica en el 2001 como “Pequeño proyecto de una ciudad futura” y posteriormente en los *Diarios de Emilio Renzi* aparece en el primer tomo como “La moneda griega”, versión más extensa que la del prólogo.

<sup>35</sup> “Vivo de la literatura pero no de la escritura, o si se prefiere, me gano la vida leyendo. En los últimos quince años he trabajado alternativamente como asesor editorial o enseñando literatura” (Piglia, 2001a: 57).

pasar a ver la réplica de la ciudad es necesario darle a Russell una moneda, en este caso se trata de un dracma falso, así Piglia entiende el acceso a la literatura desde la economía que le dota un valor en este caso falso<sup>36</sup> (en la misma línea se sitúa el plagio); en tercer lugar, la lectura, como la literatura, está ligado a la mujer de ahí que en “La moneda griega” diga que 87 personas hayan visitado la réplica de la ciudad y que en su mayoría han sido mujeres; en cuarto lugar y relacionado con lo anterior, la lectura para Piglia representa el desvelamiento de una pérdida<sup>37</sup>: “En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros”<sup>38</sup> (Piglia, 2005: 13); por último, la visión de la lectura también por un posicionamiento político en cuanto a que la obra es “privada y clandestina” (Piglia, 2005: 13).

Pero ante todo, para Piglia, la lectura como arte de la réplica que es y que produce infinitas miradas e interpretaciones demanda poner en práctica una formación basada en la asociación<sup>39</sup> para poder comprender:

La representación sinóptica produce la comprensión y la comprensión consiste en ver conexiones. [...] La lectura nos enseña a ver sinópticamente. El concepto de representación sinóptica designa nuestra forma de representación, el modo en que vemos las cosas. Hay representaciones que se unen con las cosas de las que son signos por una relación visible. Pero en esa visibilidad hacen desvanecer al original. Cuando se mira un objeto como si fuera la imagen de otro, se produce lo que yo he decidido llamar la sustitución sinóptica. Así es la

---

<sup>36</sup>“Piglia introduce una *diferencia* arltiana -materialista- en esta recreación del lector: para tener una cultura, para leer, hay que tener una economía, aunque sea falsa. El símbolo de la ciudad se aviene a un modelo de distribución del mercado que la reorganiza económicamente y culturalmente” (Gallego Cuiñas, 2020: 115).

<sup>37</sup> Como pérdida también está emparentada con las ruinas: “El fotógrafo actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas (y en este sentido, por supuesto, ha hecho, de un modo elusivo y sutil, arte político). Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir” (Piglia, 2015b: 274).

<sup>38</sup> En el mismo sentido Magalí Sequera (2013: 150) apunta la relación de narración y fotografía en Piglia: “El acto de fotografiar es antes que nada ver otra cosa. Es ver lo que no se puede ver. En otras palabras, es hallar, leer otra narración en la que se venía leyendo”.

<sup>39</sup>“Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” (Piglia, 2001b: 206).

realidad. Vivimos en un mundo de mapas y de réplicas. El concepto de representación sinóptica es de importancia fundamental. Designa nuestra manera de representar, la manera según la cual vemos las cosas. Esta representación sinóptica es el medio para la comprensión, que consiste en ver las conexiones. Ver como si<sup>40</sup> (Piglia, 2015b: 275 - 276).

Por tanto, ya no es solo el escritor el encargado de construir la narración, sino que es el lector con sus asociaciones, identificaciones y analogías el que cierra el proceso de construcción del texto y el que le confiere un valor a la obra literaria<sup>41</sup>. La lectura como conclusión<sup>42</sup> del proceso comunicativo. Este programa de lectura que Piglia toma totalmente de Borges<sup>43</sup> aparece ya teorizado en la Estética de la recepción (con autores como Iser, Ingarden, Jauss, Gadamer...), escuela que quiere recomponer una historia de la literatura basada en el punto de vista del lector (esto es, cómo se leyó una obra en un determinado contexto histórico), pues no solo importan las condiciones de producción de un texto, sino también las de recepción. Así, el papel activo del lector se pone en marcha con un programa de escritura muy inclinado a cómo el lector va a poder interpretar unos hechos y a inferir otros a partir de las palabras del texto. Por tanto, el proceso de resignificación e interpretación es concebido por Iser (1987) como una parte inherente a la constitución interna del propio texto que posee unas reglas que el lector actualiza en su proceso de dar sentido al texto y que depende del grado de competencia que posea dicho lector. En ocasiones, el escritor construye el texto dejando algunas incoherencias, entendidas como un vacío de significación, que el lector sagaz debe reponer para poder dar unidad y concluir con su participación, por tanto, el sentido global del texto.

---

<sup>40</sup> Este método de lectura, "ver como si", lo pondrá en práctica más tarde de la mano de Croce en *Blanco nocturno* a través de la ambigüedad en un dibujo de Wittgenstein que puede ser al mismo tiempo visto como un pato o un conejo.

<sup>41</sup> Mukarovsky (1977) distingue entre la obra como "artefacto" en cuanto a mero significante a la espera de que el lector le otorgue el significado) y la obra como "objeto estético" (que sería el resultado de haber interpretado la obra como artefacto). Esta distinción ha permitido explicar el fenómeno de la valoración estética a través de las diferentes lecturas.

<sup>42</sup> "Pocos autores conceden tanta importancia al lector como Piglia; sus obras no piden ser entendidas sino *concluidas*" (Villoro, 2008: 318).

<sup>43</sup> "Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete" (Piglia, 2005: 28).

A estos vacíos de significación los llama “puntos de indeterminación” que son la herramienta principal de lectura/escritura para Piglia a la hora de construir el enigma, el secreto y el misterio de sus textos, o la repetición de determinados temas y elementos (como la moneda griega en el relato del mismo nombre y en “La honda”, por ejemplo) en su narrativa que permite la intertextualidad con su propia obra y con las de sus precursores. Todo ello no es más que la concepción de la lectura a través de las huellas textuales que el detective (lector) tiene que descifrar, de ahí, entre otros motivos, la predilección por el género policiaco del argentino. Asimismo, los puntos de indeterminación le sirven para romper con la identificación del personaje por parte del receptor, al evidenciar el carácter ficticio y artístico del texto, lo que rompe con la catarsis. Al igual que Brecht, Piglia deja patente el artificio de la literatura para marcar una distancia que le permita al lector tener juicio crítico en lugar de dejarse llevar por las emociones (Rovira Vázquez, 2015: 273), lo que encaja perfectamente con su poética política.

Así pues, si el lector se convierte en una figura imprescindible en el proceso de reconstrucción del texto, deviene, por tanto, en una figura análoga al escritor, en un coautor (Iser, 1987). Este lector que todo texto prefigura para poder desvelar todos los entresijos textuales es llamado por Iser el “lector implícito”<sup>44</sup>: “El concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano” (1987: 64). Para Piglia, aquel lector ideal que exigen sus textos es aquel que: “sabe más que el narrador, así se puede narrar más rápido. [...] Si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal diría eso; narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas” (Piglia, 2001a: 138). Por tanto, aquel lector ideal que prefigura su narrativa se encuentra de forma análoga al escritor pues, intelectualmente, Piglia lo considera como un igual. Una obra exigente, alejada de todo detalle y explicación de corte realista, reclama un lector experto que sepa desentrañar las conexiones y oposiciones del texto, que esté alerta a la construcción

---

<sup>44</sup> Otros autores denominarán de forma diferente a este lector preconcebido por el texto como lector virtual (Genette), lector modelo (Umberto Eco), lector arquitecto (Michael Riffaterre), lector fingido (Walter Gibson), lector pretendido (Erwin Wolff) o lector informado (Stanley Fish).

textual<sup>45</sup>, que rellene los puntos de indeterminación y como tal, promueva diferentes tipos de lecturas y de interpretaciones. Es ese tipo de lector el que encaja con su poética y con su concepción literaria: “El lector ideal es aquél producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que cambian el modo de leer” (Piglia, 2001a:55). Por esta razón le interesa mucho incorporar a sus tramas personajes que son lectores o creadores (y, por tanto, saben leer para crear) a los que se les conmina a que lean las diferentes situaciones en las que se encuentran, sobre todo, con el pretexto de una investigación. No es de extrañar que su ficción paranoica exija a un lector obsesionado con los signos exteriores que necesita interpretar para salvaguardarse. No es de extrañar tampoco que los lectores de sus obras, como aquellos que prodiga Piglia en sus relatos, acaben transformados en un lector implícito hiperbólico que ven en cada palabra una posible huella u orientación de la ficción que es necesario descifrar; esto es, la sobreinterpretación alucinada como máximo exponente de la lectura.

No obstante, el lector implícito por excelencia sería para Piglia el llamado “lector escritor”, aquel que lee a los demás escritores y se fija en cómo funcionan y se construyen los relatos para saber escribir, de ahí la cita de Faulkner que escribe en su prólogo de *El ruido y la furia* que en repetidas ocasiones Piglia ha utilizado: “Escribí este libro y aprendí a leer” (Piglia, 2000a: 141). En el mismo sentido se cifra la anécdota del joven Piglia que se atreve a cuestionar a Borges, al “ver un problema” en el final de su cuento “La forma de la espada” a lo que Borges, sagazmente, le contesta: “Ah -dijo-. Usted también escribe cuentos...” (Piglia, 2015b: 31). En otras palabras, el hecho de escribir cambia la mirada y, por ende, los modos de leer: “Se trata de una lectura utilitaria que toma a los textos como *work in progress*, como si siempre se pudieran mejorar; se trata de localizar lo todavía no narrado a manera de literatura potencial” (Piglia, 2019: 102).

Esta forma de leer presenta una triple vertiente como comenta el argentino en una

---

<sup>45</sup> Esta concepción de lectura está influida por Nabokov en el *Curso de literatura europea*: “[Nabokov] dice que el lector ideal no es aquel que se proyecta o se identifica con algún personaje de la historia. Es decir, el lector ideal sería aquel que estaría pendiente del tipo de construcción o, si ustedes quieren, es aquel que sigue al narrador y está atento a sus decisiones” (Piglia, 2019: 107- 108).

entrevista (Néspolo, 2005): en un primer lugar estaría esta lectura como forma de construcción, en segundo lugar, la lectura “estratégica” que es la que realiza el propio autor con la tradición, alineándose con unas genealogías y oponiéndose a otras. Así, esta lectura estratégica le permite al escritor leer la historia de la literatura desde otra perspectiva distinta. Por último, estaría la que podríamos denominar la lectura metaliteraria que es la propugna Piglia en su narrativa a través de la reflexión literaria en sus propias novelas y que, de forma inversa, promueva una historia literaria acerca de lo que la literatura dice sobre los escritores, críticos, lectores...

En cuanto a la primera vertiente y de forma análoga al lector escritor, se puede añadir a la figura del traductor como lector ideal puesto que lee milimétricamente para producir un texto nuevo. Es lector pero a la vez escritor ya que escribe aquello que lee y que, al reproducir el texto en una nueva lengua, genera una tensión con el original, por lo que podríamos señalar que tanto la traducción en tanto lectura es, como señalaba Ezra Pound: “un arte de la réplica” (Piglia, 2005: 12). Sin embargo, el traductor está obligado a escoger entre todas las múltiples lecturas (o itinerarios de lecturas que se le abren por delante) que el texto suscita, lo que le imprime cierta coautoría y cierto estilo personal a la traducción, como en repetidas ocasiones ha comentado Piglia sobre la traducción borgeana de *Las palmeras salvajes* de Faulkner. Incluso plantea un estudio diacrónico acerca de las diferentes variantes de la traducción de una obra pues su materia, la lengua, ya es otra y como tal, la traducción ha sufrido esos cambios que cristalizan la lengua y su uso literario de una obra en un contexto y momento determinado. Esta postura acerca de la traducción bebe también de la Estética de la Recepción pues concibe la obra como un continuo proceso<sup>46</sup> en el que el texto literario se actualiza a partir de las posibilidades que ofrece el propio texto junto con las distintas aportaciones de los lectores y en especial, las realizadas por los lectores/traductores expertos.

---

<sup>46</sup>“Ante todo, la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra; y bajo la influencia de estas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la consciencia de los miembros de una colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación del artista. En consecuencia, aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido otra obra de arte” (Mukarovsky, 1977: 81).

Por lo que respecta a la lectura estratégica, Piglia combina su posición de escritor junto con la de crítico para influir en la recepción de su obra y en cómo y desde dónde son leídos ciertos autores. Así, el posicionamiento ideológico del crítico es una especie de lente que se evidencia en las diferentes lecturas que realiza, como un sesgo que desvela la parte inconsciente y personal del crítico:

En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica (Piglia, 2001a: 13).

No es de extrañar entonces que diga de su libro *El último lector* que: “es, acaso, el más personal e íntimo de todos los que he escrito” (Piglia, 2005: 190) pues a través de diferentes autores, fotografías y situaciones de lectura, Piglia va poniendo el foco en aquello que se plasma también en su narrativa: “La escritura de ficción cambia el modo de leer y la crítica que un escritor escribe es el espejo de su obra” (Piglia, 2000a: 141). En otras palabras, mediante las lecturas crítica que Piglia realiza se revela a sí mismo como escritor e invita a que toda su obra de crítica (y también la de ficción por supuesto) sea leída desde esta perspectiva. Por esta razón decíamos que el relato que abre *El último lector* es una metáfora de la lectura que posteriormente, desde la escritura crítica, desarrolla en el resto del libro a través del análisis de sus lecturas sobre escritores que marcan su literatura al poner el foco en distintos aspectos que le obsesionan:

Piglia cree escribir sobre Borges, Kafka, Chandler, el Che Guevara o Tolstoi pero en realidad procesa en los libros que lee su propia vida de escritor: la adicción irrefrenable al libro, la defensa fundamentalista de la soledad, la batalla despiadada contra la interrupción, el lugar de la mujer como copista y musa, la relación contradictoria con el dinero, la tensión entre la acción y la

inacción en la vida intelectual (Speranza, 2012: 311).

Pero lo que verdaderamente subyace a este planteamiento de “leer a los demás para leerme a mí mismo”, o dicho de otro modo: “leer a los demás como si me leyera a mí mismo”, no es simplemente una revelación más o menos ingenua e inocente, sino que detrás de todo ello y de las diferentes publicaciones de sus obras (con sus múltiples variantes) se produce esa estrategia mencionada anteriormente por la que establece un modo de leer ciertas obras que comulgan con la suya para favorecer un espacio de lectura de sus propios textos y así, promover también una determinada perspectiva a luz de sus consignas que oriente la recepción de sus relatos. Esta misma maniobra es mencionada por el propio Piglia cuando comenta cómo Borges impulsó que ciertos géneros considerados menores en la época, como el policial, fueran leídos en determinada dirección para que así se entendiera lo que iba a escribir:

Esto es lo que llamo lectura estratégica: un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe [...] todo el trabajo de Borges como antólogo, como editor de colecciones y como prologuista está encaminado en esa dirección. Y es uno de los acontecimientos más notables de la historia de la crítica el modo en que Borges consiguió imponer esa lectura. [...] Lo que importa es la dirección en que estaba leyendo, en función de qué estaba leyendo (Piglia, 2001a: 155).

En definitiva, favorecer la recepción de un determinado género narrativo le permite como escritor y lector que determinadas características de los géneros se conozcan en el público lector y desde ahí, jugar con la distancia estética y el horizonte de expectativas (Jauss, 1976)<sup>47</sup>. Al ser conocedores de los rasgos estéticos de un determinado género, los lectores esperan que esa obra que se adhiere a ese género respete las reglas y las convenciones necesarias y así, también son capaces de relacionar esa obra con otras que también pertenezcan a la tradición literaria. Es decir, una vez que el horizonte de expectativas está presente, el texto puede ser leído en la

---

<sup>47</sup> El horizonte de expectativas es el conjunto de conocimientos previos que poseen los lectores y que esperan encontrarse en una determinada obra, dependiendo del género literario y también de los marcos sociales y culturales que posea el lector. La diferencia que hay entre el conjunto de expectativas del lector y si han sido cumplidas o no en una obra concreta es lo que Jauss llama “distancia estética”.

manera que se espera de él<sup>48</sup>.

Así pues, no solo crea un caldo de cultivo para su propia poética sino para jugar en la batalla que cuestiona el canon literario y oponerse a él, así como su forma de lectura, en el centro. Es decir, concibe el canon como un campo de batalla donde lucha por establecer una literatura diferente mediante el modo de leer. La tradición vendría entonces a ser un contexto de lectura desde donde poder influir en las pugnas por la canonización<sup>49</sup> literaria, leer contra la posición dominante. Por este motivo, Piglia le concede mayor importancia al lector puesto que en determinados contextos es el que evita que ciertos autores no canonizados queden relegados al olvido<sup>50</sup>, como sucedió con Arlt:

Bueno, hubo épocas en que la literatura argentina tuvo mejores lectores que escritores, o al menos épocas en las que la fidelidad del público fue básica para ciertos escritores. ¿Qué hubiera sido de Arlt sin su público? Los lectores salvaron su obra del olvido al que lo habían condenado los burócratas de la literatura, mantuvieron sus libros en movimiento hasta que una nueva generación de críticos comenzó a revalorarlo (Piglia, 2001a: 17).

Por tanto, al rescatar ciertas figuras como Arlt, Gombrowicz o Macedonio Fernández que hasta entonces eran considerados como escritores marginales, Piglia construye su

---

<sup>48</sup> La vanguardia, según Piglia, trabajaría en oposición a este horizonte de expectativas: “La vanguardia pelea por construir o destruir esa expectativa. Busca romperla en los textos de los cuales se espera algo” (Piglia, 2016b: 45).

<sup>49</sup> Piglia entiende el canon a través de las relaciones antagónicas de inclusión y exclusión, por ello la historia de la literatura no permanece de forma inmutable: “La historia literaria como disciplina académica es una manera de elaborar las reestructuraciones del canon y del pasado que producen las polémicas contemporáneas” (Piglia, 2001a: 156).

<sup>50</sup> Piglia defiende el papel del lector por encima de la Academia pues en él se cifra el combate de innovación literaria. Gracias a la permutabilidad de las lecturas de un texto, este puede ser redefinido: “Ante todo, la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra; y bajo la influencia de estas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la consciencia de los miembros de una colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación del artista. En consecuencia, aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido otra obra de arte” (Mukarovski, 1977: 81).

propia genealogía literaria que entronca con su propia visión de la tradición<sup>51</sup> en constante tensión con la vanguardia. Es ahí donde sitúa precisamente su poética como una propuesta ligada a la vanguardia como valor<sup>52</sup> literario frente a la homogeneización cultural:

En general la crítica que escriben los escritores plantea siempre y de un modo directo el problema del valor. El juicio del valor y el análisis técnico, diría, más que la interpretación. Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias. [...] se trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria (Piglia, 2001a: 12-13).

Así entiende que hay varias literaturas nacionales en pugna por alcanzar el verdadero estatus de la literatura nacional verdadera. Para él, la tradición se trata de una serie (de sobra es conocido el gusto de Piglia por las copias y las series) donde él hace una nueva aportación con su narrativa. Por tanto, concibe su poética como una ruptura y como una fuerza de oposición al canon en tanto que discurso institucionalizado que reproduce la ideología dominante. Frente a ella, sustenta su posición política y literaria con la pérdida<sup>53</sup>, la interrupción, la no propiedad, la traducción, el plagio (como ruptura del texto como apropiación de la figura del Autor) y la cita apócrifa, lo que en definitiva rompe con el pacto de lectura. Así, los lectores deben descifrar estas relaciones de poder en la lectura; esta postura es una estrategia de provocación para

---

<sup>51</sup> “Yo veo muy estrechamente conectados el proyecto narrativo de Macedonio con el de Arlt, con el de Borges, con el de Marechal, con el de Cortázar, y me parece que por ese lado pasa la gran tradición de la novela argentina” (Piglia, 2015c: 30).

<sup>52</sup> “El valor para Piglia es contingente -cada época tiene su propia guerra de poéticas- y relacional, como propugnaron Saussure y el estructuralismo. Así, en la zona de lectura de Piglia todo es oposición y relación a la vez. En este punto, Piglia no emplea un enfoque plenamente materialista o althusseriano (el valor lo produce el campo literario, los agentes del mercado y las instituciones) porque piensa que lo literario es una cualidad que está en el lector o receptor, en un uso específico social, habida cuenta de que el género literario para él es una forma de lectura, antes que un mercado” (Gallego Cuiñas, 2020: 37).

<sup>53</sup> En una entrevista Piglia señala la carencia como mito de origen del escritor: “Hubo ese corte [cuando se muda de Adrogué], esa situación que es una situación de pérdida, y a mí me parece que la literatura está ligada a algo que falta. Lo que se restituye imaginariamente es esa pérdida” (Gallego Cuiñas, 2020: 168).

el lector pues lo obliga a dudar de las lecturas oficiales no solo de la literatura sino también de los discursos de la realidad (Fernández Cobo, 2015b: 127). Por eso su propuesta de lectura es ante todo política: leer en clave literaria el entramado social. De ahí que sitúe como figura preponderante la del lector (en sus diferentes variantes: crítico, traductor, escritor...) como principal foco de resistencia ante el poder:

Me parece que los críticos y los lingüistas, y todos los que se ocupan de la letra escrita y de la lectura, tienen un lugar político importante hoy, porque son aquellos que van a poder descifrar y resistir a esos lenguajes absolutamente falsos y manipulados que circulan, donde la información está siempre alterada. [...] [los grandes críticos] han sido grandes lectores del funcionamiento verbal de la sociedad (Pereira, 2005: 249 -250).

Su forma de lectura se opone a la lectura del mercado, guiada para crear un determinado público lectora *posteriori* de las obras literarias, como ocurriría con los *bestsellers*, con una lectura rápida y con un corte tradicionalmente realista que convierte al lector en un consumidor<sup>54</sup>. Frente a ello, desde su posición de escritor, lector y de profesor<sup>55</sup> promoverá un programa de lectura donde lo político como enigma social esté presente. Incluso llega a tener un programa en la televisión con fines didácticos para promover su programa de lectura: “con el objetivo de insertar el discurso de los inmigrantes, los marginales o los portadores de la barbarie dentro de un lugar concreto de la cultura de masas como es la televisión” (Fernández Cobo, 2015b: 126). Su modo de leer se concreta a través de la síntesis de tres figuras: el lector, el crítico y el criminal (como es evidente en su nouvelle “Nombre falso”):

El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un

---

<sup>54</sup> Su lectura está en contra del circuito del mercado, precisamente la crítica que le hace a Cortázar tiene que ver con ese posicionamiento social y literario del autor: “En Cortázar, la marca comercial que acompaña a los objetos en los relatos tiene una connotación fetichista, en el sentido de fortalecer la ilusión mágica de la publicidad (que se funda en la marca). El choque entre un objeto y su designación produce un desajuste en el estilo, se hace demasiado evidente el «gesto del entendido», que es un experto en los objetos privilegiados del mercado. Lo mismo pasa con el jazz y con los libros. Objetos que resplandecen e iluminan al consumidor en sus novelas” (Piglia, 2015b: 270).

<sup>55</sup> Raquel Fernández Cobo ha profundizado más en la dimensión de Piglia como profesor en su tesis doctoral: *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela* (2018a).

uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje. Lee mal pero sólo en sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra. Podríamos pensar a la crítica literaria como un ejercicio de este tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones (Piglia, 2005: 35).

Si la historia de la literatura de Piglia pasaba por la pérdida, su programa de lectura pondrá la mirada en ese “leer mal”, entendido como una postura divergente, fuera de las lecturas institucionales, del mercado literario y de la tradición. Esa lectura a contrapelo es, en consecuencia, eminentemente política pues se sale de los circuitos de poder y propone otras perspectivas, reivindicando especialmente la del escritor. Cuenta Piglia que en su infancia en Adrogué una vez para hacerse el mayor e interesante hacía como que leía un libro y que un hombre se le acercó, Piglia fantaseaba con que hubiera sido Borges, y le dijo que tenía el libro del revés. En esta anécdota es donde se plasma su programa de lectura fuera de lugar, su “leer mal”.

Así, fomenta una lectura irónica que multiplica las interpretaciones, una lectura desplazada de los centros dominantes y fuera de lugar, que tiene que ver con la relación entre la tradición nacional argentina y la tradición extranjera a través de la tensión que genera la lengua. De la misma forma que Borges, Piglia interpreta que la tradición argentina con el resto de la literatura mundial se produce precisamente desde la marginalidad. La influencia de estas dos tradiciones a la hora de leer y escribir se materializa en una “mirada estrábica” (Gallego Cuiñas, 2020: 26), representada a menudo en diversos personajes de su narrativa. Sin embargo, esa lectura estrábica queda marcada por el propio bagaje del lector, adscrito en primera instancia a la literatura nacional:

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena, transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gaddis no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede recibir su escritura lengua

nacional. En el fondo uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales (Piglia, 2001a: 56).

Así, de nuevo entra aquí la figura del traductor con esa lectura desplazada que lee en una lengua extranjera y que escribe en otra, sea la propia o no. La pregunta que acecha es: ¿desde dónde traduce el traductor? Es decir: ¿qué usos políticos implícitos hay detrás de un uso determinado de la lengua? Estas preguntas cobran especial relevancia en el contexto literario de América latina, pero sobre todo en un país como Argentina, donde las traducciones han estado ligadas a la construcción de una literatura nacional en su relación con lo extranjero (Kripper, 2017: 176). Son estas las relaciones de poder que interesan a Piglia quien, como lector, cuestiona las diversas traducciones y las diferentes jerarquías a la hora de traducir entre la tradición local y la mundial que tiene que ver con el uso de la lengua<sup>56</sup>. En consecuencia, frente al uso de la lengua de las posiciones dominantes, la lectura del traductor pigliano resiste en los márgenes de la literatura con una traducción que pervierte la original desde esa lectura desviada: “Si en los tiempos de Sarmiento la maltraducción sirvió a la fundación nacional, y en los de Borges a la innovación, en los de Piglia es un enclave de resistencia cultural” (Waisman, 2004a: 239). No es extraño entonces la importancia y recurrencia de la traducción en su narrativa como, por ejemplo, la máquina de *La ciudad ausente* o el profesor húngaro, Lazlo Malamüd, que habla en la lengua del *Martín Fierro*. En este sentido, toda su serie de extranjeros leen desde otro sitio los rituales sociales (como Tony Durán en *Blanco nocturno*) lo que permitirán introducir una nueva perspectiva desde la alteridad de estos personajes. Por tanto, la figura del traductor en cuanto a lector y coautor se encuentra en los límites donde puede operar fuera de los circuitos de propiedad y del sistema económico. El traductor como

---

<sup>56</sup> El uso de la lengua en la traducción también es para Piglia una forma de posicionamiento político. Así, en una entrevista habla de su traducción de Hemingway (“Hills Like White Elephants” en 1965 y “After the Storm” y luego hizo la novela *Men without Women*) y de su uso particular de la lengua como ruptura con las traducciones tradicionales: “Traducir a la lengua del Río de la Plata, romper con la lengua neutra de las traducciones, de las muy buenas traducciones que se hacían en la Argentina en ese tiempo, las de Pezzoni, las de Bianco, las de Aurora Bernárdez, que estaban escritas en una lengua inventada, una lengua que no se hablaba en ningún lado, traducciones que se podían leer en cualquier país de América Latina y de España, sin problemas porque no había localismos” (Gallego Cuiñas, 2020: 174).

posición política y literaria:

La cita y el plagio definen la frontera legal/ilegal. En el medio está la traducción: el traductor vuelve a escribir un libro -de hecho lo copia- que es suyo y de otro (sobre todo de otro), el nombre del traductor -su propiedad- es siempre invisible o casi. Él ha escrito todo el libro, pero no le pertenece. En el lenguaje no hay propiedad privada, el pasaje a la propiedad, es decir, la apropiación, define en un sentido la literatura (Piglia, 2017: 49).

Por otra parte, esta lectura desviada estará en el origen de su escritura (y relectura) de sus diarios: leer la vida propia como si fuera la ajena para buscar asociaciones y poder entender la vida futura. Ese desplazamiento que ya ve en su lectura del *Diario* de Kafka está presente en el suyo. Así, la escritura del diario se convierte en una lectura del individuo que marca la concepción de la literatura o viceversa, la literatura como una forma de vivir la propia vida que pasa de la primera a la tercera persona. No es de extrañar, por tanto, que a Piglia le interesen aquellos lectores (adictos e insomnes, quijotescos en definitiva) que luchan inexorablemente para que la realidad entre la literatura, expuestos a la interrupción como una amenaza que supone el paso de la ficción a la realidad. El poder de la literatura en clave borgeana deriva en leer todo como si fuera una ficción, pero para Piglia esta lectura adquiere un matiz político: leer la realidad para desvelar los mecanismos del poder, leer para resistir desde una posición marginal, he ahí el poder subversivo de su programa de lectura.

### 3. EL HIBRIDISMO COMO POLÍTICA DE GÉNEROS

El género literario como marco sostiene una relación con la tradición literaria que funciona doblemente como horizonte de expectativas (Jauss, 1976) tanto para la lectura (como conocimiento previo del lector a la hora de enfrentarse a una obra) como para la escritura (como molde para la creación y con vistas a una determinada recepción). Si bien es cierto que desde la Estética de la recepción se hace hincapié en

que la categoría del género influye en cómo va a ser leída y supone un soporte básico, por otro lado, restringe el número de interpretaciones a la hora de acercarse a un texto. Desde la *Poética* de Aristóteles con su propuesta de la tríada clásica, la teoría de los géneros ha sido estudiada a lo largo de la historia de la literatura y de la crítica<sup>57</sup> como un esquema fundamentalmente preceptivo y normativo, frente a la teoría moderna que sería descriptiva, mucho más flexible frente a la pureza de la teoría clásica y que permite la adscripción de nuevos géneros y su mezcla (Wellek y Warren, 1985). Este cambio en la inclinación creadora en cuanto al género tiene lugar en el siglo XIX con el Romanticismo: frente a la pureza de los géneros del neoclasicismo (Boileau), en el Romanticismo el género se convierte en una máquina coercitiva que cercena la libertad de creación, lo que ha llevado al hibridismo genérico y pastiche entre los géneros considerados “cultos” y la cultura de masas en la posmodernidad.

Lo que es indudable es que esta clasificación del objeto literario (ya sea como estructura, como molde histórico, como práctica discursiva...) se ha visto afectada por cuestiones extrínsecas a la materia de la literatura ya sean de orden moral, social, ideológico, etc. En consecuencia, la jerarquización de los géneros ha sido patente en la división entre los “géneros mayores” y los considerados “menores”. Como tal, el género literario se presenta, por su aspecto histórico, como adalid de la tradición<sup>58</sup>: “El género literario es una “institución”, como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado” (Wellek y Warren, 1985: 270). Como norma, representa a la institución literaria en tanto Academia, con la reproducción mayormente homogénea de una serie de patrones en función del género en cuestión:

Porque los géneros, en última instancia, lo que hacen es garantizar la persistencia de la narración; es el sistema del género el que está llevando adelante una fórmula narrativa estabilizada, y por lo tanto las cuestiones de la narración están resueltas en el modelo que el género propone (Piglia, 2015c:

---

<sup>57</sup> No obstante, otros críticos han negado la existencia de los géneros, como el crítico italiano Benedetto Croce. Resulta interesante que Ricardo Piglia recupere al crítico en su novela *Blanco nocturno* donde pone en boca del personaje el cambio de género del policial hacia la llamada “ficción paranoica”.

<sup>58</sup> “Porque pienso que los géneros se forman siguiendo líneas y tendencias de la literatura nacional. Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica” (Piglia, 2001a: 74).

70).

En cuanto a la literatura como institución, la literatura propuesta por Ricardo Piglia subvierte estos valores canónicos de los géneros desde el uso de los llamados “menores” o “populares” como base de su programa de escritura en la que une estética y política; es decir, se sitúa en los géneros marginales para desde ahí cuestionar la tradición literaria desde una postura de ruptura a través de la vanguardia. Además de la predilección por los géneros “secundarios”, su práctica va encaminada hacia el hibridismo genérico<sup>59</sup>, práctica que por otra parte ya estaba muy presente en la tradición literaria argentina, tanto que Olmos (2004) lo considera como un rasgo constitutivo desde los primeros años sesenta, aunque por su parte, Piglia lo sitúa anteriormente:

*El Facundo* es una máquina polifacética: tiene circuitos, cables, funciones variadísimas, está llena de engranajes que conectan redes eléctricas, trabaja con todos los materiales y todos los géneros. En ese sentido 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 (Piglia, 2005: 39- 40).

Desde la perspectiva de la teoría de la literatura, la ficción de Piglia bebe de conceptos narratológicos de Bajtin (1985) como puede ser la carnavalización y novela dialógica, desde la que se promueve la inversión de los valores establecidos. Así, tanto la jerarquización (en cuanto a la elección de los “géneros menores”) la hibridez podría ser precisamente una transgresión de subvertir las categorías literarias. Piglia, como Bajtin, pretende a través de su narrativa dar voz a aquellos que no la tienen a la vez que revela la alteridad, invierte el orden institucional (por ejemplo, con los personajes marginales y delincuentes que con sus transgresiones ponen en jaque al Estado). Asimismo, concibe su práctica literaria como una especie de contracultura que cuestiona la ideología imperante y que se opone a la autoridad de la norma como una ruptura y como una revolución estética y cultural. En otras palabras, su programa de lectura y escritura está basado en una literatura contestataria.

---

<sup>59</sup> Para profundizar en la materia ver: *En los bordes fluidos: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (González Álvarez, 2009) y “Autobiografía, Crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia” (Speranza, 2001).

Al igual que proponía Bajtin (1985), en oposición al monologismo de los géneros dominantes, propone la carnavalización de la cultura popular como principal subversión social. Es en su narrativa donde los discursos hegemónicos y los rebeldes se ponen en práctica desde el dialogismo que, en el caso de Piglia, toma la forma del complot. Además, también el uso del lenguaje varía enormemente de la novela realista a su propuesta de vanguardia: frente al lenguaje elitista, descontextualizado (como en las traducciones de las que se quejaba el argentino), la reivindicación de la oralidad (tomado principalmente de sus lecturas de Manuel Puig). Por último, también se servirá de la ironía y de la parodia como instrumentos que le permitan cuestionar el discurso a través de una visión dual (como negación y afirmación) del discurso oficial y del clandestino. Ese es el marco fundamental del que parte el argentino, el empleo de los géneros menores supone un posicionamiento político contra el capitalismo liberal y sus formas (que explota la novela realista heredera de la del siglo XIX). Así, lo manifiesta Saer en una de las charlas públicas con Ricardo Piglia: “diría que el realismo crítico es hoy la teoría estética del neoliberalismo conservador. Es una paradoja. Pero es así” (Piglia, 2015c: 67). A lo que el de Adrogué contesta de nuevo uniendo estética y política como una entidad indivisible:

Digamos que el conservadurismo político está acompañado por el conservadurismo literario. En cierto sentido, se podría decir que la gran tradición realista del siglo XIX está hoy en manos de los escritores de bestsellers. Arthur Hailey es el Balzac del neocapitalismo (Piglia, 2015c: 68).

Dado que Piglia se posiciona en la vertiente de vanguardia literaria, tanto en sus obras críticas como en las de ficción práctica y reflexiona sobre los géneros y sobre lo que implica narrar fuera de ellos<sup>60</sup>. Famosas son sus “Tesis sobre el cuento”, sus lecturas sobre la novela policial o la nouvelle, géneros que le han permitido trabajar sobre la estructura de la narración a partir del secreto o del enigma. Además de esto, tanto el cuento como la nouvelle le interesan por el carácter oral del que hablábamos antes:

---

<sup>60</sup> “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” (De Diego, 2014: 7).

La nouvelle mantiene el marco, lo que llamamos el marco en el sentido clásico de relato oral: alguien está en un bar, viene otra persona y le cuenta una historia. El marco es el momento en el que esa historia circula. En la nouvelle el marco existe pero se ha internalizado, está dentro de la historia, no es, digamos, aquello que está antes de que el relato propiamente dicho empiece, sino que está incorporado como un elemento interno a la historia (Piglia, 2006b: 201).

Sin embargo, Piglia abogará por el cruce de géneros narrativos y por los cambios en las distintas ediciones de sus libros. Así por ejemplo, su nouvelle “Nombre falso” aparecerá dentro de un libro de cuentos al que le da nombre, o sus “Tesis sobre el cuento” en *Formas breves* donde se entrelaza el discurso de la crítica con el de ficción, al igual que ocurre en *El último lector*. El cruce de géneros narrativos y de aquellos discursos con diferentes estatus (el de la ficción y de la verosimilitud, y de la realidad y la veracidad) forma parte del sello de su poética:

Otro asunto importante es el uso particular de los indicadores genéricos tradicionales, mezclando conscientemente las características de unos géneros y otros. Al respecto, él mismo establece definiciones y características para cada uno de los tres géneros narrativos: novela, nouvelle y cuento, pero en la práctica estas características se entrecruzan de un género a otro. Por ejemplo, la noción de que el cuento siempre cuenta una historia secreta por debajo de lo que está escrito se aplica fácilmente a las dos novelas analizadas aquí [*Respiración artificial* y *La ciudad ausente*]; la idea de la nouvelle como colección u archivo de narraciones también es un rasgo que podemos encontrar en sus novelas. Además, Piglia mezcla características propias de otra clase de discursos “no literarios” en sus narraciones, como el discurso académico, el periodístico, el discurso personal –como el diario, o las cartas– o los partes judiciales. Incluso en ocasiones imita en la escritura rasgos del discurso oral (Rovira Vázquez, 2015: 419 - 420).

Este cruce de géneros tiene un papel eminentemente político con la finalidad de cuestionar los discursos imperantes en una sociedad, pero desligándose del realismo crítico que practicaban ciertos escritores de izquierdas. Este cruce de géneros narrativos se produce según Becerra (2007: 34): “para lograr relatar el funcionamiento

de una sociedad concebida como tejido de ficciones que fluyen en medio de un juego de poder con el que imponer una interpretación hegemónica de lo real". Por su parte, Macedo Rodríguez (2007) señala que el diálogo entre la ficción y la crítica, que han sido consideradas como dos tradiciones aparentemente antagónicas, define el proyecto literario de Piglia.

Un ejemplo de todo ello es su primera novela, *Respiración artificial*, donde su interesante propuesta estética mezcla la novela epistolar con la crítica a través de la metaficción y de la digresión en la conversación entre Emilio Renzi y Tardewski. No solo es una apuesta arriesgada rescatar el género tradicional de la epístola que le permite cuestionar la Historia en un contexto político argentino delicado, sino que a través de los sucesivos cambios de narradores propone una miríada de lecturas e interpretaciones que obligan al lector a rearmar este *collage* narrativo. Así, a través de la primera persona de las cartas y de los diálogos en estilo directo, el argentino se permite desarrollar varias ideas provocativas sobre la historia de la literatura argentina y la tradición en boca de Renzi. Tanto es así que varios autores han visto en esta novela no ya una mezcla de géneros entre el epistolar y la crítica, sino entre el primero y el centauro de los géneros (Alfonso Reyes), el ensayo:

Por eso resulta sorprendente que varios críticos se cuestionen la tesis del personaje como si estuviera planteada desde la autoridad implícita de un ensayo. Quizás ello se deba a que el propio Piglia ha repetido la idea, aunque matizada, en discursos más cercanos al terreno de lo "verdadero"; otra, que en él la mezcla de géneros ha llegado a tal punto que muchos lectores lo leen sin reparar en las diferencias entre "ficción" y "realidad"<sup>61</sup> (Fornet, 2007: 70).

Además, Piglia recupera otros géneros novelísticos como son el fantástico<sup>62</sup> (como "Encuentro en Saint-Nazaire", "Hotel Almagro" o el prólogo de *El último lector*, por

---

<sup>61</sup> Igual confusión llevó a parte de la crítica a confundir el relato "Luba" incluido en "Nombre falso" como un cuento plagiaro de Roberto Arlt que habría copiado de "Las tinieblas" de Andreiev, en lugar del juego literario que propone Piglia entre la literatura, la apropiación y el pastiche. Un ejemplo de crítica en la que confunde ficción con realidad es el caso de Aden W. Hayes (1987), "La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt", en *Ideologies and Literature*, vol. 2, nº 1, pp. 141-147.

<sup>62</sup> Fernández Cobo (2015a: 74) concibe la "ficción paranoica" como parte de lo fantástico en cuanto a que la visión alucinada y deformada del paranoico, convertido a menudo en narrador, ofrece una perspectiva de lo real y cotidiano como un acontecimiento insólito.

ejemplo) o el de la ciencia ficción, tan denostado por la crítica, como emplea en su novela más innovadora, *La ciudad ausente* en una Buenos Aires distópica. A través del policial, del psicoanálisis y del *cyberpunk*, Piglia presenta una máquina narrativa llamada Elena que la acerca a la literatura de autómatas de la que fue precursor Philip K. Dick<sup>63</sup>. A diferencia del género de la ciencia ficción personal, Piglia le aporta su sello personal al considerar esta máquina de relatos no como una máquina tecnológica, sino fundamentalmente lingüística, lo que hace que se aparte ligeramente del género<sup>64</sup>. Del mismo modo que exponía Piglia (2005: 62): “Una mujer es la figura sentimental que permite unir la escritura y la vida”, la pérdida de ella (Macedonio inventa la máquina de Elena después de su muerte) es la bisagra que conecta el mundo real con los mundos posibles ficcionales:

La pérdida de la amada suscita la reflexión filosófica y dispara la narración hacia la construcción alternativa de un mundo individual. En este sentido, Piglia con *La ciudad ausente* desarrolla una peculiar filosofía cognitiva sobre los mundos paralelos y posibles, explorando en su desarrollo argumental la posibilidad óptica de mundos ficcionales (Berg, 2002: 81).

No obstante, el propósito de utilizar ambos géneros menores, sobre todo el fantástico entronca con uso particular de lo fantástico como político en cuanto a literatura social (debido a su dialogismo) pues cuestiona y crítica al Estado, o cualquier sistema político, que manipula a sus individuos (Roas, 2004). Así pues, no solo es subversivo porque cuestiona los discursos de ficción convertidos en discursos oficiales por parte del poder, sino que también es el género que permite cuestionar la categoría incontestable de lo real: “si el mundo del texto, que funciona como el nuestro, puede verse asaltado por lo inexplicable, ¿podría eso llegar a suceder en la realidad? Ése es el gran efecto de lo fantástico: provocar —y por lo tanto, reflejar— la incertidumbre de la percepción de lo real” (Roas, 2004: 13). Piglia parte de Macedonio y Borges en el uso

---

<sup>63</sup> Es precisamente Edgardo Berg (2000) quien establece estas conexiones con el mundo de la ciencia ficción y el autor de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* o *El hombre en el castillo*.

<sup>64</sup> El género de la ciencia ficción en Argentina, que arranca desde principios del siglo XX, se caracteriza porque los autores que escriben ciencia ficción no lo hacen de forma exclusiva. Como no podía ser de otra manera, se caracteriza en los últimos años por el hibridismo ya que incorpora elementos de la cultura popular y de masas (Uzín, 2012: 249).

de lo fantástico y de lo metafísico (como por ejemplo el cuento borgiano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) y se aleja de la novela del realismo mágico<sup>65</sup> para trabajar lo social a través de lo fantástico una estética de la resistencia. De la misma forma, trabajará y teorizará sobre el género policial (que profundizaremos en el siguiente capítulo) pues sin duda alguna toma especial predilección y relevancia en su narrativa y crítica por tratarse de un género que incorpora el relato social y el sistema económico a la ficción.

No obstante, el género por excelencia que practica Piglia y que le permite fecundamente cruzar la realidad (la autobiografía<sup>66</sup> y la crítica) con la ficción es el del diario<sup>67</sup>:

El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción (Piglia, 2001a: 92).

Escrito desde los dieciséis años, Piglia ha ido alimentando a lo largo de los años la mitología sobre su propio diario, publicando algunos fragmentos en periódicos y en sus textos de ficción y aludiendo a menudo a él en diversas entrevistas y obras de crítica durante su trayectoria de escritor<sup>68</sup>. Para él, el diario se ha convertido en el laboratorio del escritor pues a través de su escritura se manifiesta la evolución de su aprendizaje y el paso de la autobiografía a la ficción en cuanto a contar lo que ocurrió

---

<sup>65</sup> “Cuando decimos «la gran novela latinoamericana» nos referimos más bien a lo que ha sido la retórica del «boom» y de todo el circuito que generaba esa noción. Me parece que los narradores que escribimos hoy en América Latina estamos en otra tradición, estamos menos preocupados por la diferencia latinoamericana y más conectados y en diálogo con lo que pasa en las literaturas en otras lenguas. Obviamente me siento mucho más cerca de John Berger o de Calvino que de García Márquez” (Piglia, 2001a: 223).

<sup>66</sup> Además de la hibridez genérica, la autobiografía formaría parte de la tradición argentina según Piglia: “*Novela argentina*. Por supuesto, el carácter nacional del género surge en la autobiografía” (Piglia, 2017: 49).

<sup>67</sup> Podría considerarse el diario como una forma narrativa intrínsecamente híbrida: “El diario es fusión de géneros” (Macedo Rodríguez, 2018a: 20).

<sup>68</sup> De hecho, Andrés Di Tella realizó un documental (*327 cuadernos*, 2015) sobre los diarios de Piglia.

personalmente como si se tratara de otro<sup>69</sup>. Esa práctica de su poética ha acabado revisada y publicada en los últimos años de vida del escritor a pesar de su enfermedad. Así, como no podía ser de otra manera, Piglia nos ofrece en tres volúmenes en los que de nuevo se mezcla su biografía con los relatos de ficción. La mayoría de ellos ya han sido publicados anteriormente, pero con la particularidad de que presentan variaciones, lo que permite establecer una genealogía del texto a través de las sucesivas correcciones del relato y de las significativas supresiones de fragmentos que atienden al mecanismo elíptico de la teoría del iceberg de Hemingway. Es más, el diario exige un pacto de veracidad con el lector a través del Yo subjetivo que narra, pero una vez más Piglia lo rompe para presentarnos su diario ficcionalizado mediante la (auto)biografía de su *alter ego* Emilio Renzi: “Se va a llamar *El diario de Emilio Renzi* pero lo que se va a contar es mi propia historia. No hay que cambiar nada, porque en un diario el que escribe nunca se nombra a sí mismo. Tal vez ese desplazamiento, ese cambio de nombre, justifique la publicación” (Gallego Cuiñas, 2020: 177). Tal y como sugiere, toda su narrativa es una mera excusa que justifique la escritura del diario: “Piglia se erige –por encima de Borges— como el lector de su propia vida (que es la obra) hasta sus últimos días, realizando de este modo una operación que coloca *Los diarios de Emilio Renzi* dentro de un proyecto ficcional que se cierra con una obra única y singular” (Fernández Cobo, 2017a: 110).

Efectivamente, a partir del hibridismo de textos contenidos en los volúmenes del Diario y de las numerosas conexiones intertextuales que establece con su obra ya publicada anteriormente, Piglia exige a ese lector implícito (Iser, 1987) que lea los diarios en continuo diálogo con su obra, lo que multiplica las lecturas y las redefine en otro marco. El contenido de los Diarios versa fundamentalmente sobre los aspectos biográficos (sus devenires como editor, profesor, las revistas literarias, las mujeres que lo acompañan, los amigos y los acontecimientos políticos), las diversas lecturas que hace sobre diferentes autores (la parte crítica) y la literatura (para preguntarse sobre la naturaleza de la misma o los propios relatos de ficción). Como gran lector del género del diario (y de biografías) conoce perfectamente las estructuras, pero mediante el

---

<sup>69</sup> Un ejemplo del enmascaramiento del sujeto de enunciación puede ser el siguiente: “En mi caso podría decir: he entrado en mi autobiografía cuando he podido vivir en tercera persona” (Piglia, 2015b: 189).

hibridismo rompe con los horizontes de expectativas (Jauss, 1976) de forma deliberada:

En cambio, las arquitecturas disímiles de los tres volúmenes están elaboradas sobre el principio de desestructuración ostensible de las convenciones de un diario canónico. En todos, las series de notas ordenadas por años se encuentran enmarcadas o interrumpidas por otros textos insertos, siendo quizás la más significativa de esas tres arquitecturas la del primero, porque obedece a un programa que expone no sólo los tramos, sino las pruebas del aprendizaje, todas diferentes entre sí (Orecchia Havas, 2019).

Así, cada uno de ellos sigue un planteamiento diferente: en el primer volumen cada capítulo del diario, dividido cronológicamente en años, es seguido de un relato ficcional con el que mantiene algún tipo de relación. Piglia deja ver en estas conexiones el laboratorio de la escritura en el diario y su plasmación en su práctica literaria<sup>70</sup>. En el segundo, Piglia clasifica cada entrada del diario atendiendo al concepto de las series como una forma de ordenar la propia vida. Especialmente relevantes son las entradas que atienden al proceso creador de dos de sus novelas: muy en particular *Plata quemada*, seguida de la gestación de *Respiración artificial*. En el último y tercer tomo, se encuentra dividido por tres partes: la primera de ellas (“Los años de la peste”) se centra en los diarios de los años 1976-1982, enmarcados al principio y al final por dos capítulos (“Sesenta segundos en la realidad” y “Los finales”), la segunda parte (“Un día en la vida”) relata la vida de un hombre en un día pero durante varios años; la tercer parte (“Días sin fecha”) rompe de nuevo con las convenciones del diario puesto que esta sección de notas está ordenada tanto por temas como por días de la semana.

---

<sup>70</sup> Los relatos también presentan variedades genéricas, desde cuentos más o menos inéditos (“Primer amor”, “El nadador”, etc.), cuentos de difícil clasificación (“Una visita”), pasando por ensayos (“Los diarios de Pavese”), un relato en forma de diario (“Diario de un cuento (1961)”), un cuento a la manera de un autorretrato (“Hotel Almagro”), una nouvelle (“Canto rodado”), un prólogo (“¿Quién dice yo?”) y hasta dos relatos- marco (“En el umbral” y “En el estudio”), como señala Orecchia Havas (2019).

Lo relevante es que la autobiografía<sup>71</sup> la que señala la relación entre lectura, escritura y experiencia, pues esa experiencia pasada es recuperable a través de la lectura de la autobiografía, por eso esta conexión no puede hacerse desde los géneros convencionales y es necesario transformarlos mediante un proceso de escritura basado en la hibridez (Fernández Cobo, 2017b: 67- 68).

En definitiva, ya sea para narrar la experiencia, para cuestionar los estatutos de la ficción y de la realidad, para posicionarse políticamente en el mercado y en el canon literario, lo cierto es que Ricardo Piglia se vale del hibridismo genérico para insertarse en la tradición literaria argentina pero al mismo tiempo, para subvertir todas las posibles convenciones de los géneros (policial, fantástico, autobiográfico, ciencia ficción...) puesto que hay que narrar y leer desde otra perspectiva, desviada, marginal, que articula todo su proyecto estético- político.

A modo de síntesis, la ideología marxista y anarquista de Piglia se cifra en un modo determinado de llevar su perspectiva política con coherencia a su vida y a su práctica literaria. Su concepto de vanguardia literaria como un reducto que se oponga a los discursos del orden establecido está ligado a su idea deliberada de transformar la sociedad mediante su compromiso a través de la literatura. La elección del narrador, como (re)productor social, su empleo del lenguaje, el final de su narración, dar voz a aquellos que no tienen poder para ser escuchados públicamente, su método de lectura, la elección de los géneros... son una clara evidencia de lo intencionado de su proyecto literario y político.

La frase que Piglia solía comentar sobre que todos somos narradores es una reivindicación del poder de la narración pero como se ha tratado de argumentar aquí, ese poder es transformador. Como narradores, pero también como lectores, la literatura nos obliga a tomar partido en las luchas sociales y a asumir nuestras responsabilidades como ciudadanos. Si bien puede parecer paradójico, Piglia pasa de proclamar las virtudes de los relatos clandestinos y de la función de resistencia de la

---

<sup>71</sup> Fernández Cobo (2017b) profundiza en el concepto de autobiografía, diario y autoficción en la producción de Ricardo Piglia. Dada la naturaleza de este estudio, no nos detendremos a detallar las diferentes fronteras genéricas ni a profundizar en las implicaciones del Diario.

vanguardia a convertirse en uno de los escritores canonizados del panorama actual, lo cierto es que su política de la literatura es más necesaria que nunca en un mundo en el que la vanguardia artística (y no digamos ya la escasa influencia de la literatura) ha perdido relevancia en la masa de ficciones políticas, seriales, fílmicas, etc. Si en el contexto cultural de los años sesenta y setenta hablar de compromiso político y de intelectualidad formaba parte del caldo de cultivo de la época, en un mundo actual en el que la posmodernidad y su cultura mercantilizada (con la mezcla de la alta cultura y la de masas) multiplica exponencialmente las ficciones, la necesidad de una vanguardia que guíe con un método de lectura como el propuesto por Piglia se torna imprescindible para poder leer (y narrar) el amalgama de ficciones sociales en la que estamos envueltos hoy en día para así poder influir y transformar la sociedad.

## II. LA MÁQUINA FICCIONAL DE RICARDO PIGLIA

*¿Acaso toda la sociedad burguesa no está  
operando como un gran misterio?*

Ernst Bloch

*Un poco de paranoia es esencial para  
una justa apreciación de todo*

Jonathan Culler

Como condición inherente, la literatura presupone un discurso falso. En esta falsedad (o falsificación) radica el poder y la verdad de la ficción. Cómo se arma y qué disputas tiene con las diferentes tensiones de la realidad es motivo de análisis en este capítulo. Nos detendremos a contestar cómo se construye el artefacto literario de Piglia en el marco de la política de su literatura.

En el aspecto formal, como hemos hecho notar, Piglia escoge para su proyecto

narrativo el hibridismo: mezcla aquellos subgéneros ficcionales que típicamente han sido considerados menores como el cuento, la novela policiaca, la de ciencia ficción, etc. con los del ensayo, el diario, la crítica, etc. En esta combinación se juega por un lado con el estatus de verosimilitud (la ficción no requiere ser creída como verdadera) y por otro, con los discursos que detentan la “Verdad”, como puede ser el de la Historia, periodismo... Así, se eliminan las fronteras entre las dos tipologías de discursos de tal manera que las categorías de lo real y de lo literario se entrecruzan y se alimentan mutuamente. Precedentemente la literatura ha sido analizada por distintas escuelas desde estudios extradiegéticos (psicoanálisis, materialismo histórico...), pero para Piglia la perspectiva cambia, a él le interesa subvertir este tándem. Para él lo significativo es ver cómo la literatura influye en la realidad, hasta dónde puede modificarla.

Uno de los géneros que permite articular la literatura con otros discursos sociales es la novela policiaca. Por ello, hay que analizar las nociones del enigma, del detective, de cómo influye la ciudad como testigo del crimen y del monstruo/criminal. En el apartado uno, se analizarán el secreto, el enigma y el misterio como conceptos instrumentales para entender la construcción del relato policial o de investigación y que, además, resultan claves para su lectura política.

Debido a cómo representa las relaciones de poder y a la importancia que le otorga Piglia en sus escritos teóricos y críticos, en el apartado dos del presente capítulo se expondrán los diferentes mecanismos literarios y cómo los reinterpreta Piglia en la llamada ficción paranoica. A continuación, se desarrollarán los aspectos que la configuran como un nuevo paradigma: por un lado, un individuo paranoico que realiza lecturas delirantes, y por otro, el complot clandestino para resistir ante un medio hostil. Consiguientemente, se analizará la noción de monstruo como concepto de exclusión social y como reivindicación de lo marginal en relación a lo subversivo de su identidad y de su discurso. El último apartado se dedica a constatar en qué medida influye el espacio urbano contemporáneo en la configuración del relato y en la visión política y literaria del autor (la ciudad, el pueblo, el hotel, el bar, el tren...), haciendo especial hincapié en los espacios cerrados y en la modulación de estos en discurso.

El crimen, su ejecutor, el detective, la sociedad, la disposición de las megalópolis, el dinero... cumplen una determinada función narrativa pero como tal, también social. La perspectiva literaria en general, y en concreto la de Ricardo Piglia, cristaliza una postura ideológica ante una coyuntura histórico-política concreta, que no es más que una representación de la realidad pasada por el tamiz de lo ficticio (y en su caso, también de lo teórico). El poder de su ficción se asienta en cómo se conjuga cada una de las partes que componen su dispositivo narrativo.

## 1. SECRETO, ENIGMA Y MISTERIO

Toda narración policiaca presupone la resolución de un enigma. Es él quien desencadena la investigación del detective y la reacción de los otros personajes ante este vacío de información que es necesario descifrar. Así pues, el relato de estas investigaciones se desplaza en dos polos: se parte desde el “no saber” del detective hacia el “saber”. Este proceso se realiza de forma simultánea para el lector, y precisamente el enigma es el que se convierte en determinante para la estructura del relato y, por ende, también en la elección del (sub)género por parte del autor. En otras palabras, el enigma escoge el género que mejor se adapta a él.

En este proceso policiaco se superponen dos historias: la del crimen y la de la investigación. La del crimen, previa al relato y oculta, es construida a través de las pesquisas del investigador y conjuntamente con el lector sagaz; la de la investigación, en cambio, suele estar narrada a través de un personaje testigo que nos distancia de la intelectualidad del detective. El enigma, constituido por una serie de causalidades,

conformaría esta primera historia que permanece oculta en primera instancia.

En cuanto al origen de estas dos historias, Piglia toma el testigo de Todorov, sobre todo con el estudio de la novela policiaca y la cuestión de los géneros, y plasma sus conclusiones en “Tesis sobre el cuento”:

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

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia secreta en los intersticios de la historia primera. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto sorpresa se produce cuando al final de la historia secreta aparece en la superficie. Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran en simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. [...] El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. [...]

*Segunda tesis:* la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes. [...] Lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión (Piglia, 2000a: 105-108).

Piglia propone tres conceptos (enigma, secreto y misterio) sobre los que se asienta su política de la ocultación. El enigma es la existencia de información en el relato que está velada y para acceder a ella es preciso que se lleve a cabo un proceso de desciframiento. Por su parte, el secreto entraña un vacío de significación que no es posible reponer puesto que también permanece oculto, no se revela nunca y solo es conocido a nivel diegético por uno de los personajes. Sin embargo, es oportuno establecer límites entre estos dos conceptos para evitar confusiones tal y como señala Rosa Pellicer (2006: 97): “Lo no dicho puede tener relación con el «secreto», más que

con el «enigma»: mientras que este puede descifrarse por oculto que sea, aquél sigue escondido, no depende de la interpretación”. En cambio, el tercer concepto, el misterio, supone otro vacío de información, pero esta vez tampoco es posible revelarlo, pues en sí mismo constituye lo ininteligible, lo desconocido. Como los otros dos anteriores, la narración gira en torno a este ocultamiento: “Steve cultivaba el misterio porque sabía que una buena intriga necesita de un mecanismo oculto” (Piglia, 2007a: 55). La fuente de esta técnica se encuentra en novelas como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, donde el uso del misterio no esclarece finalmente si aquello que la protagonista narra es fruto o no de su imaginación, con el consiguiente desasosiego que la falta de certezas provoca en el lector.

En “Secreto y narración, tesis sobre la nouvelle” Piglia(2006b) remite a otros conceptos como el suspense y la sorpresa, ambos tomados de Hitchcock. Según el cineasta (Truffaut, 1974:61), tanto la sorpresa como el suspense son fruto de ese (des)conocimiento entre lo que el espectador y los personajes saben o no saben. La diferencia entre los dos conceptos residiría en el efecto que tal vacío de información provoca en ambos agentes y así lo ilustra con el siguiente ejemplo: dos personajes están sentados en torno a una mesa y debajo de ella hay una bomba. Si de repente la bomba explota, el espectador queda totalmente sorprendido pues no tenía información suficiente como para preverlo. Por el contrario, si estas dos personas están sentadas con una bomba debajo de la mesa manteniendo una charla trivial y el espectador es consciente de lo que va a pasar, lo que está operando ahí es el suspense. En este sentido, Piglia recupera el suspense a través de la narración de la incertidumbre: el lector experimenta la misma sensación de desazón que el personaje ante lo que narra y en esa incertidumbre es donde se cifra lo no dicho:

La ficción es siempre indecisa. No es ni verdadera ni falsa, es la construcción de un universo posible donde suceden historias. Entonces la incertidumbre me parece un elemento importante de la literatura. Porque exige al lector que tome una decisión sobre lo que está sucediendo en la historia. Lo no dicho, lo que uno no cuenta, forma parte del libro de una manera tan intensa como lo dicho. La dificultad está en que eso que no se cuenta esté presente (Gilio, 2006).

Por tanto, enigma, secreto, misterio, suspense y sorpresa están ligados intrínsecamente con el grado de conocimiento que tienen el narrador o los personajes sobre aquello que cuentan. Esta indeterminación crea un punto ciego (lo no dicho) alrededor del cual se construye el relato.

Desde una perspectiva formal, tanto para el Piglia escritor como para el Piglia teórico, estos conceptos sobre lo no dicho/no sabido se instauran como instrumentos estructurales del subgénero policial, como elementos claves para la lectura y escritura de su proyecto literario. Tal y como ya postulaba Hemingway con su teoría del iceberg, lo que permanece oculto y en silencio en los relatos de Piglia es precisamente lo que otorga el sentido último al relato, el que completa esos dobles significados de las dos historias superpuestas del cuento.

Ese proceso de ocultamiento es manifiestamente deliberado puesto que en él se reproduce la dinámica del detective/investigador del no saber al saber. Al no poder narrar de forma explícita la primera historia, la importante, la segunda historia se construye bajo sobreentendidos, sucesos con dobles sentidos que ponen en guardia al lector que se enfrenta a él. Los cuentos de Borges en este sentido le sirven de modelo de escritura y de crítica: la historia visible sería la elección de un género (fantástico, gauchesco, policial) y la invisible estaría formada por una historia secreta que se gesta a partir de los elementos de la primera. Un ejemplo paradigmático es el cuento de “Emma Zunz”<sup>72</sup>:

Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En ese caso no sería temática, sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. 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 (Fornet, 2000: 28).

---

<sup>72</sup> La protagonista urde todo un entramado ficticio (historia 1) para supuestamente vengar la muerte de su padre y restablecer así la justicia, cuando en realidad, he aquí el secreto (historia 2), trata de vengarse del propio padre y de las agresiones sexuales a las que fue sometida.

Pero, ¿qué artificios utiliza Piglia para narrar sin decir? En primer lugar, destaca el uso de la digresión: bien sea a través de diálogos, bien sea de historias de personajes que dilatan y distraen de la historia principal. La digresión tiene una especial función narrativa en el contexto de la dictadura: ante la imposibilidad de narrar la realidad, los personajes hablan de otros sucesos que los alejan del horror de la represión militar. Por ejemplo, la charla de Renzi y Tardewski en *Respiración artificial* durante la segunda parte les sirve para no hablar de lo verdaderamente importante: la desaparición de Marcelo Maggi:

Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado, porque sobre él no hay nada que se pueda decir (Piglia, 2001b: 215).

Cada uno de los relatos de la máquina de *La ciudad ausente* son una digresión en sí mismos. En el relato “El tigre” (*Los casos del comisario Croce*), el detective se refugia en el delta del Paraná para escapar de las fuerzas del gobierno y le narra a Renzi diferentes casos policiales: “como si quisiera que yo los escribiera o tal vez para que esas historias nos distrajeran del presente” (Piglia, 2018: 134).

En segundo lugar, Piglia acostumbra a cifrar el secreto de sus relatos a través de la incorporación de otras literaturas que funcionan como la llave interpretativa del conjunto de la narración. Es decir, lo que opera ahí es una relación de sinécdoque (De Diego, 2014: 6) entre una parte (la obra literaria referenciada) y el todo (el relato en sí). Así, las menciones de *El agente secreto* de Joseph Conrad y la literatura de Hudson en *El camino de Ida* son las que explican el significado total: cuáles son las posibles causas que han llevado al terrorista Munk a atentar contra profesores universitarios y su relación con Ida Brown. La mención de *Finnegans Wake* en *La ciudad ausente* entronca con la idea de utopía lingüística de Piglia, el Pavese de “Un pez en el hielo” y su desamor se convierten en el doble de Emilio Renzi y de su destino en Turín. En ese sentido, la idea borgiana de que lo que hace un hombre es como si lo hiciera el resto de la humanidad toma tintes (meta)literarios: una obra literaria resume en sí misma el resto de todas las tramas presentes.

En tercer lugar, la técnica de ocultación también se efectúa a través de la concomitancia de varias líneas temporales en los relatos, cayendo a menudo en la paradoja. De Diego (2014: 4) asocia este procedimiento a la relación entre narración y experiencia, y para ello remite al tan nombrado epígrafe de T. S. Elliot en *Respiración artificial*: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”. Otro ejemplo paradójico es la concepción sobre la escritura; para Piglia, tiene el don casi adivinatorio de prever el futuro y así lo señala reiteradamente en entrevistas, obras literarias y críticas: “La narración descubre un mundo olvidado en unas huellas que encierran el secreto del porvenir” (Piglia, 2000a: 123), “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (Piglia, 2007a: 66). Rovira (2015: 142), por su parte, subraya la utilización de la temporalidad ligada al espacio y cómo eso plantea metáforas y paradojas temporales. En *La ciudad ausente*, el río Liffey se convierte en una alegoría del tiempo: “cuya corriente viaja hacia el futuro y navegarlo río arriba es viajar al pasado”.

En quinto lugar, y vinculada con la anterior, la ironía también forma parte de sus mecanismos retóricos pues “trabaja con el sobreentendido, y el secreto oculta su sentido en el interior de una forma visible que sólo los iniciados captan” (Piglia, 2003b: 45). Por tanto, la ironía está en sintonía con su proyecto narrativo al encontrarse ligada a un aspecto doble de la significación: por un lado, un significado referenciado y visible y por otro, el significado latente que aporta el sentido último del discurso. Uno de los personajes más irónicos es su *alter ego* Emilio Renzi; en *Respiración artificial*, por ejemplo, comenta el estilo afrancesado de algunos autores del panorama literario argentino del siglo XIX en su inclinación por seguir los modelos europeos. Durante ese debate, encuentra numerosas correspondencias entre Paul Groussac y Menard (del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges), por lo que acaba sugiriendo que el Menard borgiano puede ser una posible parodia de Borges hacia Groussac:

Ese francés que escribe en español una especie de Quijote apócrifo que es, sin embargo, el verdadero; ese patético y a la vez sagaz Pierre Menard no es otra cosa que una transfiguración borgeana de la figura de este Paul Groussac, autor de un libro donde demuestra, con una lógica mortífera, que el autor del Quijote apócrifo es un hombre que ha muerto antes de la publicación del

Quijote verdadero. Si el escritor descubierto por Groussac había podido redactar un Quijote apócrifo antes de leer el libro del cual el suyo era una mera continuación, ¿por qué no podía Menard realizar la hazaña de escribir un Quijote que fuera a la vez el mismo y otro que el original? Ha sido Groussac, entonces, con su descubrimiento póstumo del autor del Quijote falso quien, por primera vez, empleó esa técnica de lectura que Menard no ha hecho más que reproducir. Ha sido Groussac en realidad quien, para decirlo con las palabras que le corresponden, dijo Renzi, enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas (Piglia, 2001b: 128).

Por último, el recurso estilístico que silencia información por excelencia es la elipsis. Su empleo en la narrativa de Piglia está ligado más que a la supresión de lo innecesario, a callar lo que el narrador o algunos personajes saben, con el consecuente extravío del lector que intenta con afán comprender a través de esos vacíos de información. Tradicionalmente, “La elipsis, en la retórica barroca, se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico” (Sarduy, 1974: 289). En su narrativa, la clave está precisamente en aquello que se mantiene en las sombras. De ahí que esta técnica se exacerbe sobre todo en sus nouvelles<sup>73</sup>. En esa línea, construye el relato teniendo como modelo la construcción literaria de uno de sus maestros, Hemingway, tal y como confiesa en una entrevista:

Narrar con elipsis, no darlo todo de manera explícita. Hemingway dice que es necesario haber contado lo que está implícito en la historia. Para ello no basta con dejar en blanco cualquier momento. Al contrario, es como si un fragmento de la historia hubiera sido escrito, y luego suprimido. No es ése exactamente el mecanismo, uno no escribe la historia entera y luego suprime, pero es así como funciona. El sentido de la supresión es que lo elidido también forma parte del relato (Bruzos, 2007: 108).

---

<sup>73</sup> El género de la nouvelle en cuanto a su rapidez y brevedad establece como una de sus características intrínsecas la elipsis: “la nouvelle moderne renonce souvent à la pointe, elle lui préfère une écriture fragmentée et énigmatique, dominée par l’ellipse. (...) La nouvelle moderne se sert d’une autre ellipse: celle-ci, au lieu de rassurer le lecteur qui remplit facilement, dans la nouvelle d’autrefois, ce qui manque dans le texte, cherche maintenant à le désorienter” (Kibédi-Varga, 1997: 13-14).

Consecuentemente, el uso exacerbado de la elipsis y la ruptura del tiempo lineal originan un efecto colateral: al haber puntos de indeterminación que marcan la ausencia de conexión, el discurso se presenta de forma fragmentaria. Esta fragmentariedad no responde nada más que a cuestiones estéticas sino también a factores contextuales e ideológicos inmersos en la producción artística del autor:

La crisis de la historicidad impone un retorno de nuevo tipo a la cuestión de la organización temporal del campo de fuerzas posmoderno y, de hecho, al problema de la forma que podrán adoptar el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura crecientemente dominada por el espacio y la lógica espacial. Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que “montones de fragmentos” y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario (Jameson, 1991: 47).

Todos los procedimientos que velan información (ya sean en forma de enigma, secreto o misterio) se corresponden con un posicionamiento estético pero a la vez social del autor argentino: ese relato que subyace intenta captar el núcleo secreto de la sociedad. Lo oculto revela la problemática de narrar la realidad, la verdad<sup>74</sup> y la experiencia, se instaura en lo inefable: en el horror, en la violencia, en la ausencia, en el reverso político. En la imposibilidad de transmitir se cifran los límites del lenguaje para narrar; por ello, en “Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades” (2009) lo ejemplifica con la escritura de Walsh ante el asesinato de su hija Vicky que muere a manos de los militares. Walsh no lo nombra de forma directa sino a través de la elipsis: el horror, por tanto, solo puede narrarse con silencio. Piglia denomina a esta técnica como desplazamientos puesto que lo inaudito para poder narrarse solo puede ser concebido cuando se adopta la voz de otro. Es decir, el desplazamiento se lleva a cabo en este cambio de enunciación. Es más, Piglia postula esta técnica como la sexta propuesta del texto de Ítalo Calvino nuevamente en “Una propuesta para el próximo

---

<sup>74</sup> “[Sobre cómo la literatura reproduce los problemas de la sociedad] Una de estas maneras es el género policial, que viene discutiendo las relaciones entre ley y verdad, el enigma como centro secreto de la sociedad, como un aleph ciego” (Piglia, 2000a: 66).

milenio” (incluido en *Antología personal*, 2014b). Piglia hace uso de este desplazamiento o elipsis para narrar el horror de los desaparecidos en la dictadura en su novela *Respiración artificial*, como se ha señalado anteriormente. De la misma manera años más tarde la muerte de Ida Brown en *El camino de Ida* quedará sin resolverse. Serán las anotaciones de su lectura de *El agente secreto* de Conrad las que hablen por ella tal y como interpreta Renzi.

Siguiendo este razonamiento, el autor narra aquello que se encuentra en los límites de la experiencia para poder aprehenderlo: “Allí fue donde empecé a trabajar en estas notas, a tratar de cubrir los huecos y registrar los detalles y los recuerdos, para que mi vida de aquellos días encontrara alguna forma” (Piglia, 2013: 106). En ese sentido, en el germen de la narración estaría ese afán semiológico que activa la búsqueda (en forma de secreto, enigma o misterio), relacionada a menudo bien con el crimen, bien con la pérdida de una mujer o bien con ambas. A su vez, esta búsqueda fija el género: el policial en la mayoría de los casos o el relato de investigación, aunque también pero en menor medida, el de la ciencia ficción (véase *La ciudad ausente* o *Prisión perpetua*). La relación entre relato policial y secreto es estrecha como atestigua R. Chandler (2014: 27) que define el policial como “la aventura de este hombre [el detective] en busca de una verdad escondida”.

Así pues, el mito del origen de la escritura revela el ímpetu por el desciframiento del secreto o enigma que se realiza a través del lenguaje y de su lectura atenta. Por ello, es frecuente que en su afán investigativo el narrador vaya dejando pistas para el lector en la segunda historia que permiten la lectura de la historia subyacente. El lector implícito de Piglia es un lector activo en la construcción de sentido y de desvelamiento de lo secreto a través del bosque de signos, de fragmentos y de referencias intertextuales a su propia obra y a lecturas de autores determinados. Es frecuente en su narrativa encontrar personajes lectores que se acercan a la figura del detective (Renzi en *Respiración artificial*, Junior en *La ciudad ausente*), del criminal (*Nombre falso*) y a la del crítico o, incluso, a la del crítico como detective. En este último se resume la esencia del lector para Piglia, pues el crítico lee los textos en busca de un significado oculto:

En relación a la crítica literaria, me parece que la idea de que siempre existe un secreto en un texto permite cuestionar las hipótesis de Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida, que tienden a poner el texto en un lugar de indecibilidad, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el texto. Me parece que si uno dice que el texto tiene un secreto pone la interpretación en un lugar distinto, que no tiene que ver con la idea – que funciona mucho– de que, en cambio, el texto sería un enigma a descifrar. Porque sí, si el texto es un enigma que el crítico puede descifrar, quizá lo que quede es esta idea de que en realidad los textos son siempre indecibles y que su sentido siempre se puede recomponer. Mientras que si el texto conserva un secreto [...] la relación que se establece entre ese texto y lo que lo rodea se hace –me parece a mí– más activa (Piglia, 2001a: 209-210).

En resumen, toda esta teoría y práctica de lo oculto está en consonancia con un proyecto literario que implica el papel activo del lector que recompone, junto al personaje que investiga, una experiencia sobre la realidad en su afán por comprenderla. En ese sentido, el proyecto narrativo de Piglia se acerca a su idea del funcionamiento social y su relación con el poder y lo político.

## 2. DEL GÉNERO POLICIAL A LA NARRACIÓN PARANOICA

En su libro *Vigilar y castigar* (2016 [1975]), Foucault recoge una serie de anécdotas históricas referentes al suplicio y al castigo del cuerpo de la figura del criminal en relación con el carácter ejemplarizante que quería poner el poder político. Para evitar que este efecto se diluyera en la conmiseración por parte del pueblo asistente, pues ciertamente algunos suplicios eran verdaderamente crueles rozando casi el sadismo, se instituyó el llamado género de las últimas palabras del condenado, una especie de “discurso del patíbulo” en el que se le daba voz no para proclamar inocencia o pedir

redención, sino para corroborar la verdad del crimen y de la necesidad de que este no quedara impune. La finalidad de estos discursos era principalmente moral, pues al ponerse el foco en que el propio criminal atestiguase su propia falta, se justificaba el papel del Estado y de la justicia. Simultáneamente, indica Foucault, surgen también una serie de escritos apócrifos que dan cuenta de las fechorías y crímenes antes de que se iniciara cualquier castigo, bien para forzar a la justicia, bien para desacreditar a determinados colectivos. La dimensión pública encauza el fin último de la sociedad disciplinaria en torno a la representación del delincuente y su posterior castigo ejemplificador, que gesta en buena medida el llamado género policial que aparece justo cuando estas hojas sueltas van desapareciendo paulatinamente. Posteriormente, con el aumento de la riqueza y del crecimiento de las ciudades, la criminalidad alcanza un ambiente propicio para desenvolverse y junto a ella, toda una tecnología para combatirla.

Con este historial de criminalidad y bajo la atenta mirada de Poe y su cuento “Los crímenes de la rue Morgue”, se constituye el género policial o la novela de enigma en el siglo XIX; género que tuvo una enorme acogida en Argentina, con autores tan aficionados como Borges y la revista *Sur*, que reivindicaban y favorecieron la difusión de esta literatura en el país con las traducciones de Allan Poe, Doyle, Agatha Christie o Leroux<sup>75</sup> y que, junto a los primeros novelistas argentinos, fueron fraguando la consolidación del género policial como entretenimiento de masas.

El interés de Piglia por lo policiaco, considerado en sus inicios como un género menor, se materializa en el año 1968 con su participación como editor en la colección Serie negra (Editorial Tiempo Contemporáneo), donde por otra parte, se asientan las bases del reconocimiento de la novela negra (también llamada *thriller* o *hard boiled*, de origen norteamericano en claro desmarque del relato policial clásico). Más tarde, en los noventa, Piglia repite con otra colección, Sol negro (Editorial Sudamericana). Igualmente en su faceta de crítico, reflexiona sobre las singularidades de la novela clásica y la novela negra en textos como “Sobre el género policial”(2001a), “Lo negro

---

<sup>75</sup> Para un breve acercamiento a la cuestión, véase: Berg, Edgardo H. (2008) “La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina”. *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº 38. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>

en lo policíaco” (1995), “Poe y Borges” (1999a) y posteriormente en “Lectores imaginarios”, incluido en *El último lector* (2005); textos que sientan las bases de su poética narrativa y que conjuntamente, abren nuevas lecturas y enfoques de análisis sobre sus propios relatos.

Con su célebre cita: “Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?” (Piglia, 2001a: 16), el autor hace una declaración de intenciones sobre su poética porque, ¿qué otra cosa encontramos en la narrativa pigliana que no sea sino el relato de una investigación, haya o no asesinatos? Incluso el viaje a menudo se convierte en requisito para poder llevar a cabo la investigación como atestigua Renzi en *Respiración artificial* o en *Blanco nocturno*, por ejemplo.

Una de las características del policial clásico es el enfrentamiento entre dos figuras simétricas: la del investigador o detective y la del criminal. La simetría radica en la inteligencia y en el poder de la lógica y de la deducción. A su vez el lector va construyendo el relato del crimen paralelamente a las indagaciones del detective, para converger en la revelación del enigma del crimen. Así, la construcción del relato y su principio de causalidad la diferenciarán de la posterior novela negra de origen norteamericano, pues mientras la primera se mueve desde el desconocimiento al conocimiento entre la historia del crimen y la historia de la investigación gracias al intelecto, en las novelas negras el desciframiento del crimen lleva a su vez a un descubrimiento del funcionamiento de lo social.

Por tanto, se erradica en la novela policial cualquier implicación social o política al privar al crimen de toda trascendencia y al ponerse el foco en la resolución del enigma, empleando la lógica y el razonamiento analítico en la construcción de hipótesis y conjeturas, como si se tratase de un mero juego intelectual. De modo que el detective:

Nunca se pregunta *por qué*, sino *cómo* se comete un crimen y el milagro del indicio, que sostiene la investigación, es una forma figurada de la causalidad. Por eso el modelo del crimen perfecto que desafía la sagacidad del investigador es, en última instancia, el mito del crimen sin causa (Piglia, 1995: 401).

La condición del detective privado de la novela de enigma es también uno de los tópicos clásicos del género. Es una persona con una lucidez e inteligencia extraordinarias que le permiten a veces, incluso, resolver los crímenes sin necesidad de salir de la habitación (sobre todo en las parodias del género). Estos detectives a menudo lo son de forma fortuita, bien porque se ofrecen a descifrar el crimen, bien porque son aristócratas o simplemente unos aficionados. Y más aún, el narrador de estas novelas no coincide con el detective, sino que es un amigo del narrador el que traslada la historia al lector y gracias a este distanciamiento, se acrecienta la perspectiva del detective como un ser de una inteligencia superior al resto. De manera que la elección del narrador homodiegético (testigo) resulta, tal y como sugiere Todorov, un requisito del género. En cualquier caso, los detectives de la novela de enigma escapan a la lógica capitalista del dinero por su carácter extraordinario:

Dupin, el asocial, está afuera de la economía. Es su amigo, el narrador, quien financia su vida y actúa casi como la figura del mecenas con el artista. Hay un pacto económico (un pacto precapitalista, diría) en el origen del género, que preserva a Dupin de la contaminación del dinero y garantiza su autonomía (Piglia, 2005: 78).

A diferencia de esta, en la novela negra la figura del detective privado investiga bajo un pacto económico ya que trabaja para obtener un sueldo, es decir, el detective es relativamente pobre y por ello sus motivaciones son esencialmente económicas y transaccionales. Y no solo el detective, sino que también el crimen adquiere tintes sociales y está mediado siempre por este factor económico en todas sus vertientes: ya sea el asesinato (como ocurre en *Blanco nocturno*, por ejemplo), robo (*Plata quemada*), plagio (“Nombre falso”), desaparición (“El impenetrable”), etc. Al igual que sucede en la narrativa de Arlt, en el *hard boiled* “el dinero aparece como causa y efecto de la acción” (Piglia, 1993: 124). De hecho, el nacimiento de la novela negra (Mattalia, 2008: 29), (Piglia, 1997: 404), se erige cuando, junto a la modernidad industrial y los avances científicos, el discurso positivista decimonónico, basado en la racionalidad, pierde credibilidad a raíz de las dramáticas consecuencias de las dos guerras mundiales y del colapso económico del 29, junto con la implantación de la ley seca de Estados Unidos y el tráfico de alcohol, el gansgterismo, las huelgas y, en

definitiva, la corrupción. En otras palabras, surge precisamente en un mundo capitalista donde la sociedad se rige en función del dinero y la gran ciudad es el escenario que acoge a la figura anónima del criminal, diluida entre las masas. Por ello, la actuación del detective con respecto a su homólogo del policial varía, pues:

No parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento (Piglia, 2001a: 60).

En cualquier caso, la figura del detective del policial clásico o de la novela negra tiene un aura especial que de alguna manera lo diferencia y aparta del conjunto de la sociedad: “La lucidez del detective depende de su lugar social: es marginal, está aislado, es un extravagante.” (Piglia, 2005: 79) En el primero, por su dimensión superior con respecto al dinero (no lo necesita o es de una clase privilegiada); en el segundo, el detective tiene que ser marginal puesto que desde esta posición de periferia puede leer el funcionamiento de lo social. Mientras el primero se ve privado de cualquier escena de violencia, el segundo:

Está muy cerca del límite de la ley, que convive con sus perseguidos, que participa en un ambiente enrarecido de rudeza y delito. Su relación con la ley es dual: por una parte, la invulnerabilidad del detective clásico se transforma en su opuesto; los investigadores de la serie negra son vapuleados, golpeados y, a menudo, pasan por las comisarías y son despreciados por las mujeres (Mattalia, 2008: 30).

Pero ante todo, como apunta la cita, el detective ha de ser incorruptible y además célibe para salvaguardar su código moral. El detective, al establecerse en los márgenes de la sociedad, se encuentra alejado de cualquier institución, muy especialmente de aquella que tiene que ver con el matrimonio debido a que:

El interés por lo amoroso casi siempre debilita la obra policial, pues introduce un tipo de suspenso que resulta antagónico con la lucha del detective por resolver el problema. [...] El único tipo efectivo de interés amoroso es el que

trae aparejado un riesgo personal para el detective pero que, simultáneamente y de manera instintiva, se siente como un mero episodio. Un detective verdaderamente bueno nunca se casa (Chandler, 1992: 44).

Así pues, la soltería se convierte en un requisito imprescindible para el funcionamiento de la trama: “El detective clásico [...] se halla sometido a un proceso de castración perfecta. Por ello su deseo es puro y asexuado, lo cual le produce una identificación sin restos entre su deber (desvelar el enigma) y su goce” (Mattalia, 2008: 30-31). No obstante, en el *hard boiled* norteamericano, el celibato adquiere de nuevo una dimensión económica:

En el policial norteamericano el detective sigue siendo un célibe pero su relación con las mujeres aparece en otro registro: no se trata de víctimas como en Poe, sino de figuras de atracción y de riesgo. En los relatos de Poe, todas las víctimas son mujeres: la madre y la hija en la rue Morgue, y también Marie Rogêt; y desde luego la dama que es víctima en “La carta robada”. Las mujeres tienen pocas posibilidades de sobrevivir en el imaginario paranoico y masculino de la ciudad de masas. En el thriller norteamericano en cambio son la condición del crimen y a menudo las criminales propiamente dichas (Piglia, 2005: 92).

Así pues, la novela de enigma y la novela negra reproducen el tránsito en el cambio de la perspectiva sobre la representación de la mujer: de víctima (potencial) pasa a *femme fatale*. De hecho, para Piglia, las mujeres están intrínsecamente relacionadas con el dinero en el género, dado que son ellas las que corrompen y compran a los hombres; son mujeres poderosas y ricas, y su relación con el dinero se fragua de manera ilícita e indirecta, ya sea porque son hijas de magnates, ya sea porque utilizan la seducción y el engaño a hombres para obtenerlo, como ocurre con las gemelas Belladona de *Blanco nocturno*. Así, en la novela negra se construyen las relaciones binarias: mujer-riqueza y dinero-poder.

En cuanto a las relaciones de poder, el valor social de las historias (con mayor relevancia en la novela negra) pone en tela de juicio el funcionamiento de la sociedad y de sus instituciones, y en mayor medida, cuestiona nociones como la ley, el crimen y

la verdad del Estado. La funcionalidad del detective es, nuevamente, clave. En el caso del policial clásico, el detective se construye como guardián de la clase burguesa: al producirse un crimen que atañe principalmente a aquellas clases con cierta o buena disposición económica, el delito tiene que ser restituido siempre mediante el castigo del criminal, bien por la vía judicial o bien por otros cauces. En este caso, el crimen siempre tiene una motivación oculta que hace que el malhechor actúe. Con la develación del enigma gracias a la razón, la conciencia burguesa queda tranquila, pues su seguridad y su posición no se ven alteradas. El orden social no se ve trastocado. En este sentido, la fe en el discurso positivista del siglo XIX adquiere su máximo esplendor. En la novela negra, en cambio:

El detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es un espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen. Todo está corrompido y la sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla: “El autor realista de novelas policiales», escribe Chandler en *El simple arte de matar*, «habla de un mundo en el que los gánsters pueden dirigir países: un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima. Es un mundo que no huele bien, pero es el mundo en el que usted vive. No es extraño que un hombre sea asesinado, pero es extraño que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización” (Piglia, 2005: 96- 97).

El cuestionamiento de la sociedad en la novela negra se reduce a tres tipos de personas: en primer lugar, estaría el detective, que es el héroe con un férreo código moral que lo diferencia del resto (Chandler lo llama “hombre de honor”); en segundo lugar, el criminal, que genera el relato y gira en torno a él y, por último, la figura del policía que representa en sí misma la labor de toda la institución. Si bien el criminal es el que posee una moral reprobable, lo cierto es que este personaje para el lector posee una fascinante atracción. Es él quien desafía las leyes del Estado y consigue escaparse de las investigaciones de la policía (y al menos temporalmente también del detective). Carpentier (2003: 229) asemeja la figura del criminal con el artista y la del

detective con la del crítico, pues señala que el criminal inventa todo un problema perfecto con el crimen que perpetra, mientras que el detective solo es capaz de describir y explicar ese mecanismo a través de su investigación.

Dado que la institución policial con su torpeza intelectual en su forma de proceder es incapaz de detener a los criminales, la sociedad precisa de figuras incorruptibles como la del detective para la resolución de un asesinato. La funcionalidad social del policía queda pues en tela de juicio. En la novela negra, la policía está corrupta y muestra una doble moral, como el juez de Chandler. En oposición a los métodos racionales del detective, la policía emplea la tortura y violencia legitimadas por el Estado, para resolver los crímenes:

El género tiene un uso del lenguaje que es muy aleccionador para el funcionamiento social de los lenguajes en el sentido de que siempre el que habla pierde. El género policial tiene una raíz escéptica, ¿no?, una moral estratégica, digamos, una guerra de posiciones donde el que es sincero es castigado, hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio, el que calla puede todavía encontrar formas de escapar de la ley, porque la ley hace hablar, el Estado por un lado no dice y por otro lado obliga a decir (Piglia, 2001a: 208).

En el *hard boiled* norteamericano, por tanto, el crimen cobra una dimensión y repercusión social, puesto que de forma velada retrata el funcionamiento de las leyes institucionales al mismo tiempo que cuestiona la legitimidad de los aparatos ideológicos de Estado. Una vez que el crimen es resuelto, el castigo infringido a la sociedad no supone la restauración del daño ni de la seguridad ciudadana. Es más, los crímenes no tienen una razón oculta que justifique al criminal, al contrario, la gratuidad en el crimen acentúa el sinsentido del acto delictivo. Lo que queda patente es que el criminal es un peón de una partida compleja de ajedrez que atañe a todo el sistema sociopolítico y que tiene que ver con la corrupción que suelen detentar los ricos. Por ello:

El único enigma que proponen –y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y

sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas (Piglia, 2001a: 62).

En este sentido, el género policial (aunque especialmente la novela negra) tiene un profundo valor político y subversivo; la literatura, por tanto, se convierte en vehículo transgresor donde los silencios estatales pueden narrarse bajo la etiqueta inofensiva de ficción. Buen ejemplo de ello es el cuento policial de Piglia “La loca y el relato del crimen” donde un joven Renzi se dedica a la sección literaria del periódico *El Mundo*, pero bajo el encargo de su jefe, Luna, acude a cubrir la información sobre el asesinato de una prostituta. El cuento está dividido en dos partes: la primera de ella, presenta a los personajes de la prostituta, de su amante y de su proxeneta; la segunda, es el relato clásico sobre la investigación periodística. Cuando Renzi acude, la policía ya ha montado su versión oficial: Larry (la prostituta) ha muerto a manos de su amante, Antúnez. El único testigo que presenció el crimen y que, por tanto, puede confirmar la identidad del criminal es una loca (Angélica Inés Echevarne) que siempre repite un mismo discurso. Renzi, del que antes ya se dice que era aficionado a la lingüística de Trubetzkoy, logra descifrar el enigma del discurso de la loca y llega a la conclusión de que Antúnez no es el asesino, sino Almada, el proxeneta. Sin embargo, cuando va a publicar la noticia Luna se niega, pues Almada tiene contactos en las altas esferas y no quiere ver a su periódico metido en problemas con la policía. A continuación, Renzi se sienta en su máquina de escribir y en lugar de redactar su renuncia, comienza a escribir el relato que estamos leyendo; de modo que el final y principio del cuento se cierran circularmente, consiguiendo una estructura que se pliega sobre sí misma como si fuera una cinta de Moebius (Lafforgue y Rivera, 1996: 101).

El relato cumple con todas las reglas del género policíaco: hay un asesinato, un móvil, una víctima, varios presuntos asesinos y un detective que lleva a cabo la investigación. Sin embargo, mezcla los ambientes y personajes turbios propios de la novela negra y el método de dilucidación intelectual del detective del policial clásico. Desde esta perspectiva, “La loca y el relato del crimen” fusiona estas dos producciones.

En este sentido, lo remarcable de este relato policial es que ya apunta a varias de las

claves de su narrativa que posteriormente desembocarán en la narración paranoica: la pérdida o ausencia de un personaje (a menudo suele ser una mujer) desencadena la investigación del detective (convertido recurrentemente en periodista), a través de diferentes espacios en los que conversa con personajes marginales que albergan un tipo de discurso que se opone al del Estado, pero que es necesario descifrar. En este caso, Renzi y Angélica Inés poseen la Verdad del asesinato, pero, sin embargo, la verdad de la versión policial, respaldada por medios de comunicación como el periódico, y, en definitiva, del poder, es la que se acaba imponiendo:

Oíme, el tipo ese está cocinado, no tiene abogados, es un cafishio, la mató porque a la larga siempre terminan así las locas esas. Me parece fenómeno el jueguito de palabras, pero paramos acá. Hacé una nota de cincuenta líneas contando que a la mina la mataron a puñaladas. [...] Yo hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (Piglia, 2014a: 83).

Precisamente para poder decodificar el relato de la loca, es necesario estar en la periferia para saber leer desde ahí, muy al contrario de lo que le ocurre al periodista, ciego a los signos, que acepta la versión institucional: “Parece una parodia de Macbeth –susurró, erudito, Rinaldi-. Se acuerda, ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa” (Piglia, 2014a:81). Renzi es mucho más inteligente que la propia policía y con su perspicacia deja en evidencia la ineficacia interesada de esta última, representada por Rinaldi. Pero no solo el discurso psicótico no tiene cabida para el poder, sino también el discurso ejercido por un especialista en lingüística y crítica literaria, siendo este último fundamental para el desenlace/principio del relato. Renzi narra en el discurso ficticio de la literatura, lo que los discursos hegemónicos le obligan a callar. La verdad reside, por tanto, en el discurso literario:

La verdad encuentra su espacio: en la ficción, en la literatura. La verdad se construye con desechos; en realidad, el arte se hace con basura, basura urbana, desperdicios de historias vulgares cuyos fragmentos llegan a la escritura para aludir a la intriga de la realidad y develar su trama. En camino de vuelta, este “joven” Renzi escapa de la prisión perpetua de las instituciones y

transmuta los hechos en ficción (Mattalia, 2006: 120).

Por tanto, en el género policial y negro reside esa función social y política que en el caso argentino, reside en el escepticismo de las verdades estatales. Si en la novela negra, la institución policial estaba corrupta, ahora es el propio Estado el que implanta una política del terror y de la violencia. El descreimiento se articula a través de la oposición de dos discursos: el de la Ley que es el discurso oficial, del Estado (o el de la dictadura en numerosos casos) frente al discurso literario personificado en el detective y en los personajes marginales a los que entrevista. Lo paradójico es que es en la ficción donde radica la verdad, donde pueden leerse los discursos periféricos que desvelan las ficciones institucionales. Por ello, el auge de la novela en la Argentina de los años sesenta y setenta no resulta casual:

La Literatura se desempeña aquí como único, desesperado refugio para la Verdad, en este policial negro cuya militancia, cabalmente, consiste en destapar los encubrimientos auspiciados por la voz oficial o por quienes se someten a ella, y en declarar la inutilidad práctica de ventilarlos (Bratosevich, 1997: 201).

En este punto, no solo el Piglia escritor emplea esta inversión, sino que también el Piglia crítico está interesado en esta faceta política y en cómo abordar la literatura política sin caer en la apología desde el género policial:

Encontrar ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, no con el compromiso de Sartre ni con la teoría del “reflejo” de Lukács sino con una forma que trabaja lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica (Piglia, 2001a: 177).

El género policíaco es un gran modo de narrar la sociedad sin hacer literatura política en el sentido más directo. Ahí está el otro punto de interés para mí: es una forma que da cuenta de la relación entre literatura y sociedad y que permite construir ficciones en sincronía con el funcionamiento social (Piglia, 2003c).

Parafraseando a Gombrowicz, la novela policiaca es un intento de organizar el caos moderno. Es la figura del detective la que a través de sus recorridos y de la lectura de sus huellas en la ciudad muestra una red de episodios y personajes que, a escala microscópica, perfilan todo un tratado de funcionamiento de lo social. En “De la popularidad de la novela policial” (1973), Brecht señala el crimen (y toda serie de catástrofes) como conocimiento *a posteriori* de la vida social. El horror, la desolación, incitan al hombre a narrar en un intento de aprehender la realidad. La novela policial, al fin y al cabo, es una lectura política, social e ideológica.

Siguiendo la clasificación de Bratosevich (1997: 208), el entramado social y la función política bajo la máscara del género policial admite diversas estructuras formales en la narrativa pigliana:

En primer lugar, utiliza la estructura del relato policial clásico que se correspondería precisamente con el cuento del “La loca y el relato del crimen”, en el que la investigación se desarrolla a raíz de un enigma que se presenta bajo la forma de un delito. Este enigma propicia la investigación con la finalidad de llegar a su resolución, pero en ella, hay algo que impide que salga a la luz pública o que el delito pueda condenarse por la vía jurídica.

En segundo lugar, la pesquisa corre a cargo de un personaje que funciona como hilo conductor entre todos los discursos, “y que es excedido constantemente por fugas discursivas y sobre-relatos de otro orden genérico” (Bratosevich, 1997:208). Esta estructura estaría más cerca de la novela negra pues en esta indagación por la verdad, se descubre un entramado de intrigas políticas y corrupción tal y como sucede con Junior en *La ciudad ausente*. Asimismo, podríamos incluir también aquí al Renzi de *Blanco nocturno*, pues él es el guía entre los distintos actantes de la novela y sus discursos: las hermanas Belladonna, el comisario Croce, Luca...

En último lugar, en esta estructura el encargado de desentrañar el relato oculto que subyace al texto será el Lector implícito, que por supuesto tiene que ser que un lector sagaz que sepa descifrar todos los signos de la novela. Buen ejemplo de ello sería *Respiración artificial*, el lector avisado será capaz de determinar al final qué es lo que

le ha sucedido a Maggi y por qué no ha acudido a la cita con su sobrino. Otro ejemplo, aunque planteada de forma diferente, sería *El camino de Ida*, donde tras la exposición de Renzi, el lector ha de posicionarse a favor o en contra del narrador: si tal y como cree, Ida Brown fue cómplice de Recycler, o si realmente no es más que una interpretación del propio Renzi en su intento por esclarecer y comprender la muerte de su compañera/amante. El cuento de "Nombre falso" podría ser incluido también aquí pues Piglia juega al despiste con un relato tramposo, al igual que "Encuentro en Saint- Nazaire", que repite el esquema en cuanto a que el enigma tiene que ser descifrado por parte de un lector astuto.

En definitiva, la elección del género y de sus estructuras, corresponde a una concepción de Piglia sobre la construcción del relato en el que subyace no solo la resolución de un conflicto social (el crimen) sino también todo un posicionamiento político ante las verdades institucionales y ante la literatura misma. Eso sí, es preciso señalar que Ricardo Piglia sigue una tendencia que se da en diferentes autores argentinos que ven en la narración policial y/o negra un buen subgénero para reproducir las diferentes tensiones sociales que giran en torno al poder y la violencia en la sociedad argentina, sobre todo después del Proceso. Así tenemos otras novelas como *Arena en los zapatos* (1989) de Juan Sasturain, *Novela negra con argentinos* (1991) de Luisa Valenzuela, *El tercer cuerpo* (1990) de Martín Caparrós, *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, *El umbral* (1998) de Graciela Montes...

### 3. LA FICCIÓN PARANOICA

En 1991 Piglia acuña el concepto de "ficción paranoica" para referirse a la evolución natural que ha sufrido en los últimos tiempos el género policiaco. Como tal, sería un estadio posterior que consistiría en la exageración de los elementos propios de la novela policial y negra, en especial de esta última: la presencia de un enigma (o secreto), la figura social y determinante del detective que mueve la narración a través de su investigación y un escenario susceptible de amenaza como puede ser el entorno urbano. No obstante, la esencia de la ficción paranoica que la distanciaría de sus

precursoras se fundamenta principalmente en dos elementos: por un lado, exige un complot, una conspiración urdida por parte del poder o de grupos subversivos; y por otro, el delirio interpretativo de un personaje que, a menudo, se siente inseguro y amenazado en un territorio hostil. El detective/investigador tiene, al igual que en el policial, el mayor peso de la trama, pero las diferencias que plantea la ficción paranoica son, en menor medida, formales:

Es posible distinguir así un relato policiaco con rasgos de modernidad, de otro con inflexiones postmodernas. En el primero, la ratio vence al enigma, representado por la víctima y los "signos débiles", diseminados, que obliteran el sentido. El detective llenará el vacío del sentido, rearticulando esos signos y sacando de su opacidad la cadena causal del acontecimiento. En el segundo, la verdad revelada se oblitera, dando paso a la simulación y a un amplio espectro de negaciones y refutaciones. La representación postmoderna de lo policiaco distancia al género del esquema repetitivo de sus unidades mínimas, y lo abre hacia nuevas posibilidades estéticas (Bravo, 1998).

Las diferencias entre el género policial y la ficción paranoica son, por tanto, radicalmente ideológicas. La evolución del género va aparejada de una transformación del sistema social: de las sociedades disciplinarias del siglo XVIII y XIX de las que hablaba Foucault, a las sociedades de control de Deleuze (2006). Los llamados "centros de encierro disciplinarios" como la cárcel, la escuela, la fábrica, etc. entran en crisis y el control pasa a ejercerse desde espacios más amplios, abiertos, donde los sujetos están vigilados. Paralelamente, el mismo recorrido podemos encontrarlo en las novelas piglianas: del encierro de los Estados totalitarios (*La ciudad ausente*) al control y vigilancia de los sujetos de las grandes ciudades (*Plata quemada*) a, por último, al capitalismo de vigilancia a través de mecanismos digitales (*El camino de ida*). Por tanto, las sociedades de control moldean a individuos vigilados por un ente invisible que los acorrala y que los deviene paranoicos.

La categoría de lo verdadero que operaba en la novela policial, empieza a ponerse en entredicho en la novela negra, para acabar quebrándose definitivamente en la ficción paranoica. Ahora la realidad está puesta en duda: se desconfía de todo, especialmente de las instituciones gubernamentales, y no se tiene seguridad en nada. En este sentido,

la literatura capta las relaciones entre el individuo y la hegemonía política y, además, tematiza la paranoia en una sociedad de control que la convierte en una enfermedad de esta época actual (Llurba, 2008). Esto, extrapolado al contexto de América Latina y más concretamente a un país como Argentina donde las instituciones ya no son consideradas como garantías de seguridad ciudadana, sino que, por el contrario, son las encargadas de infligir la violencia y el horror a la población, revela la necesidad de inventar un género que se adapte a estas nuevas coyunturas político-ideológicas:

¿Se puede hablar de novelas policiales en sociedades en donde la ley ha perdido completa credibilidad? Mi hipótesis principal es que sí, pero desde un género nuevo que no sólo incorpora y reformula algunas de las estructuras y convenciones del policial duro estadounidense (o novela del *hard boiled*), sino que además comparte algunos de los rasgos formales de la ficción contemporánea en Hispanoamérica (Trelles, 2006: 82).

Así pues, el relato paranoico podría clasificarse como una novela social de corte vanguardista. Pese a que este tipo de relato se encuentra más cerca de la ciencia ficción por su carácter experimental, Piglia escoge el género policial en un intento por captar el “núcleo paranoico” de la sociedad (lo secreto) para llegar a alcanzar la verdad, pero ya no puede alcanzarse a través de las fórmulas que proponía el policial. En este sentido social, Fuentes afirma que pese a su carácter innovador del relato paranoico lo acerca a otro tipo de novela realista:

Estos relatos intentan una sesgada mimetización con el polivalente discurso social. La realidad misma, sobre todo la versión que de ella difunden los medios masivos de comunicación, presenta un creciente carácter ficcional. Se arma, entonces, otro tipo de realismo, un realismo psicótico (Fuentes, 1988: 38).

Cabe destacar que en este nuevo género la amenaza y la (sobre)interpretación se aúnan bajo el paraguas de la paranoia. De ahí que lo psicótico sea un rasgo propio de la Posmodernidad tal y como señala Jameson<sup>76</sup> (1991: 48-49), ya que al igual que ocurre con la esquizofrenia, se basa en una anomalía lingüística en la que opera una

---

<sup>76</sup> Jameson toma la noción de esquizofrenia de Jacques Lacan.

ruptura en la cadena de significantes que impide al sujeto ordenar su temporalidad (pasado, presente y futuro) coherentemente. Esto se debe a que su relato del tiempo, de su memoria e incluso de su identidad y experiencia personal queda fragmentado, es decir, ese lenguaje atrofiado modifica su percepción total del mundo. Al romperse la cadena de significantes-significado, el sujeto no puede aprehender la realidad sino solo desde una manera parcial y fraccionada.

Para Jameson, la esquizofrenia se ha trasladado al arte contemporáneo como modelo estético en el sentido de que estos relatos ya no muestran “un estado enigmático del mundo o un fragmento lingüístico incomprensible e hipnótico, sino algo mucho más parecido al aislamiento de una frase desligada de su contexto” (Jameson, 1991: 50). Traslada al ámbito de la novela posmoderna, la visión del sujeto produce personajes esquizofrénicos que presentan dificultades para narrar en una continuidad temporal. Esta visión posmoderna no solo le sirve a Piglia en sus novelas y nouvelles fragmentarias para retratar el contexto ideológico y la experiencia sobre conceptos como el devenir o la verdad, sino también para aunarla con sus nociones de secreto y enigma del que hablábamos anteriormente. Por tanto, encontramos que los personajes son personas corrientes, pero es frecuente que presenten algún tipo de frustración o de enfermedad psicológica que revela las condiciones a las que están sometidos los individuos de la sociedad actual. Emilio Renzi, por ejemplo, es un personaje frustrado principalmente en lo que concierne al tema amoroso; a menudo no comprende su motivación a la hora de actuar o bien se ve abocado a relaciones o situaciones que presentan algún elemento de peligrosidad. Esta frustración lo lleva, entre otras cosas, a tender a adicciones como el alcohol, a precisar los servicios de un terapeuta o a descifrar el mensaje fraccionado de una loca para resolver crímenes.

Además de producir novelas fragmentadas, lo esquizoide se traduce en una obsesión por temas como lo paranoide, la pérdida de sentido del mundo circundante o la incomunicación. En este sentido, la psicosis es la única forma que tiene el personaje de interpretar la realidad, confuso en una red de signos artificiales, “la locura parece ser el sustento de la interacción personaje-medio” (Fuentes, 1988: 37).

Así, la anonimidad de las grandes urbes de la sociedad de masas se convierte en asilo

para el enmascaramiento de criminales y de actividades delictivas, en un mundo cada vez más individualizado y con mayor libertad de movimientos; luego, la seguridad del individuo está en peligro. En su intento por salvaguardar y proteger a la ciudadanía, el Estado rebasará ciertas líneas rojas en lo que respecta a la intimidad del sujeto y este, entre la espada y la pared, se verá abocado a elegir entre una privacidad vigilada y por tanto, vulnerada, o una subjetividad amenazada. La desconfianza en el Otro se convierte en el vehículo sobre el que depositar todos los temores irracionales de la sociedad moderna y posmoderna. El miedo a la violencia fomenta la llamada “sociedad del riesgo<sup>77</sup>”: el individuo vive angustiado permanentemente porque el riesgo de peligrosidad ha aumentado en las sociedades modernas, por lo tanto necesita una seguridad certera que calme su ansiedad al mismo tiempo que crece la soledad y el miedo al Otro. Así pues, el peligro sigue siendo imprevisible, de manera que el individuo se siente vulnerable y como consecuencia, deviene paranoico, se encuentra perdido en una red de signos y significantes, se ve forzado a sobreinterpretar y a crear relatos o complots para resistir.

De ahí que la palabra adquiera una relevancia clave en este tipo de novelas, pero sobre todo en aquellas que llevan lo paranoico al extremo, como son los relatos distópicos de corte autoritario (como ocurre en *La ciudad ausente*), donde las palabras han cambiado su significado en relación a su significante o donde “las palabras adquieren una literalidad peligrosa” (Fuentes, 1988:38). Este proceso no solo tiene lugar en la ficción, sino también en cualquier sistema político represivo:

Lo primero que me llama la atención es que los militares cambiaron el sistema de señales. En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen: <<Zona de detención>>. Tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza aparecía insinuada y dispersa por la ciudad. Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí

---

<sup>77</sup> “La sociedad del riesgo es una sociedad catastrófica. En ella, el estado de excepción amenaza con convertirse en el estado de normalidad” (Beck, 1998: 30).

estaba el terror nocturno que invadía todo y a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía por la calle. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible que fue uno de los objetivos de la represión. <<Zona de detención>>: en ese cartel se condensa la historia de la dictadura (Piglia, 2001a: 107-108).

En consecuencia, tanto las palabras como cualquier nimio detalle son susceptibles de ser interpretados, nada resulta ser aleatorio, todo tiene su sentido oculto:

Hay un tema que obsede a Piglia: el de la abolición del azar, la idea de que todo lo ocurrido ya había sido previsto por alguien. Casi siempre está asociado [...] con esa “conciencia paranoica” que oprime a muchos personajes y que se define por el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que le está dirigido (Fornet, 2007:96).

Para el personaje paranoico la decodificación del mundo se convierte en una necesidad, pues de su éxito depende su supervivencia. Por tal motivo, el delirio de estos personajes se construye bajo la forma del relato policial o de investigación: “La hiperbólica causalidad del relato policial clásico se asienta en el pensamiento paranoico: todo es posible de ser analizado, todo es posible de ser interpretado” (Mattalia, 2006: 113). En esta línea, por tanto, es lógico que el sujeto paranoico encarne la figura del detective/investigador (Renzi, Junior, Croce) o del crítico literario; o dicho de otro modo, a todo conspirador se le opondrá un lector paranoico (o censor, como Arocena). El delirio interpretativo del paranoico multiplica las lecturas y las interpretaciones que considera están destinadas a él y las tiende al infinito. Así, entra en juego el ver y el descifrar de signos de la realidad: quién ve y desde qué posición decodifica a través de la obsesión utilizado como método. Estos narradores, deliberadamente homodiegéticos, presentan al lector una visión sesgada e interesada de la construcción de los diferentes hechos acaecidos como si se trataran, en algunos casos, de la verdad misma, verdad que se ha visto contaminada por la ficción:

La lógica paranoica consta de dos mecanismos fundamentales: la obsesión con

los detalles y la invención de teorías omniexplicativas. Estas teorías constituyen ficciones narrativas dentro de las cuales los detalles adquieren un significado causal aparentemente irrefutable (Nouzelles, 1997: 232).

Desde esta perspectiva se puede afirmar que la lectura delirante del paranoico se arma como una especie de relato profético que se adelanta al porvenir, “que lee para saber cómo vivir” (Piglia, 2005: 23). En ese sentido, lo emparenta con el héroe trágico que intenta descifrar la palabra del oráculo pues de ello depende su destino. Esta interpretación desmesurada se entronca con la lectura de los oráculos de la mitología griega en su intento por descifrar enigmas, donde toda posibilidad de azar queda abolida: “Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contra versiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender” (Piglia, 2014b: 102).

La intencionalidad que subyace a la lectura hiperbólica de la ficción paranoica es precisamente visibilizar las versiones de la verdad por parte del poder. La obsesión llega en este intento de encontrar la Verdad, de luchar contra un enemigo que no conoce. El discurso paranoico plasma un mundo confuso propio del (post)capitalismo que se acerca paulatinamente a su destrucción: “El capitalismo no puede imaginar su fin de otra manera que bajo la forma de la locura paranoica” (Cohen, 2018: 92). En este sistema desordenado, el equilibrio entre el caos llega de la mano del Poder que, en un sentido entrópico, (des)ordena el caos. Si entonces el organismo social es paranoico, igual lo será el discurso de sus instituciones, medios de comunicación, personajes, etc. “El poder es paranoico y actúa paranoicamente para conseguir sus fines” (Fuentes, 1988: 39).

Según Deleuze y Guattari (2002: 289), es el capitalismo (como máquina deseante) el que a través de la represión crea sujetos esquizofrénicos. A su vez, estos organizan una serie de masas que se le oponen. Es decir, la figura del loco llega a equiparse con la del artista y con la del revolucionario (tal y como sucede en la narrativa pigliana), como individuos marginales que se oponen al sistema institucional y a sus discursos porque, recordemos, “¡También los paranoicos tienen enemigos!” (Piglia, 2007a: 13).

En esta línea política entiende José Luis de Diego (2014: 10) la ficción paranoica. Para él, el germen ya está en la literatura de Kafka y cómo se articula en ella de forma invertida las relaciones entre Estado e individuo. Así, en el Estado kafkiano todo el mundo puede ser sospechoso y culpable hasta que se pueda demostrar su inocencia. De ahí que el sujeto psicótico cuando se rebela se le considere una especie de asesino serial y lejos de ser un paria, el paranoico encarna en su persona misma, el símbolo de resistencia y de verdad. Este autor (De Diego, 2014: 11) propone un programa cronológico de lectura en el que se puede apreciar cómo la presión estatal y tecnológica van aumentando y en correlación, las respuestas paranoicas: *Prisión perpetua*, *Blanco nocturno*, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y *El camino de Ida*.

Así, dado que las fuerzas estatales proceden de esta manera para perpetuarse, el resto de discursos paranoicos (sean subversivos o no) exponen el mismo funcionamiento y, en consecuencia, desvelan sus mecanismos y procedimientos de poder y control. Son, en su mayoría, los Estados totalitarios o los que ejercen algún tipo de represión los que gestan la visión conspiranoica. En otras palabras, la ficción paranoica deja al descubierto la red de complots clandestinos e intrigas subterráneas que mueven los centros de poder a través del delirio interpretativo. La lectura se convierte en acción política, ve más allá de lo que proponen los discursos institucionalizados:

Es decir, habría un biopoder que conspira contra la libertad del ser, coloniza su conciencia y sus deseos mediante dispositivos sutiles, flexibles, que son una amenaza permanente y velada a la vez: el núcleo de la visión conspirativa posmoderna se encuentra, entonces, en una visión paranoica donde todo lo que hagamos está controlado (Besarón, 2009: 20).

En resumen, la ficción paranoica estaría caracterizada por:

- 1) Ser un género híbrido que supone la evolución de la novela negra, junto con otros subgéneros, a menudo el de la ciencia ficción por su carácter subversivo.
- 2) Contextualizarse en una sociedad de masas, donde el Estado manipula y controla la vida privada y la “seguridad” de sus ciudadanos.

- 3) Exigir la presencia de una subjetividad amenazada de la que se deriva la paranoia del personaje. Para ello, utiliza espacios que propicien el sentido de estar en peligro o vigilado: ya sean los espacios cerrados, la cárcel, la ciudad panóptica...
- 4) Un programa de lectura, el “delirio interpretativo”, que interprete la realidad como un gran relato policial cuyo enigma es imprescindible analizar para sobrevivir o resistir. De ahí la importancia del lenguaje.
- 5) La principal categoría de análisis del delirio interpretativo será el complot.

#### 4. EL COMPLIT

Conspiración, conjuración, conchabanza, conciliábulo, confabulación, complot... Todas estas palabras se refieren al mismo acto ilícito por el que se intentan cambiar las relaciones de poder a través de la urdimbre de un plan y/o discurso. Como tal, la literatura acaba asumiéndolo como un tópico literario. Si nos fijamos atentamente, los anteriores vocablos contienen el prefijo “con”, y es que a través de él (que deriva del latín *cum*, cuyo significado es “junto con”) se hace referencia a la unión o colaboración de un grupo de personas más o menos organizado para conseguir un determinado fin. En cuanto al término más extendido, ‘conspirar’ (*cum spirare*, respirar juntos) tiene un

sentido político de alianza de una comunidad contra un superior o un soberano<sup>78</sup>. Conspirar, como el resto de vocablos mencionados antes, tiene una connotación negativa: se realizan esos actos para provocar algún mal o hacer daño, siempre de forma ilícita.

‘Complot’, cuyo origen es francés, significaba en el siglo XII “muchedumbre compacta”<sup>79</sup> pero su significado moderno se emparenta con el término inglés *plot* que, además de significar “manchón en el terreno” también es “argumento, asunto de una obra”, por lo que en este sentido último complotar, además de tramar una conjura con fines políticos<sup>80</sup>, podría interpretarse como la trama de un relato, de una narración. No parece casual entonces que Piglia escoja este término para conformar su teoría narrativa. Para Piglia, el concepto de complot tiene que ver con la estructura de la ficción misma; concepto, por cierto, muy borgiano que implicaría una función metanarrativa: si se sabe cómo se construye una ficción, también se podrá saber cómo se arma un complot. Asimismo, también posee una connotación de rebeldía y subversión, de creación de discursos de diferentes realidades entroncadas o no con la Verdad que se imponen en la sociedad.

Complot y literatura forman un tándem inseparable. Besarón (2009: 11-13) ya recoge que la conspiración es un tópico literario especialmente fructífero en la literatura argentina y le otorga un valor fundacional de lo nacional y de lo identitario a través de una ficción construida que forma parte de la memoria colectiva : “Las naciones son entonces, construcciones imaginarias culturales que dependen para su existencia de aparatos culturales de ficción, entre los cuales la literatura juega un rol decisivo” (Hobsbawn, Eric y Gellner, Ernest, 1983: 124). Entre otras novelas, cabe destacar la importancia de *Amalia* de José Mármol, el *Facundo* de Sarmiento o *El matadero* de Esteban Echevarría. Ya en el siglo XX, Piglia recoge el testigo de autores como Roberto Arlt, Borges, Macedonio Fernández o Rodolfo Walsh. En el caso de Arlt, el complot se orquesta a través de la estafa, el crimen y la falsificación en un mundo de delincuentes con una finalidad de crítica social. Aquí se incluyen también muchos de los cuentos de

---

<sup>78</sup>Ídem.

<sup>79</sup>Corominas y Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (1980).

<sup>80</sup>Paráfrasis del DRAE.

Borges, como puede ser el caso de “La lotería en Babilonia”, en el que se hace una reflexión política en clave distópica sobre la democracia y los regímenes totalitarios, el “Tema del traidor y del héroe” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que funde ficción y realidad a través de un complot: “Un texto como este, que trabaja el complot como base, permite percibir la presencia de la ficción en lo real, la ficción en la política, la manipulación de la creencia, las historias que se vuelven reales” (Piglia, 2014b: 103).

Por su parte, el complot en Macedonio Fernández tiene unas mayores connotaciones literarias unido a su teoría del Estado como una forma de acción política. Por último, Rodolfo Walsh lo trabaja como un enigma político que es necesario descifrar. Estas distintas representaciones del complot conforman una especie de genealogía literaria que se reflejará posteriormente en la narrativa de Piglia. Al elegir estos autores como precursores, quiere ser leído a partir de ellos e identifica la (su) literatura con el complot y con la trama política:

La novela argentina sería una novela polaca. Quiero decir una novela polaca traducida a un español futuro, en un café de Buenos Aires, por una banda de conspiradores liderados por un conde apócrifo. Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot (Piglia, 2000a: 80).

En su narrativa se conjugan una visión moderna y posmoderna de la conspiración. En esta última, la paranoia (que ya hemos tratado en el apartado anterior) se relaciona con el vacío de sentido, con lo oculto, precisamente en un mundo saturado por el exceso de información. La conspiración, la paranoia y la sospecha serían la clave para restaurar ese sentido perdido. Esta visión se da especialmente en “Encuentro en Saint-Nazaire”, “Prisión perpetua” o *El camino de Ida*.

En la visión moderna, la conspiración es principalmente política: el grupo subversivo se erige como una fuerza opuesta al Estado y mediante el uso de sus mismos instrumentos, pretende derrumbarlo o al menos, contrarrestarlo. Esta visión recorre especialmente toda la novela de *La ciudad ausente*:

La noción de complot permite pensar la política del Estado, porque hay una

política clandestina, ligada a lo que llamamos la inteligencia del Estado, los servicios secretos, las formas de control y de captura, cuyo objeto central es registrar los movimientos de la población y disimular y supervisar el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y los flujos de dinero. A la vez, el Estado anuncia desde su origen el fantasma de un enemigo poderoso e invisible. Siempre hay un complot y el complot es la amenaza frente a la cual se legitima el uso indiscriminado del poder. Estado y complot vienen juntos. Los mecanismos del poder y del contrapoder se anudan (Piglia, 2007b:46-47).

Es decir, el propio Estado se sirve de la conspiración para provocar y desarmar hechos políticos, operado y ayudado por aparatos ideológicos del Estado, también cómplices necesarios para la consolidación de su discurso:

Por lo general, la idea de la conspiración atenta contra la discusión política. Transforma un proceso político en un hecho militar o policial. Para el periodismo también es más sustancioso el hecho policial que el político. La conspiración trata de explicar fenómenos sociales o ideológicos por vía de la acción detectivesca. Infiltrados, espías y traidores suelen ser los personajes favoritos para depositar la bronca por un fracaso político, sin necesidad de cuestionar los conceptos que lo provocaron. También son personajes ideales para desprestigiar procesos políticos opuestos y estas explicaciones suelen ser divulgadas con igual entusiasmo por los servicios de seguridad. Y al periodismo le encanta descubrir una trama de espionaje y traiciones. También suele ser la explicación más fácil de procesos complejos que muchas veces no se conocen (Bruchstein, 2003).

Ante tales hechos, la única vía de resistencia es que: “Hay que construir un complot contra el complot” (Piglia, 2014b: 99). Tal y como señalaba Simmel (1986: 139), los grupos que quieren subvertir el sistema surgen precisamente en épocas donde nuevas ideas circulan en oposición a los poderes y al gestarse, son débiles; en consecuencia, para poder afianzarse es necesario que se den de forma encubierta. Por tanto, hablar de complot es hablar de revolución en la narrativa pigliana, pero también de clandestinidad. En este sentido, Piglia (2003b) lo enlaza con la secta, pues ambos exigen una organización secreta cuyo objetivo es transgredir las leyes y reglas

existentes y en una acrobacia etimológica<sup>81</sup>, emparenta el término ‘sociedad’ con ‘secta’ para referirse a aquello que se encuentra separado, aislado y que es requisito para la realización del complot.

Los distintos relatos de la conspiración cuestionan la realidad y proponen otras alternativas, a menudo a través del recurso de lo apócrifo. De ahí el gran poder que la literatura y los discursos que se imponen tienen como agentes de cohesión social e ideológica. En este aspecto, Piglia retoma las sociedades arltianas como “comunidades imposibles”, o contra-sociedades (Masotta, 1982:29), que reflejan la cara opuesta de los valores dominantes y los desafían a través del complot y la estafa; es decir, vendrían a ser la otra imagen del poder: donde en una se realiza el bien, en la otra el mal. Pero con la diferencia de que Piglia no plantea esta polaridad moral, sino más bien pone el foco en que ambas máquinas de narración son el espejo de la otra: reproducen las mismas formas y recursos para validar sus discursos; uno desde su estatus legal, otro desde su clandestinidad: “Yo diría que la literatura disputa con este mismo espacio, es decir, que la literatura está construyendo un universo antagónico a ese universo de ficciones estatales” (Piglia, 2001a:191).

Siguiendo la estela arltiana, hay otro factor coyuntural ligado al poder: el dinero. Así, el modelo capitalista despliega las redes de la economía para poner en práctica su propia conspiración: a través del dinero se eliminan los sujetos anómalos y subversivos. Al respecto, las artes, la gratuidad y su aparente “inutilidad” quiebran simbólicamente los valores neoliberales, que las despojan de cualquier relevancia. En tal caso, aquel que no se encuentre sometido ante los mandatos de la ley de producción y mercado se convierte en un paria. Es precisamente en este individuo marginalizado, identificado en la figura del artista, donde reside otra forma de circulación de la economía, pues el artista crea un sistema propio de valor de la literatura frente a la economía de libre circulación que conspira contra la sociedad para expandirse.

---

<sup>81</sup> En Diccionario etimológico de Joan Corominas, ‘secta’ proviene del verbo ‘seguir’ en latín, con la acepción de línea de conducta, partido o escuela filosófica. En ningún caso lo relaciona etimológicamente con el término ‘sociedad’ como sí lo hace interesadamente Piglia: “De hecho, secta y sociedad tienen la misma etimología y remiten al secreto, a lo que está puesto aparte y oculto” (Piglia, 2003b: 44)

Por ello, el artista transgresor, y más concretamente la vanguardia por ser profundamente antiburguesa, representaría esa necesidad de crear un discurso que se oponga al oficial:

La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones con su política de intervención localizada, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del poder como una guerra de posiciones. El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley (Piglia, 2007b: 50).

Es más, al leer la vanguardia y, por consiguiente, al leer estos autores desde la posición periférica en la que se colocan con respecto al canon, Piglia los (re)interpreta como una respuesta política al orden establecido y al artista lo sitúa como un agente doble que participa de las instituciones para poder contravenirlas desde dentro. La figura del “espía en territorio enemigo” se encarna, mayoritariamente, en la figura del detective (Renzi, Junior, Croce...), pero también en el disidente político (peronistas, anarquistas, terroristas, revolucionarios y escritores) que pueblan sus relatos: Enrique Ossorio, el Falso Fierro, Thomas Munk, integrantes del IRA, los estudiantes politizados de “Mata-Hari 55”, el asesino de Urquiza en “Las actas del juicio”... Precisamente desde sus inicios, en “Prisión perpetua” y posteriormente en los Diarios, Piglia cuenta cómo en 1955 él y su familia tienen que abandonar Adrogué por el pasado peronista del padre. En esta especie de exilio se gesta la idea del personaje que, aislado de todo, está abocado al complot personal:

Se impone la doble vida del rechazado que no tiene otro camino que la conspiración porque no puede operar en ningún sitio concreto (ni en el partido, ni en la organización y, por supuesto, tampoco en el poder). No se trata del revolucionario, que salta a la acción. El conspirador es algo menos articulado políticamente, está y no está en el sistema, y se siente amenazado por todos lados. Tiene ideas, pero debe ocultarlas; tiene métodos, pero no puede develarlos, tiene un nombre, pero debe usar otro. Vive una vida *a contrario* (Montaldo, 2019).

Literariamente hablando, el complot sustituye al concepto de destino clásico:

La novela ha hecho entrar la política en la ficción bajo la forma del complot, podría decirse que la diferencia entre tragedia y novela está ligada a un cambio de lugar de la noción de fatalidad, el destino es vivido bajo la forma de un complot. Ya no son los dioses los que deciden la suerte, son fuerzas oscuras que construyen maquinaciones que definen el funcionamiento secreto de lo real. Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contra versiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender (Piglia, 2014b: 102).

Ya no son los dioses sino las fuerzas estatales los que juegan con las vidas de sus personajes; al igual que los héroes clásicos, los personajes intentan rebelarse contra un destino (en este caso el complot) que le es impuesto y del que es imposible escapar. Buen ejemplo de ello es el personaje edípico Luca Belladonna, que no sabe leer las huellas del complot del que es víctima, con las consecuencias fatídicas que eso le acarrea en su disputa con el fiscal Cueto.

Por tanto, no solo es relevante la categoría de complot como estructura narrativa, emparentada con el secreto, el enigma y el misterio, no sólo para construir conspiraciones, sino también para leerlas: “Lo interesante es que las novelas han hecho del complot la clave de la interpretación de la sociedad” (Piglia, 2001a: 38).

## 5. LOS MONSTRUOS RESIDEN EN LOS MÁRGENES

Cada delito presupone un ejecutor, un Otro que encarne la maldad personificada. Desde el género de la novela negra, ese Otro es el que articula el relato social y el que pone en marcha el mecanismo de la investigación del detective. Sin él, sencillamente, no habría narración. Diacrónicamente, la figura del criminal ha sido prolífica en la historia de la literatura con especial énfasis del policial a pesar de la perturbadora fascinación que produce. El policial depende de un criminal contra el que luchar para desarticularlo como reivindicación del éxito del Bien. Sin embargo, juega con una

ventaja: su mejor baza es que pasa inadvertido entre la masa urbana, se esconde para transgredir las normas. No obstante, a pesar de toda invisibilidad, no se encuentra inserto en la sociedad puesto que sus actos resultan abominables para el resto de sus semejantes. Atrás quedaron las visiones románticas que enaltecían al bandido como un héroe que defendía al pueblo, ahora aparece desprovisto de toda humanidad, convertido en un monstruo:

La tensión entre el enigma y el monstruo es trabajada continuamente por el género [policial]. El enigma: lo que no se comprende, lo que está encerrado; el adentro puro. El monstruo: el que viene de afuera, del otro lado de la frontera y cuya voz es extranjera; el otro puro. En el interior de una cultura, dice el género existe una doble frontera señalada por el enigma y el monstruo. El enigma se pregunta desde adentro por el sentido de la cultura. El monstruo marca la frontera y la amenaza externa (Piglia, 2005: 85-86).

El monstruo enigmático, concebido como el Otro, es trabajado narrativamente en Piglia en su preferencia por los personajes marginales, extranjeros, criminales... La frontera social y/o cultural se desplaza a la frontera espacial: se excluye a los individuos potencialmente peligrosos (clases bajas) y/o a aquellos que no se entienden (extranjeros, locos...). Las barreras son también simbólicas: las que se materializan en la dicotomía dentro/fuera en la llamada ciudad blindada que aísla y segrega. Así, en esta línea señala Foucault la doble marginalización del monstruo: individuo que es necesario aislar, pero también que es necesario temer. En cierto sentido contrario a Foucault, el delincuente pigliano tiende a invertir la causa y la consecuencia, producto de la sociedad: "No es el crimen el que nos aísla, sino que primero debemos aislarnos para poder cometer un crimen" (Piglia, 2013: 200). Se impone, pues, un discurso social que aísla la criminalidad al calificarla de monstruosa y simultáneamente, la acota en las clases más desfavorecidas, como si de forma natural surgiera en ellas:

La noción del monstruo es esencialmente una noción jurídica -jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no es solo violación de las leyes de la sociedad, sino también las leyes de la naturaleza-. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición

del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de *jurídico biológico*. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que solo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible con lo prohibido(Foucault, 2017 [1975]: 61).

Simbólicamente, la posición de aquellos que son apartados o viven en la clandestinidad es privilegiada en el sentido de que, al estar en los márgenes, logran ver lo que los demás no pueden. En la exclusión reside su lucidez. Desde su posición periférica, cuestionan la realidad y se oponen al discurso hegemónico mediante el uso de un lenguaje subversivo entreverado con la oralidad de las formas populares y sus registros (en *Plata quemada*, por ejemplo, encontramos la jerga criminal). Tradicionalmente, el horror que ha provocado el monstruo por la irracionalidad de sus acciones se ha representado como un ser inenarrable, alguien que no podía tener la palabra. En Piglia, esta inefabilidad se ha llevado a cabo a través de la perspectiva de un narrador homodiégetico que pone el foco en su incompreensión (he ahí el enigma del que hablaba el argentino); se describe al Otro (ya sea loco/a, criminal...) en su más pura atrocidad. Es cierto que Piglia no nos ofrece un retrato de corte romántico ni de corte moralizador, pero sí ensalza la figura desde la visión política que simboliza. Así, desde la literatura se les da la voz a quienes se les priva de ella en otros contextos:

El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los *mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual de consenso y de régimen democrático(Piglia, 2014b: 125).

Desde el posicionamiento político, los personajes marginales leen y reconstruyen otra realidad. Es decir, al ser el reverso negativo del resto de la sociedad, su identidad se erige con base en esta oposición; así, ponen en tela de juicio los valores económicos, morales, sexuales, sociales, etc. del orden establecido; dicho de otra manera, a modo

de espejo, personifica la transgresión. Es más, la adscripción de sus discursos controvertidos representa una provocación para el de las diversas instituciones jurídicas, policiales, mentales, etc. que, a su vez, lo excluyen al calificarlo como “monstruo moral”.

A continuación, profundizaremos en qué medida se oponen políticamente en primer lugar aquellos que están fuera de la economía y del territorio (criminales, mendigos, creadores, extranjeros...) y, en segundo lugar, los que lo hacen fuera de la moralidad y la razón (mujeres, locos, homosexuales...).

## 5.1. EL MONSTRUO CRIMINALIZADO

En el siglo XVIII, Foucault (2016 [1975]) señala la existencia de “ilegalismos” de las clases bajas, una serie de prácticas toleradas por las administraciones y por el pueblo. Sin embargo, a medida que crece la riqueza y la burguesía adquiere mayor trascendencia en el conjunto social, la clase burguesa se convierte en la principal damnificada por los hurtos, y esta apela al derecho para que se persigan estas actuaciones, hasta tal punto de convertirse con esta nueva legislación en delitos. Así, parece imperar la máxima de Primo Levi: “A quien tiene le será dado; a quien no tiene, le será quitado”, de tal manera que se acaban criminalizando estos “ilegalismos” y, por tanto, se margina un sector de la población con menores recursos. Posteriormente, tal y como señala Marx (1974 [1863]), se crea toda una tecnología en torno al delincuente como productor de delitos<sup>82</sup> en la que la policía y la cárcel forman un círculo (de nuevo) cerrado: vigilan al criminal, que tarde o temprano volverá a delinquir, no solo por circunstancias sociales, sino también por cómo es asimilado el abuso de poder al que está expuesto, lo que hará que finalmente acabe en prisión. Es en la cárcel donde los delincuentes se conocen entre sí y pueden aprender unos de otros, sino que también la policía crea toda una red de delatores que forman parte de esta

---

<sup>82</sup> “No solo produce manuales de derecho penal, códigos penales y, por tanto, legisladores que se ocupan de los delitos y las penas; produce también arte, literatura, novelas e incluso tragedias [...] El delincuente rompe la monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa” (Marx, 1974 [1863]: 327-328).

administración de la delincuencia.

El malhechor se rebela contra el poder estatal porque es el que impone la Ley, por lo que quiebra el orden social y expone las trampas del sistema. La lucha es asimétrica desde el principio, pues desde el sistema legislativo ya se establecen qué delitos son punibles en mayor medida y cuáles deben quedar ocultos o tolerados. En este sentido, el criminal denuncia socialmente ese desequilibrio, pues los crímenes del poder y/o de la riqueza aparecen velados, lo que engarza con la noción política del secreto de Piglia. Así, “la delincuencia, ilegalismo sometido, es un agente para el ilegalismo de los grupos dominantes” (Foucault, 2016 [1975]: 324).

Al estar fuera de los espacios de poder, lo está también de la economía y de sus circuitos, escapa a la lógica del trabajo. El delincuente aparece como un rebelde que intenta subvertir el orden social de una forma mercantil y lo hace precisamente mediante el crimen, utilizando el dinero como un medio. Ahí reside la libertad del crimen: fuera de la sociedad y fuera de la justicia, por eso encarna un posicionamiento político para Piglia al incluirlo en sus ficciones. Los criminales piglianos tienen un claro referente: el delincuente arltiano que liga crimen y literatura, ya que el estar desprovisto de todo lo compensa con la experiencia de poder narrar, pues “los hombres que viven de su sueldo no tienen nada que contar, salvo el dinero que ganan” (Piglia, 2001a: 27), como sucede en el relato “Nombre falso”.

Por su parte, Piglia conjuga esta transgresión al individualizar al criminal y a sus actos, así le da preponderancia en el discurso literario y lo imbuye de su poder ficticio y simbólico. Frente a él, el poder moviliza sus discursos científicos para desarticularlo: el criminal no es un rebelde que cuestiona el orden existente, es un criminal porque es un monstruo:

El delito, es decir, la lucha del individuo aislado contra las condiciones predominantes tampoco brota del libre arbitrio. Responde por el contrario a idénticas condiciones que aquella dominación. Los mismos visionarios que ven en el derecho y en la ley el imperio de una voluntad general dotada de propia existencia y sustantividad, pueden ver en el delito simplemente la infracción del derecho y de la ley (Marx y Engels, 1970 [1932]: 387-8).

En esta línea política en la que el crimen y el poder establecen una serie de cooperaciones, se mueven los personajes criminales y marginales piglianos, especialmente los de *Plata quemada* que cuentan con la connivencia policial cuando planean robar un banco. Si los cuerpos de seguridad y vigilancia, como puede ser la policía resultan menos que eficaces y además, corruptos, si las prisiones son incapaces de revertir la tasa de criminalidad de tal forma que los verdaderos delincuentes y locos se encuentren fuera de ella, ¿en qué lugar dejan a estos seres marginales? De alguna manera, se convierten en su réplica: “El poder político es siempre criminal –dijo Fuyita-. El Presidente es un loco, sus ministros son todos sicópatas. El estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases” (Piglia, 2003a: 63). Lo mismo ocurre con el terrorista Thomas Munk que pone en jaque al gobierno estadounidense.

Otra tipología de personaje que abunda en su narrativa y que por su condición también está fuera de la economía es el de vagabundo (incluimos aquí mendigos, crotos, linyeras...). El vagabundo, a diferencia del anterior, no tiene un propósito determinado salvo su vagar errante, solitario e ilógico. Su imprevisibilidad, percibida a menudo como locura, lo aparta del resto de la sociedad y lo califica como un individuo posiblemente peligroso, por lo que su discurso es deslegitimado por completo. Los mendigos se convierten, pues, en los espectadores de la historia:

Los vagabundos y los mendigos han visto pasar, sentados en el borde del camino, siglos de historia frente a ellos: los imperios caen, se suceden las guerras, cambian las formas políticas y los sistemas económicos, pero siempre hay alguien que mendiga y vaga por las calles envuelto en trapos (Piglia, 2013: 145).

Entre los mendigos de su narrativa, tiene especial importancia Angélica Inés Echevarne. A través de su discurso inconexo y delirante da las claves para resolver un crimen del que ha sido testigo en “La loca y el relato del crimen”. En este relato se produce un quiasmo racional: aquella considerada loca dice la Verdad, mientras que la policía y el periódico (considerados cuerdos), enmascaran la realidad. También vuelve a aparecer en “Nombre falso”, cuando Rinaldi le da dinero a una indigente que ahora

toma el nombre de María del Carmen Echevarre. Este personaje recurrente simboliza la expresión de las injusticias, la cantora oficial; ya en *Respiración artificial* anuncia de forma profética horrores nazis que posteriormente se darán en Argentina con la dictadura militar. Este poder de denuncia la acerca a lo literario, al igual que la mendiga de “La mujer grabada” cuya única posesión era una cinta grabada con, supuestamente, la voz de Macedonio Fernández.

Por último, el mendigo peripatético Orión de *El camino de Ida* también está al margen de la sociedad norteamericana. Curiosamente, suele estar cerca de un supermercado (que representa a su vez que está fuera también de las redes del consumo) con una radio. Dado que es tomado por loco, sus palabras serán menospreciadas a pesar de que evidencia las contradicciones del capitalismo y que en su discurso alucinado, incluso preludia al personaje importante de la novela: Munk. Orión representa la resistencia silenciosa y pacífica en el sistema capitalista norteamericano.

Los extranjeros también interesan a Piglia por una doble vertiente: la de individuos desterrados<sup>83</sup>, sin lugar, y la de identidad unida a la lengua. En el primer caso, la desterritorialización los suele dejar en tierra de nadie, ocupan metafóricamente en la ficción pigliana pueblos de frontera o pueblos de interior, porque como señala Mesa Gancedo (2012: 53), aquellos que no tienen lugar, solo pueden instalarse en lugares incomprensibles. Políticamente, el extranjero rompe con los paradigmas que lo convierten en ciudadano pues quiebra la correlación existente entre nacimiento, territorio y nacionalidad. Su condición de extranjeros los relega a ser ciudadanos de segunda clase. En el segundo caso, la identidad argentina se ve imbuida por el parámetro del lenguaje con la llegada de los inmigrantes a la ciudad bonaerense. Buenos Aires recoge la poliglotía de las nuevas masas y se transforma, en palabras de

---

<sup>83</sup>“Si los inmigrantes inquietan tanto (a menudo tan abstractamente) a los residentes en un país, es en primer lugar porque les demuestran a estos últimos la relatividad de las certidumbres vinculadas con el suelo: es el emigrado el que los inquieta y los fascina a la vez en el personaje del inmigrante” (Augé, 1996: 121).

Sarmiento, en la “Babilonia americana” (más tarde Sábato se referirá a ella también como “Babilonia desestructurada”), pero no en la Babilonia que él esperaba en su proyecto político, pues la mayoría de inmigrantes procedentes de Europa son de baja cualificación y, por tanto, no logran asentar las bases del proceso de transculturación. Esto genera que la nueva población siga siendo percibida como “extranjera”, de tal manera que no poseer la lengua es sinónimo de estar excluido<sup>84</sup>. En la diferencia de lengua se cifra la identidad del Otro. Muchos de los personajes extranjeros quedan relegados a puestos tradicionalmente desempeñados por clases sociales bajas, como el sirviente japonés Yoshio o el guardia del museo, Fuyita; o en algunos relatos la incapacidad de comunicación hace del extranjero un individuo vulnerable de forma que acaban condenados por la justicia a pesar de su inocencia, como ocurre con el yugoslavo de “La música”.

Ante todo, el extranjero es una figura con connotaciones políticas. En la antigua Grecia, aquel que era desterrado, lo era para evitar así una falta y si se negaba a cumplir el mandato, la oposición debía ser pagada con la muerte. El ostracismo se convertía así en un instrumento para eliminar cualquier elemento que el poder considerara subversivo ya fueran opositores o intelectuales (como ocurre con Tardewski) bajo el mandato de proteger a la ciudadanía. En la narrativa de Piglia estos personajes marginales representan encarecidamente la resistencia a través de sus discursos complotados y desubicados, mediante una mirada desplazada, una mirada que el autor denomina como estrábica. Esta visión entronca también con la perspectiva de la tradición literaria: “La figura de la extradición es la patria del escritor, del que construye los enigmas, del que intriga y trama un complot. Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera” (Piglia, 2014b: 149). La mirada foránea del extranjero le permite ver los hechos de una forma desligada y desde ahí, puede interpretar de forma libre. Por ello, algunos de sus personajes extranjeros (Junior, Panizza) están marcados por su estrabismo porque simbólicamente se refiere a dos perspectivas culturales.

---

<sup>84</sup> “La diferencia en el manejo de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías: la miseria es también, y antes que nada, una miseria verbal” (Piglia, 1993: 31).

En ese sentido, la mirada extraña ofrece otro discurso que bien puede encauzarse a través del arte y la creación. Por esta razón, gran parte de los extranjeros son inventores, científicos, fotógrafos, literatos, falsificadores... Son personajes que siempre están tratando de construir algún artefacto con el que acaban obsesionándose, pues su fruto será precisamente el de ganar dinero. Ese “trabajo del sueño” (Piglia, 1974a) que tiene como principal material la imaginación se emparenta irremediabilmente con la literatura y su proceso de escritura. En el primer grupo tenemos a Russo, el ingeniero de la máquina de *La ciudad ausente*, el físico Richter que convenció a Perón para construir en Argentina la bomba atómica, Alfred von Riheler con su proyecto de la zanja de Alsina. Entre los fotógrafos como artistas semejantes al escritor encontramos a Russell del prólogo de *El último lector* o el padre de Lucía Nietzsche en “El fluir de la vida”. Con esta metáfora creativa, Piglia traslada el léxico científico a la literatura al hablar del “laboratorio de la escritura”, como una tarea artesanal, por ello este lugar también aparece recurrentemente (no es casual que los papeles de Arlt en “Nombre falso” se encuentren en un laboratorio) y que vaya ligado a la literatura y a su discurso desplazado.

## 5.2. SEXUALIDAD Y LOCURA

Resulta obvio hablar de la locura en la narrativa pigliana una vez se ha analizado la ficción paranoica. Sin embargo, además del individuo delirante, y antes de enunciar su teoría, Piglia ya utilizaba la locura como *leitmotiv* ligado a la noción de literatura por las posibilidades ficcionales que ofrece: “La locura es una realidad virtual; aquel que uno llama loco es el que vive en un mundo paralelo, y eso es muy fascinante para un escritor porque la ficción es en realidad una sicosis controlada” (Fornet, 2003: 328). Literatura y locura construyen mundos alternativos y al mismo tiempo permite, de forma quijotesca, escapar de una realidad que no es soportable mediante la demencia.

Muchos locos y locas pueblan sus páginas. En el caso de los personajes masculinos, la tendencia es que su locura se conciba como motor para su productividad, pero no en el sentido romántico, sino como una obsesión que lleva al extremo y lo hace alejarse de la sociedad. Por ejemplo, tenemos a Stevensen (el escritor/doble loco y su diario),

el ingeniero Russo (que cree que es víctima de un complot), Russel y su máquina sinóptica: “cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco” (Piglia, 2005: 11-12), Croce con su método asociativo (casi adivinatorio) resuelve casos, Luca y su obsesión por salvar la fábrica...

Aunque hoy día el loco es un personaje eminentemente marginal, durante la Edad Media, tal y como afirma Foucault en *Historia de la locura* (2002 [1961]), era considerado como un ser con poderes extraordinarios que podía hablar con los espíritus y que, en pago por ello, tenía un destino trágico o deficiencias mentales. Posteriormente, fue recluido por considerarse un individuo peligroso y por eso había que separarlo de aquellos que sí eran racionales, confinándolo en el manicomio. Es aquí donde el discurso social marca los límites entre lo que considera “locura” y “razón”: al discurso demencial del loco se le opone el discurso científico del psiquiatra. Por lo cual, el loco personaliza no solo una visión diferente a la establecida, sino también otra forma de raciocinio. Así, cuestiona los discursos institucionales y, por ende, a la ciencia como paradigmas de racionalidad: “La locura se convierte en ese espejo, reflejo de la razón y sinrazón, reverso y anverso de un espejo donde se reflejan mutuamente una a la otra. Cada una es medida de la otra y en ese movimiento ambas se alimentan mutuamente”(Foucault, 2002 [1961], vol. I: 53).

Sin embargo, desde los círculos institucionales se neutraliza el discurso del loco al considerar a este último como un enfermo mental. Piglia capta estos discursos taxonómicos utilizados para desarticular al personaje como forma de neutralizar su capacidad crítica y los pone en boca de representaciones de lo institucional. Por ejemplo, el doctor Arana: “Usted ha perdido el sentido de la realidad” (Piglia, 2003a: 75) o el psiquiatra Bunge para reconducir la sexualidad del Gaucho Dorda. El director del periódico Gregorius también se erige con este poder en *Blanco nocturno*: “Está todo resuelto pero el comisario Croce es un empecinado y un loco y no se convence” (Piglia, 2010: 111), o la misma policía norteamericana al desacreditar a Munk y sus actos terroristas al tildarlo como loco.

En esos contextos, la locura en la literatura se convierte en la única salida y en la única forma de narrar lo inefable y como tal, en una crítica revolucionaria al sistema que va

más allá de los límites instaurados: “La locura, ¿no? es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción” (Piglia, 2001a: 212). En este sentido se concibe la locura en *Respiración artificial* cuando Maggi escribe: “Claro que para todos el viejo está loco, pero también para todos estaba loco Enrique Ossorio e incluso yo mismo, sin ir más lejos” (Piglia, 2001b: 23), pero añadiendo la carga también de que la consideración de la locura viene de un consenso social que puede estar equivocado.

En esta línea Franco (2017:84) interpreta la política de la locura de Piglia como una crítica al sistema político en diferentes contextos históricos. Así, continúa señalando que en *Respiración artificial*, en el contexto histórico de la dictadura, los locos están fuera del sistema y que en esta novela, no se les otorga la palabra (por ejemplo, la historia del Triste Goñi que mató a sus hermanos con una aguja no es contada por el protagonista, sino por hombre en el mostrador del bar). A diferencia de esta, *La ciudad ausente*, publicada justo después de los años de horror, la locura (representada en los relatos de la máquina) es utilizada para resistir. En cambio, ya en *Blanco nocturno*, los locos denuncian el sistema jurídico corrupto y los intereses económicos de EE.UU. en Argentina antes del golpe de Estado (1976), mientras que *El camino de Ida*, la locura representa la frustración del individuo ante el sistema capitalista norteamericano. No obstante, la maquinaria del poder también utilizará la locura para desacreditar a un oponente, como ocurre con Munk en *El camino de Ida*.

En el caso del personaje loco femenino, Piglia lo convierte en el motor de la acción (recordemos: gracias a una mujer, Ratliff se establece en Argentina lo que propicia el inicio de la escritura en Renzi), en las depositarias de la reflexión de la ficción (es Érika Turner la que incita a Stevensen a trabajar o Lucía Nietzsche quien le enseña una gran lección a Renzi, al no confiar en las apariencias) o en las de la verdad (ya hemos visto a Angélica Inés, Lucía Joyce-Nietzsche, Elena...) bajo un discurso a menudo metafórico: “muchas veces las mujeres que circulan por los textos de Piglia desempeñan el papel de modernas Casandras que ven y dicen la verdad empleando un discurso descentrado”. (Rodríguez Pérsico, 2000: 51) Mujer y narración, son para Piglia, la causa y la consecuencia de la ficción misma:

Al incluir [...] a la voz femenina en el origen de la enunciación narrativa, el texto hace de esta última un objeto cuyo otro femenino representa la energía de la creación ficcional en estado puro. El narrador es quien, al intentar apresar la verdad (de la ficción o del recuerdo), solo trabajaría por analogía con respecto a esa voz misteriosa que se desprende de un cuerpo de mujer (Orecchia, 2010: 250).

Pero al igual que Casandra, estas locas no son creídas por el resto, poseen la verdad pero no la convicción. Ante tal situación, su “locura” se instaura como única vía de escape contra el discurso dominante opresor: el patriarcal:

Mi madre, dijo Lucía Nietzsche-Förster, era loca y yo soy loca, y todas las mujeres de mi familia eran locas, empezando por mi abuela Elizabeth. ¿O no es una propiedad de la lengua alemana volver locas a las mujeres y asesinos a los hombres? (Piglia, 2007a: 70-71).

Parafraseando a Ratliff, el matrimonio se convierte en una cárcel para la mujer, de ahí la recurrencia de mujeres que escapan del entorno familiar como en “Una mujer” que abandona a su hijo para ir al casino donde gana una gran fortuna y después se va a un hotel para suicidarse, la mujer que sigue las tiradas del I-Ching y engaña a su marido o aquella que ata a su marido a la cama y le prende fuego pero con cuidado de no incendiar la casa. El salir de las redes familiares y escapar del rol de madre o esposa, las convierte en locas para la sociedad.

Por tanto, se puede deducir que la marginación de los personajes femeninos locos es doble: como dementes, pero también por su condición de mujeres. Históricamente, la rigidez de patrones conductuales morales ha sido mucho más estricta en las mujeres que en los hombres, por lo que la figura de la mujer como loca ha sido reiterada desde el siglo XVIII en adelante. En sus inicios, la locura femenina se sexualizó, es decir, el patriarcado elaboró un discurso en el que las causas de pérdida de razón se debían supuestamente a cuestiones relacionadas con el sexo y con un exceso de sentimentalidad, en oposición a una locura más agresiva y violenta en el caso masculino. Recordemos que la “enfermedad” de la histeria nace asociada a la mujer debido a un deseo sexual reprimido. Así, ya en el siglo XIX, loca era aquella que no se

doblegaba al comportamiento burgués (y en su exasperación de la moral victoriana), la que transgredía las leyes de una presunta “naturaleza” de lo femenino que no era más que un relato construido (o tal vez complotado) por la hegemonía patriarcal de los roles de género. Esta violación la convertía en “anormal”, en loca, en monstruo. De esta concepción surgen una serie de arquetipos<sup>85</sup> femeninos que son tildados de locas en su aspecto demencial, pero también en su aspecto político de subvertir las reglas impuestas.

Por un lado, tenemos la mujer revolucionaria que forma parte de un complot y que lleva una vida clandestina. Por esta razón, muchas veces se nos oculta el nombre real de estas mujeres, tan solo conocemos las variantes: por ejemplo, Angélica Inés también le dicen Anahí, tenemos la alternancia de Lucía Nietzsche-Joyce, la protagonista de “Mata-Hari 55” tiene un nombre desconocido: “Cuando yo la conocí se le había dado por cambiarse el nombre. Hasta ese entonces se había llamado Laura o Julia, algo por el estilo. [...] A los dos meses había pasado por Ligeia, y andaba en Delfina mientras leía la vida de Pancho Ramírez” (Piglia, 2006a: 81), en “Una mujer” lo cambia por el de su madre, Luba en realidad se llama Beatriz Sánchez...

Esta mujer forma parte de los complots políticos de forma activa como es el caso de Érica Turner en “Notas en un diario (1987)” y Erika Turner en “Diario de un loco”, incluido en “Encuentro en Saint-Nazaire”. Ambas mujeres están conectadas intertextualmente, pues los dos relatos son en realidad el mismo pero con algunas variantes<sup>86</sup>, sobre todo en lo que concierne a la geografía y a la política. En el primero,

---

<sup>85</sup>“Hacia 1850 las estadísticas sobre internos en los asilos confirman que el número de mujeres superaba al de hombres. Esta situación denota un claro cambio en la comprensión de la locura como un desorden de género. Las enamoradas victorianas, las melancólicas solteras, las violentas revolucionarias o las teatralmente agitadas internas de la Salpêtrière dominarán el campo cultural de las representaciones de la locura. Estos estereotipos están relacionados con el miedo que despertaba el empoderamiento político de las mujeres, su emancipación sexual o el crecimiento de la prostitución y las enfermedades de transmisión sexual” (Montilla, 2016: 42-43).

De menor relevancia en la narrativa de Piglia, no analizaremos aquí la loca suicida. Un ejemplo es Luciana, la protagonista de “Tierna es la noche”.

<sup>86</sup> El hecho de que “Notas en un diario” (1987) se publicase posteriormente a “Encuentro en Saint-Nazaire” puede entenderse como un laboratorio de escritura y de anticipo a la publicación de sus diarios, tal y como apunta Macedo Rodríguez (2018b).

Érica es prima del autor y acoge en su casa a Elisa<sup>87</sup> (adopta este nombre para el narrador), una militante del ERP, mientras que la segunda es una guerrillera del IRA (recordemos que la acción se sitúa en Irlanda, de donde procede Stevensen) en su complot clandestino contra los británicos. En las dos versiones, ambas conversan sobre la vida y la política; ambas dejan un pañuelo bordado con iniciales (que fluctúan de una versión a otra) como símbolo de resistencia y lucha política. Al final, ambas acaban muriendo pero en “Encuentro en Saint-Nazaire” sí se nos narra la muerte de la chica en un acto de heroísmo final al ser descubierta en el apartado “Sitiada” del diario de Stevensen. En la primera versión, después de los hechos Érica escapará a Princeton huyendo de un acosador porque, quizás a la influencia de la activista: “Quiere vivir dos vidas. [...] Lo llama tener dos destinos, ser dos” (Piglia, 2014b: 254). Por último, en ambos relatos la figura revolucionaria de la mujer acaba sexualizada en una escena erótica en la que las dos guerrilleras se cambian el jersey en presencia de las Éricas mientras se les ven los pechos.

En otra línea muy distinta está la protagonista de “Mata-Hari 55”, espía de índole mucho más ingenua y maleable que, a pesar del complot político contra el peronista Javier, está más influida por los modelos fílmicos, que al estilo Madame Bovary quiere vivir lo que ha experimentado ficcionalmente, de ahí la alusión a la película de Michèle Morgan y el afán por convertirse en Delfina<sup>88</sup>. Germán lo sintetiza cuando afirma: “Estaba tan llena de literatura que vos no te hacés una idea” (Piglia, 2006a: 82). Su locura es representada bajo ese halo del siglo XIX de mujer ferviente que ha llevado al extremo su emotividad, instigada por la lectura: “es del tipo de las trágicas, de las apasionadas. Cuando elige un papel ya no para: si es posible de mártir o de puta o de enfermera en el Congo” (Piglia, 2006a: 81). Sin embargo, la lectura oculta nos revela cómo su capacidad de acción política como mujer pasa solo por el uso de su

---

<sup>87</sup> El nombre tampoco es azaroso, hay una clara remisión a Elisa de Glosa (Juan José Saer) que se mueve en la clandestinidad. En este homenaje, “pareciera que la literatura es uno de los pocos espacios de resistencia social que permite la reflexión lúcida sobre la lucha armada y la violencia que reproduce” (Macedo Rodríguez, 2018b).

<sup>88</sup> Delfina era la cautiva de la que se enamoró Pancho Ramírez, un caudillo federal argentino. Al igual que ella, los orígenes de la protagonista de “Mata-Hari 55” son inciertos. Fue calificada como una mujer que rompió barreras con su valentía: por ejemplo, usaba uniformes del ejército, prohibidos para su sexo y acompañaba en las batallas al caudillo.

sexualidad. Ella misma ha interiorizado el discurso patriarcal y señala que eso es lo que el grupo esperaba de ella: vender la mercancía de su cuerpo con la excusa de los ideales: “La engatusaban con la puesta en escena. [...] Por eso me da bronca pensar cómo la usaron”(Piglia, 2006a: 82).

De forma mucho más comprometida encontramos a Elena, la máquina de relatos: “Era una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un Museo” (Piglia, 2003a: 67). Igualmente tenemos el perfil activista de Ida Brown, aunque no se llega a aclarar bien su participación en los actos terroristas de Munk. Ida consigue triunfar en un mundo universitario eminentemente patriarcal y a través de su éxito simbólico, no solo se empodera como mujer, sino que también le permite conspirar contra el sistema capitalista imperante. Como mujer de éxito, levanta envidias por su inteligencia, valentía y eficacia... dotes que sí son valoradas en los hombres que detentan estos puestos. Gracias a ella y a su lectura detectivesca del libro de Conrad, Renzi logra a través de su interpretación establecer los nexos políticos entre la profesora universitaria y el activista. Esta interpretación es moldeada por la visión revolucionaria (y amorosa) del narrador:

O tal vez ella colaboraba con él. Le gustaba más esa idea: la chica de armas tomar. [...] ¿Quién había influido a quién? ¿Él le había dado a ella la radicalidad de su pensamiento, esa capacidad para avanzar más allá de los límites? ¿O había sido ella quien lo había llevado del ambientalismo abstracto y el ecologismo idiota a la violencia revolucionaria? (Piglia, 2013: 257).

Renzi mantiene relaciones sexuales con Ida Brown durante su estancia en la universidad. Ambos transgreden las reglas del mundo universitario y de la moral norteamericano, por eso, lo hacen de forma secreta. La sexualidad fuera de los márgenes establecidos debe realizarse en la clandestinidad. Son frecuentes los personajes femeninos que se “liberan” de los imperativos patriarcales y llevan a cabo su sexualidad de formas controvertidas para el consenso social. En la cultura patriarcal, la mujer es cosificada en la sexualidad, pues al no ser dueña de su propio cuerpo, se convierte en cuerpo para el Otro. La cultura patriarcal es “Una cultura que exalta el

aspecto sexual en la vida de una mujer y le impide que esta sexualidad sea verdaderamente suya” (Basaglia, 1985: 42).

En su perspectiva política de levantarse contra el discurso sexual/moral hegemónico, estas mujeres son presentadas como *femmes fatales*, y al mismo tiempo, son monstruos femeninos que provocan tanto atracción como aversión. Lopez-Labourdette (2012: 153) señala que en este doble movimiento reside el poder de la mujer. La predilección de Piglia por estas *femmes fatales* es evidente no solo en el aspecto revolucionario, sino también en el amoroso: Aída Monti (“El fin del viaje”), Luciana (“Tierna es la noche”), Elisa (“Desagravio”), Inés (“Un pez en el hielo”) ... Este tipo de mujer es retratada desde su aspecto sexual (físicamente atractivas y sensuales) y con un carácter frío, distante, como una mujer astuta y despiadada... El modelo de esta mujer llevado a sus últimas consecuencias es la prostituta, de ahí su presencia en la narrativa: desde Luba, Larry a Julia Gandini: “Está psicótica -dijo el comisario-. [...] Sueña que se mueve en ese mundo marginal, como una enviada, cuando en realidad es una prostituta que pasa información a la policía” (Piglia, 2003a: 95).

El arquetipo de la *femme fatale* es muy prolífico en la literatura desde finales del siglo XIX<sup>89</sup> pero sobre todo, es explotado con el género de la novela negra y posteriormente en el cine. Desde una perspectiva misógina, estas mujeres son aquellas que viven de forma independiente, con una belleza sublime y que viven su sexualidad de forma autónoma. En ese encanto sensual reside su amenaza puesto que representaría la “tentación”, la mentira de las apariencias: la belleza ya no es símbolo de pureza y

---

<sup>89</sup> Comenta al respecto Camacho Delgado (2006: 28) que: “El siglo XIX ha sido considerado como la centuria de las mujeres. A lo largo de este periodo, la mujer pasó a convertirse en un motivo recurrente de discusión y reflexión, que propició todo tipo de enfrentamientos enconados sobre el papel que debía desempeñar la mujer en la nueva sociedad construida sobre los escombros del Antiguo Régimen. Pocas veces en la historia se había hablado tanto de la mujer, de su participación en la vida pública, de sus cualidades dentro de la familia, de sus virtudes en las grandes ocasiones y de sus perversiones en las distancias cortas. La centuria es pródiga en códigos civiles, tratados filosóficos, ensayos científicos y sociológicos, que tratan de explicar y justificar la nueva imagen de la mujer. Lo sorprendente es que esa imagen tiene un origen masculino y serán los patrones culturales patriarcales los que determinen los derroteros, los éxitos y fracasos de la mujer finisecular”.

bondad, sino de instrumento del Mal. Además, suele ser mucho más inteligente que los hombres a los que engaña. El hombre siempre aparece mediatizado para conseguir sus objetivos: ya sea para conseguir dinero o para que un hombre rico les proporcione bienestar y seguridad económicas (aquí tenemos el ejemplo de Ada Belladona y su relación con el fiscal Cueto). La corrupción femenina es, por tanto, sexual pero también relacionada con el dinero para hacer de contrapunto con el incorruptible detective masculino.

Su transgresión no solo es sexual, sino también identitaria: “El discurso erótico patriarcal crea la *femme fatale* como la amenaza inherente contra la cual debe reafirmarse la identidad masculina” (Zizek, 2006: 152). En esa creación masculina, la mujer queda relegada a ejercer el papel que le es impuesto: “La mujer fatal se representa como víctima y efectivamente lo es, porque no puede dejar de ponerse las máscaras que la cultura falocéntrica ha diseñado para ella: víctima o mujer malvada que es promesa de deseo” (Sepúlveda, 2007). Con esta concepción dicotómica, construye Piglia a las dos hermanas Belladona, Ada y Sofía: “En realidad, las mujeres son *las hijas del dinero*. Habitualmente, en Chandler, son hijas de hombres poderosos y aparecen de a dos, son hermanas. Una es siempre depravada y perversa, y la otra es una suerte de doble atenuada” (Piglia, 2005: 93).

En el papel institucional de la familia, también traspasan los límites instaurados pues no tienen, ni quieren tener hijos (las hermanas Belladona, Ida Brown). Por todo ello el discurso hegemónico patriarcal suele castigar a este tipo de mujeres, bien con la muerte o bien con el castigo encarcelándolas. Así, para que la dominación masculina no sea vea socavada, la masculinidad tiene que reafirmarse a través del castigo. Son representadas como mujeres demoníacas que no pueden engendrar vida sino más bien, destruirla<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> La *femme fatale* están entroncadas con una tradición de mujeres perversas (Hécate, Medea, Lilith...). Esta última, de tradición hebraica, una mujer perversa demoniaca que se alimenta de la sangre de los recién nacidos. También ha sido representada con aspecto reptiliano. En “Nombre falso” encontramos esta caracterización de la prostituta: “Podía apretar ese cuello de reptil. [...] La sostenía del brazo aún y ella volvía la cabeza como una serpiente” (Piglia, 2014a: 163).

Las representaciones diabólicas en las que se encarna la *femme fatale* ya tienen su precedente en Dashiell Hammett al describirla de la siguiente manera en “La casa de la calle Turk”: “Sus ojos [...] me miraban traviosos, y su boca roja reía abiertamente mostrando unos dientes de puntas afiladas como los de un felino. Era tan bella como Lucifer y dos veces más peligrosa”(Hammett, 1924: 42). Por ello, la principal caracterización es la de su cabellera rojapuesto que simboliza el gran poder de seducción asociado al Mal y a la muerte. En la narrativa de Piglia la panoplia de mujeres pelirrojas es extensa y está ligada a este aspecto sensual y peligroso de la mujer: “Tiene un aire suavemente perverso, el pelo rojo” (Piglia, 2014a: 20). Algunas de ellas son las hermanas Belladona, Aída Monti, Larry, Luciana, Clara Schultz, Julia...

La sexualidad “política” o la sexualidad “anormal” no solo es ejercida por las mujeres sino también por los hombres mediante la homosexualidad. Al igual que ocurría con las *femmes fatales* anteriores, la homosexualidad es vivida desde la clandestinidad, asociada a sitios cerrados, relegada a la marginación. Por ello, tal y como señala en *Crítica y ficción*(Piglia, 2001a: 205) ve en la cárcel<sup>91</sup>, en el boxeo, en el ejército, en las pensiones, un mundo de hombres en el que se establecen una serie de relaciones de poder y competencia. La homosexualidad, en su narrativa, está ligada a clases sociales bajas por una razón deliberada:

Lo que me parece que tienen estos universos [cárcel, box...] es que son lugares de cruce, nada es muy fijo, no tienen las categorías de la clase media, digamos, categorías pequeñoburguesas o estabilizadas para establecer las identidades con su carga de queja social, de traducir las fantasías sexuales en términos de lo que es políticamente correcto, o definido como reivindicación de ciertas identidades, me parece que en el mundo popular, en las clases bajas este juego de las identidades sexuales, como quiera que sean, son menos fijas (Piglia, 2001a: 206).

La homosexualidad atenta contra la idea de la familia como núcleo social, por lo que además de ser sancionada, es calificada como pervertida y desviada (pues la

---

<sup>91</sup> “El sentido secreto de ese aislamiento tiene mucho que ver con la sexualidad, la sociedad construye una suerte de isla masculina, la cárcel es también una disposición muy perversa de los cuerpos” (Piglia, 2001a: 206).

normatividad sexual la considera como anormal). Así, el encierro, la discriminación y la pobreza parecen estar ligadas íntimamente a la violencia, al vicio y al crimen. Así sucede en “El Laucha Benítez cantaba boleros”, “La invasión”, “La señora X” y en *Plata quemada*, cuando el policía describe a los fugados como “sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales y drogadictos” (Piglia, 2006c: 84). Además, el homosexual, a pesar de su condición de hombre, es minado por los demás en su masculinidad y socialmente se vale de la violencia explícita para reafirmarse a sí mismo (como sucede en *Plata quemada* en “La señora X”) pero sobre todo ante los demás al mostrarse como individuos fuertes, violentos y valientes:

Es decir, no se independizan de la sociedad que los otrificó; por el contrario, se unen a ella, reduciendo las características que los convierten en alteridad. Con esto agregan a su concepción de masculinidad unas exigencias adicionales en la conducta sexual [...] los mantendrán inmersos en esa constante necesidad de vindicar su condición de varones (Archbold, 2015:114).

Por ello, intentarán mantener relaciones sexuales con mujeres para proteger su virilidad y validarse ante los demás. Así ocurre con el Nene Brignone que, a pesar de su relación con Dorda y de su prostitución homosexual, mantiene relaciones con una mujer a la que ve más como una compañera fraternal que sexual. Lo mismo ocurre en “La señora X”, donde esta misteriosa mujer es secuestrada y llevada a un apartamento donde un hombre impotente finge mantener relaciones con ella para que no se ponga en duda su hombría ante su compañero de vivienda.

La preferencia del autor argentino es representar a los personajes masculinos en parejas para advertir las luchas de poder que se generan entre ambos: por ejemplo, Rinaldi y Genz en “La caja de vidrio”, los protagonistas de “Una luz que se iba”, Celaya y el morocho en “La invasión”, el Vikingo y el Laucha, el Gaucho Dorda y el Nene Brignone de *Plata quemada*, Yoshio y Tony Durán de *Blanco nocturno*, el Cholo y el “violador” de “La señora X”, Wagner y Pardo, con su tensión sexual no explícita en “Tarde de amor”...

En estas parejas, sobre todo las abiertamente homosexuales, se evidencia de forma clara el rol de cada uno de ellos, por lo que la identidad del hombre se construye a

partir de su sexualidad. Uno de ellos es el personaje feminizado: “[El Laucha] se le quedó mirando, una leve sonrisa aquietada en su boquita de mujer” (Piglia, 2014a: 53). Igual ocurre con Dorda y su rol pasivo. En el discurso establecido, según Basaglia (1985) la penetración tiene connotaciones positivas de virilidad y de posesión del cuerpo del Otro. Aquel que es penetrado es visto como débil y sumiso y como tal, es caracterizado con la etiqueta de la feminidad. Por ello, el discurso heteropatriarcal concibe la penetración del cuerpo de la mujer (o del Otro) como una pertenencia que lo reivindica como el modelo de hombre. En el caso de Dorda, la marginalización se produce triplemente: por ser homosexual, delincuente (o loco) y por su papel sexual pasivo que lo asemejan a una mujer.

Esto también se evidencia en el teatro realizado por el impotente de “La señora X”：“Me eché cuatro polvos. Mañana que es domingo me mando siete. Con esta o con otra. Minas no faltan” (Piglia, 2018: 98). El no asumir su condición significa la marginalización no tanto por su sexualidad sino por su identidad, so pena de que eso le lleva a la cárcel por un delito que no ha cometido: “Lo divertido fue que aceptó que la había violado y no reconoció que era impotente, cosa que hubiera aliviado su pena. La dama y él mintieron, pero por razones distintas. Ella para vengarse y él para sostener la comedia de su hombría” (Piglia, 2018: 104).

Así, el rol de los homosexuales en la narrativa pigliana no es la de reivindicar su papel de oprimidos por una sociedad que dicta aquello que debe ser objeto de deseo o no, aquellas conductas sexuales permitidas y las que son consideradas como “desviadas”. La política de su discurso, a modo de espejo, evidencia un discurso falocentrista que segrega, construye identidades de género muy limitadas y reproduce las relaciones de dominación sexual.

Para concluir, lo que hace de subversivo a estos personajes marginales, ya sean

bandidos<sup>92</sup>, extranjeros, locos, locas u homosexuales, es que todos ellos se convierten en individuos simbólicos no solo por los discursos que esgrimen y que, en forma de negativo exponen del Otro dominador, sino también por lo frágil de sus existencias enmarcadas en un gobierno biopolítico<sup>93</sup>. Según G. Agamben, el poder soberano ha convertido el estado de excepción en regla, estado en el que se excluye a esta serie de personas vulnerables desde el punto de vista humano y político y la elección sobre su vida o su muerte recae sobre él. Este Otro deviene en *homo sacer*<sup>94</sup>: una antigua figura paradójica del derecho romano para aquellos condenados que podían ser asesinados sin que por ello constituyese un delito y que, a su vez, no eran sacrificables en sentido religioso: “aquel a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien lo mate, no será condenado por homicidio. [...] De ahí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro” (Agamben, 2003: 94).

Por tanto, como figura de exclusión del derecho y del derecho romano, se presenta como una figura análoga al soberano (pues este también está fuera del orden jurídico ya que tiene la potestad de instituirlo y revocarlo). Tal y como explica el italiano, el soberano al poder disponer de la vida de los ciudadanos, todos respecto a él son potencialmente *homines sacri*. En cambio, el *homo sacer* al que cualquiera puede dar muerte de forma impune, todos los hombres respecto a él serían potencialmente soberanos. Así, el *homo sacer* se convierte en una figura simbólica que está expuesta a la muerte y a la violencia, cuya existencia es más fácil de ver en los gobiernos autoritarios: los desaparecidos en Argentina o los judíos en los campos de concentración se convierten en *homines sacri* cuya vida política no representa ningún

---

<sup>92</sup> Etimológicamente viene de la palabra *bando*. El verbo *bandir* significa “proclama o edicto público que se hace contra un reo con sentencia de muerte” (DRAE) Pero también significaba “excluir”, acepción que se ha perdido en el castellano (residualmente ha permanecido en *abandonar*). Este doble significado, ligado al *homo sacer* se encuentra en el María Moliner: “Antiguamente declarar malhechor público a alguien, autorizando a cualquiera para matarle y, a veces, ofreciendo premio a quien lo entregare vivo o muerto.”

<sup>93</sup> Es Foucault quien acuñó este término para referirse a la politización de la vida que regula todo lo referente a los cuerpos (salud, sexualidad, muerte...).

<sup>94</sup> Aquí el término sagrado es ambivalente hasta tal punto que se convierte en tabú: no solo indica la veneración o “santidad” sino que por otro lado, es algo impuro que provoca horror. Esta sacralidad se asemeja al del *devotus* que se ofrecía en sacrificio a los dioses pero que sobrevivía y que no formaba ya parte ni del mundo de los muertos ni el de los vivos. En ambivalencia paradójica se cifra la sacralidad: no al ser sagrado, su muerte no puede ser considerada ni como sacrificio ni como homicidio.

valor jurídico. En este sentido, el *homo sacer* es una figura indefensa en el aspecto biológico, pues puede verse reducido a la *nuda vida*<sup>95</sup>: es decir, la vida “eliminable”. Del mismo modo que “toda sociedad fija este límite [el de la nuda vida], toda sociedad - hasta la más moderna- decide cuáles son sus «hombres sagrados»” (Agamben, 2003: 176), Piglia decide explotar narrativamente a este tipo de personajes que van a personificar este carácter ambivalente, como por ejemplo los desaparecidos en la dictadura (*Respiración artificial*, *La ciudad ausente*), los apátridas en *El camino de Ida* y los delincuentes de *Plata quemada*, o los chivos expiatorios que cargan con asesinatos ajenos, como Yoshio de *Blanco nocturno* o Antúnez de “La loca y el relato del crimen”.

Por lo tanto, la resistencia de los personajes marginales es doble: por una parte, son excluidos socialmente y por otra, también jurídicamente. Excluidos, pero con capacidad simbólica para denunciar los mecanismos estatales que se vierten sobre ellos, tienen que tramar complots para resistir al poder soberano a la vez que este cierra los suyos contra estos individuos “deshumanizados”:

Porque ¿quién va a hacer la revolución social sino las prostitutas, los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te creés que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?<sup>96</sup> (Piglia, 2014a: 180-181).

## 6. ARQUITECTURA DE LA CONSPIRACIÓN: LA CIUDAD

Si la ficción paranoica necesita de una subjetividad amenazada y de un individuo delirante, la configuración del espacio narrativo asfixiante es el nexo de articulación entre estos elementos que posibilitan la sensación de extravío y peligro del paranoico. Espacio y literatura van ligados de la mano en cuanto a la concepción de Piglia de concebir la construcción del relato y de sus implicaciones políticas, sociológicas y literarias:

---

<sup>95</sup> En Grecia se hacía la distinción entre *bíos* (vida como sujeto político) y *zōé* (vida privada y natural del hombre como ser vivo). El *homo sacer* se presenta como una figura que cabalga indistintamente entre las dos, reducido a pura existencia (en *nuda vida*) y despojado de la vida política.

<sup>96</sup> Cita tomada de *Los siete locos* de Roberto Arlt.

Hay un gesto característico en la obra de Piglia, un doble movimiento que permite, por un lado leer en “términos espaciales” la tradición literaria y, por otro, proyectar en su ficción espacios múltiples que funcionan también [...] en un doble registro, como espacios físicos y como metáforas del acto de narrar (Corral,2008: 195).

Por su relevancia en la configuración del relato, nos ceñiremos más extensamente a la ciudad como ente ficticio y a otros emplazamientos por los que los personajes discurren. Ya desde sus comienzos, el nacimiento de la ciudad está ligado a la política, recordemos que etimológicamente viene del griego *polis* (ciudad) para referirse a la vida de los ciudadanos y al modo de organización social de la misma. Buena cuenta de ello son los diferentes símbolos de poder que podemos encontrar en las calles, tales como monumentos, placas conmemorativas... que representan una visión histórica sesgada. La creación de los núcleos urbanos tenía una función defensiva: por medio de las guerras, los reyes ganaban territorios que resultaban estratégicos para el propio mantenimiento de los asentamientos y de sus habitantes, aunque también para poder ejercer su poder; no son pocos los tratados que han tratado de desvelar los entresijos de esta ardua tarea en el arte de gobernar a través de los tiempos (recordemos *El príncipe* de Maquiavelo). Posteriormente, con la Revolución industrial y su mecanización del trabajo, el incremento de la tecnología y de la economía, los núcleos urbanos empiezan a crecer y a ampliar sus fronteras, de tal manera que la ciudad acoge cada vez más población que se desplaza del campo, convirtiéndose en la ciudad de masas contemporánea.

La sucesiva implantación del capitalismo acentúa todavía más las diferencias entre el campo y la ciudad, y su correlación entre el espacio y la temporalidad (que nos remite al cronotopo bajtiano en términos literarios). Si bien la vida tranquila del campo imponía una serie de rutinas ligadas a las estaciones, a las cosechas, a la luz del sol... en la ciudad, el capitalismo impone el tiempo frenético de las empresas y de las industrias. En este sentido, Jameson (2003) postula que en tanto que el Modernismo se vuelca en el tema del tiempo, literariamente hablando (cuyo modelo podría ser *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust), el posmodernismo explota el espacio como preocupación literaria. Así, en la posmodernidad la coordenada del tiempo ha

dejado de ser una preocupación filosófica y artística (cuyos temas explotaban la vida privada y la noción de la memoria); es más, la del espacio se ha erigido en su puesto. No es de extrañar el auge del prestigio cultural del arte de la arquitectura contemporánea o el incremento de estudios sobre la ficcionalización del territorio, por ejemplo.

Por tanto, la ciudad moderna permite el flujo de personas y la anonimidad entre la masa suscita cierta inseguridad ciudadana. No es de extrañar que en este momento nazca la novela policiaca y que en ella se cuestionen el ámbito público y el privado. En el caso de la ciudad posmoderna exaspera estas condiciones de inseguridad y consecuentemente, de violencia:

El género policial no utiliza a la ciudad como un escenario, como un paisaje en donde tienen lugar las tramas, lo cual es tradicional en la novelística del siglo XIX, sino que en Poe empieza a funcionar la ciudad como algo que construye las tramas mismas, siendo muy difícil diferenciar el ámbito físico de la ciudad y la construcción de la intriga. En este sentido, podríamos decir que el primer relato policial de 1841, "Los crímenes de la rue Morgue", define un punto, a mi juicio central, de lo que se podría considerar un imaginario contemporáneo: es la idea del crimen en el cuarto cerrado, lo cual implica la idea de que no hay lugar seguro en la ciudad, de que no estamos seguros en el barrio, no estamos seguros en nuestra casa, y, ni siquiera estamos seguros en un cuarto que hemos cerrado por dentro con llave. Esta idea del crimen en un cuarto cerrado por dentro con llave que define la primera historia policial escrita por Poe, capta bien la tensión entre inseguridad urbana e imaginario del género, como si Poe hubiera llevado el peligro, la amenaza, al punto extremo donde circularía esta especie de noción de tranquilidad privada: ni siquiera este lugar está a salvo de la amenaza del otro, del delincuente que transgrede la ley (Piglia, 1999a).

La ciudad posmoderna carece de un centro histórico o político debido a su dispersión por territorios cada vez más amplios. Las antiguas plazas como centro de encuentro son sustituidas por espacios más seguros (y privatizados) como los centros comerciales, las autopistas se ramifican por toda la topografía. Es una ciudad de

servicios que despersonaliza y homogeniza al ciudadano mediatizado por el consumismo en un mundo globalizado. Por ello, frente a la dicotomía público/privado, se impone una nueva dualidad: lo local/lo global.

Por tanto, este nuevo espacio de las megalópolis impone dos características al sujeto (Jameson, 2003). Por un lado, afecta a la temporalidad del individuo que solo puede vivir el momento presente, incapaz de percibir los cambios a su alrededor, entre ellos la movilidad de fronteras. Por otro, la imposibilidad de representación de la inmensidad de la ciudad, desorienta al sujeto constantemente, por lo que podríamos señalar que el diseño de la ciudad posmoderna imposibilita la aprehensión de la realidad. La desorientación que siente el ciudadano/sujeto produce la ausencia de pensamiento crítico y en consecuencia, la inacción política. De ahí que la representación novelesca de la ciudad, también aparezca de forma fragmentaria, puesto que la mirada del narrador no puede concebirla como una totalidad y hace de su recorrido una experiencia laberíntica y esto se traslada a la forma de narrar. El personaje paranoico, como el faulkneriano, “a menudo [...] alucina, divaga, se va por las ramas, se olvida de lo que estaba narrando y vuelve a empezar. Es una especie de narrador amnésico, medio borracho, perdido en el relato” (Piglia, 2001a: 133). Los rasgos paranoides se intensifican en una sociedad posmoderna enferma, vinculada a la pérdida de raíces sociales, al hiperindividualismo y a la degradación de las instituciones colectivas que no consiguen tener soluciones concluyentes para proteger al individuo frente a una sociedad cada vez más insegura.

A ello hay que sumar otros problemas de diversa índole como son la superpoblación, la soledad, el problema de las grandes distancias y del transporte, la contaminación, la violencia gestada en las grandes urbes... Todo ello contribuye a que la experiencia, el tiempo y la comunicación de los individuos, a menudo aislados en sus diversas cárceles (trabajo, escuelas, domicilio...), sean también inconexas.

En resumidas cuentas, la ciudad como distribución territorial, tiene una relación directa con el Estado puesto que es su centro: mediatiza el consumo, alberga instituciones que a su misma vez poseen espacios propios (la escuela, el hospital, el ayuntamiento, la familia...) y es un lugar de consenso social. Sin embargo, también se

produce la segregación de la masa en relación a la geografía (la gentrificación ayuda a esto), y a diferencia de las ciudades tradicionales, se borran ciertos límites establecidos (como el de alta/baja cultura, explotados/explotadores, dominados/dominadores) y se imponen otros (Amendola, 2000:310): el de incluidos y excluidos, dentro/fuera, centro/periferia. Esto junto con el aumento del crimen ha causado que la ciudad y sus espacios seguros se “blinden” por temor a la violencia y en ello el Estado, como garante de la seguridad ciudadana, juega un papel importante.

En el caso de la ciudad hispanoamericana (no incluimos aquí las ciudades prehispánicas), se planifica a imagen y semejanza del modelo europeo. Para Ángel Rama (1984:31), la creación de las ciudades suponía una concentración de los poderes por parte de un grupo de intelectuales (que compondría lo que él llama “la ciudad letrada”) para que cumpliera con una finalidad civilizadora a lo largo del proceso de constitución de las nuevas naciones, entre ellas la argentina. Así, la élite intelectual pasaría a formar parte de esa organización política y administrativa que es la urbe. Esta tarea de ordenación se planifica entorno a un centro: la iglesia y el gobierno, mientras que en los alrededores y periferia eran ocupados por mestizos, indígenas o esclavos, en su mayoría. Además, es precisamente de este grupo de letrados de donde surgen los escritores que en su literatura se encargarán de narrar la ciudad.

Asimismo, progresivamente la fe en las ciudades como proyecciones utópicas del progreso fracasa y, narrativamente hablando, muchos de los escritores latinoamericanos vuelven la mirada hacia la naturaleza y la selva como emblema de lo identitario. En este sentido, la ciudad se ha convertido en una brecha que separa la élite cultural y las zonas periféricas más pobres. Así pues, desde la perspectiva del grupo letrado se establece la famosa antinomia civilización y barbarie, o lo que es lo mismo ciudad/campo/selva, cosmopolitismo/criollismo<sup>97</sup>. A esta antinomia de la ciudad bárbara frente a la ciudad europeizada, remiten las palabras de Piglia:

---

<sup>97</sup> En oposición al gobierno de Rosas cuyo proyecto de nación se basaba en una política de ganadería latifundista de la que participaban caudillos y terratenientes, a menudo apoyados por gauchos, indios y negros, Sarmiento abogaba por pequeñas propiedades de terreno trabajadas por familias que pudieran establecer un comercio de intercambio con las ciudades, sobre todo aquellas que estaban situadas en el puerto y que pudieran conectar la ciudad argentina con el resto del mundo (Salessi, 1995).

Hay una tensión entre una ciudad real—que es una ciudad negada, negativa, una ciudad invadida, un oxímoron: es una ciudad bárbara—y la que se le contrapone: una ciudad imaginaria, futura, ausente, que en verdad es una ciudad extranjera: es decir, Buenos Aires va a ser como París o como Nueva York (Piglia en Waisman, 2004c).

El tópico civilización y barbarie se invierte en la literatura de Sarmiento, José Mármol y Esteban Echeverría pues la ciudad ya es vista como símbolo de poder y corrupción; la barbarie colonizaría la ciudad argentina con la dictadura de Rosas. Posteriormente, se mirará al espacio y a la Naturaleza en búsqueda de la identidad propia latinoamericana (Andrés Bello). Por consiguiente, el campo ya no equivale a lo salvaje y analfabetismo, sino que se presenta como el depositario de todos los valores morales latinoamericanos que los diferencian de Europa; en oposición a él, la ciudad albergará toda la depravación y corrupción. De ahí el cambio de paradigma literario como puede ser la novela regionalista o “novela de la tierra” (la selva), la gauchesca (pampa); o como lugar de lo fantástico, que ya estaba presente en Borges, pero que se explotó prolíficamente en el realismo mágico (recordemos Comala o Macondo). Detrás de esta idealización bucólica lo que ideológicamente subyace es “una estrategia regresiva se pretende impugnar al capitalismo y a sus formas violentas de implantación” (Castellarnau, 2008: 8).

En cualquier caso, el constructo de la ciudad pasa por la conformación de una identidad del individuo que lo adscribe a su entorno, lo inserta en una tradición histórica y cultural y le imprime una determinada comprensión del mundo. En el caso latinoamericano, la identidad desde finales del siglo XIX y principios del XX pasaría por el concepto de progreso y de civilización y de cualquier política dispuesta a modernizar América latina, entre ellas la inmigración europea. Todo con el objetivo de, en gran medida, “olvidar” el pasado precolonial de mestizaje e indígenas (Nahuelpán, 2007).

En lo referente a la ciudad de Buenos Aires, su planificación atendía a un proyecto de ordenación territorial que la equiparase a otras grandes capitales europeas, como metonimia de una nación poderosa basada en el progreso. Fueron las élites quienes participaron en este proceso quienes orientaron la construcción de la ciudad de

acuerdo a un propósito de homogeneidad. Sarlo (2014) señala que esto no se debió a que hubiera una mezcla de clases sociales sino que más bien el fin era que la distribución de servicios fuera equitativa, de modo que aquellos emplazamientos que había en el norte, tenían su reproducción en el sur. A eso hay que añadir la cuestión del mestizaje y de la inmigración posterior y, aunque al principio la división ricos y pobres no era clara, la progresiva evolución de la ciudad ha ido acentuando estas diferencias territoriales. Buenos Aires es, en definitiva, una capital mestiza que se diferencia del resto del país y se contrapone a la pampa, espacio primordial de la literatura gauchesca.

Así, la capital bonaerense se retrata en la literatura de forma prolífica. Sin embargo, aquí nos ceñiremos específicamente a tres autores por la interpretación personal que le confieren a la ciudad y por la influencia posterior en la narrativa de Piglia, cuya filiación literaria es innegable.

Borges, por su parte, construye una visión fantástica de la capital, la tiene como escenario de algunos de sus cuentos policíacos como es el caso de “La muerte y la brújula” e implícitamente fija la idea de la ciudad-laberinto, que se descubre al mismo tiempo que se transita y que se avanza en la investigación del delito. Es más, Piglia cifra el carácter político en el uso narrativo de la espacialidad en Borges que, en su caso, se traducirá en una predilección por los espacios fortificados que modifiquen la conducta de sus personajes, de acuerdo con su proyecto literario (y podríamos añadir, político):

La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad. Tenemos la sensación de habernos extraviado de una red que remite a un centro cuya sola arquitectura es malvada. En ese punto se define la política en la ficción de Borges. Basta leer “La lotería de Babilonia” para percibir que la función del Estado como aparato de vigilancia, la función de lo que suele llamarse la inteligencia del Estado, es la de inventar y construir una memoria incierta y una experiencia impersonal (Piglia, 2000a: 51).

Arlt también construye una especie de Buenos Aires calidoscópica suburbial con claras

connotaciones negativas pues ahora la ciudad es vista como fuente de corrupción y conspiración. De ahí la cantidad de personajes provenientes del mundo del hampa que tratan de ganarse la vida a base de estafas y del crimen, es decir, la ciudad retratada en la narrativa de Arlt es la de la delincuencia y la ilegalidad en un intento de restaurar la carestía de dinero y poder. Resulta, pues, natural que Arlt concibiera las ciudades como “los cánceres del mundo ya que aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso” (Arlt, 2011: 240). Su influjo en Piglia es evidente: toda la noción de la literatura como complot bebe de la literatura de Arlt, como queda patente en “Nombre falso” o en la dedicatoria apócrifa de *Plata quemada*.

Por último, es Macedonio Fernández construye Buenos Aires como una ciudad literaria, utópica e irreal, con una perspectiva anarquista cuyo testigo recogerá Piglia de modo más flagrante en *La ciudad ausente* al leer la ciudad como una mujer.

Las tres principales ciudades de la geografía pigliana son Buenos Aires, Mar del Plata y Adrogué, a menudo ligadas a su *alter ego* Emilio Renzi. De ellas siempre se infiere alguna connotación negativa. Sobre esta última, es el lugar donde la familia del propio Piglia decide “exiliarse” por causas políticas del padre o donde se lleva a cabo la traición del cuento “Mi amigo”.

Mar del Plata aparece como sitio de peregrinación al casino como por ejemplo ocurre en “El fin del viaje” o “La señora X” y ligada al turismo, como muestra un irónico souvenir en “El joyero”: “Mar del Plata. La ciudad feliz” (Piglia, 2014a: 32). De esta ciudad se dice que es “Mala ciudad para vivir” en “El fin del viaje” (Piglia, 2014a: 22), y con un tiempo hostil: “qué frío hace acá” (Piglia, 2014a: 29); en “El joyero” se la describe como una ciudad “que mantenía el mismo aspecto ruinoso del pasado” (Piglia, 2006a:41).

En “El precio del amor”, Esteban hace referencia a Buenos Aires de la siguiente forma: “«Ciudad de mierda -pensó él-, sucia, y arruinada.»” (Piglia, 2014a: 90). Es representada como un lugar de oportunidades para aquellos que emigran de otras zonas del país y que ven sus ilusiones frustradas a menudo por la competitividad:

Parecía fácil, ¿no?, cuando recién llegué. Me acuerdo y me mato de risa. Me

iba a llevar el mundo por delante, fijate vos, y ahí tenés. [...] Uno llega, piensa que lo están esperando. Cuando quiere acordarse está perdido, triturado (Piglia, 2014a: 95).

En “Una luz que se iba” el narrador dice que: “Yo soy de Bolívar y me vine a Buenos Aires porque quiero hacer algo y en Bolívar no hay ninguna posibilidad [...]. Además si no estás en Buenos Aires no hay forma de hacer nada en este país” (Piglia, 2014a: 106) y “la enormidad de gente que vive acá, en Buenos Aires, amontonados, y con ellos es contra quienes hay que pelear o hacer algo” (Piglia, 2014a: 104- 105).

Asimismo, no es ciudad donde sea posible vivir de una forma adecuada, pues en ella se promueve el aislamiento y la soledad: “y me metí otra vez en Buenos Aires llena de gente, siempre cubierta de extraños que no te miran y no te saludan y te pasan por encima” en “Una luz que se iba” (Piglia, 2014a: 111), en “La caja de vidrio” Genz comenta que: “estaba solo en ese tiempo, perdido en la ciudad. Un hombre invisible que anda por el mundo sin ser notado” (Piglia, 2014a: 63).

Por ello, la ciudad se presenta como un espacio de transición, es un espacio de condiciones adversas para los ciudadanos y potencialmente insegura de la que hay que huir y buscar refugio en otra parte, huidas individuales mayoritariamente, tal y como sucede en “Homenaje a Roberto Arlt”: un angustiado Piglia se va de Buenos Aires a Mar del Plata cuando Kostia le exige que le devuelva el relato inédito de Arlt o en sus cuadernos dice que Lissette piensa en irse: “Voy a agarrar la nena y me voy a meter en un tren y me voy a ir a cualquier lado” (Piglia, 2014a: 116); en *Plata quemada* los atracadores se escapan de Buenos Aires hacia Uruguay; el personaje de “El joyero” huye de Mar del Plata cuando se separa de su mujer y piensa en emigrar a Nueva York; Pedernera, el personaje buscado de “El jugador”, le comenta a Peco sus ganas de huida: “salir al mar todas las mañanas, sentir el aire salado en la cara, escapar de la ciudad y de su mujer y sus hijos” (Piglia, 2018: 60).

En consecuencia, su representación se caracteriza por ambientes turbios, confusos, carcelarios y siempre iluminados, preferentemente al atardecer o por la noche, como en “La loca y el relato del crimen” se describe el cabaret donde trabajaba Larry: “En la

esquina, el local New Deal era una mancha ocre corroída, más pervertida aún bajo la neblina de la seis de la tarde.” (Piglia, 2014a: 76) En otras palabras, Piglia tiene predilección por caracterizar los espacios como pocos definidos, gusta de atmósferas oníricas que le otorgan al espacio un carácter fantasmal o de irrealidad. En “El joyero”, el personaje está en Mar del Plata “mientras el resto de los muertos se arrastran por la calle” (Piglia, 2006a:38) o “Cerca del Casino vio a los tipos que cruzaban por el Boulevard Marítimo como fantasmas” (Piglia, 2006a:34).

Por una parte, la ciudad también está ligada al complot y es testigo de los acontecimientos políticos tal y como se muestra en *La ciudad ausente*, *Respiración artificial*, *Plata quemada*, *El camino de Ida*, “Mata-Hari 55”, “Desagravio”, “Notas en un Diario (1987)”, “Encuentro en Saint-Nazaire” (la ciudad de Dublín en este caso) o “El astrólogo”: “El poder en la Argentina está concentrado en la manzana que rodea a la Plaza de Mayo, y nuestro objetivo es controlar ese emplazamiento y paralizar de asombro a la nación, señaló [Leandro Lezin]” (Piglia, 2018: 35) En este sentido político, Pereira señala que la narrativa pigliana “la ciudad de Buenos Aires surge como metonimia de la nación” (Pereira, 2005: 228).

Por otra parte, la ciudad es además el espacio de la literatura, ya sea como aprendizaje literario (*Los diarios de Emilio Renzi*) o como texto que hay que saber leer/descifrar, como atestiguan narraciones como *La ciudad ausente* o el prólogo de *El último lector*; la ciudad como texto es una metáfora de la literatura: “La tradición literaria es un campo de asociaciones tan visible como las calles de Dublín. O mejor, un espacio material tan visible como los recorridos por la ciudad” (Piglia, 2005: 169).

En este último caso, Buenos Aires aparece como una réplica construida por un fotógrafo, Russell, que tiene en el altílo de su casa en el barrio de Flores en la calle Bacacay. Esta réplica solo puede ser visitada por un solo espectador y mediante una relación transaccional, pues para poder contemplarla tiene que darle una moneda a

cambio<sup>98</sup>. En esta especie de máquina sináptica se reproduce Buenos Aires de forma simultánea, de tal modo que objeto y réplica se invierten: el fotógrafo cree que “ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo” (Piglia, 2005: 12). Así, la réplica (la ficción, la literatura) es la que influye en la realidad, no al revés: “El hombre ha imaginado una ciudad perdida en la memoria y la ha repetido tal y como la recuerda. Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar” (Piglia, 2005: 12). En este sentido, “el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es el lector y por lo tanto debe estar solo.” (Piglia, 2005: 12). La ciudad del fotógrafo es una especie de Aleph cuya contemplación transforma la perspectiva del narrador:

Frente al desencanto de la ciudad actual, el lenguaje la busca, la imagina, la ficcionaliza. Se hace discurso. Es decir, la ciudad “que falta” se encuentra en el lenguaje, en el relato, en los personajes, sus vidas, sus cosas. La nueva urbe está en la literatura, que la inventa y la desea (Villavicencio, 2014: 5).

En oposición a la ciudad se erige el pueblo, bien el pueblo interior o el de frontera. Al igual que la primera, el pueblo tiene connotaciones perniciosas. Por ejemplo, en “El pianista” cuando el juez llega allí lo describe de forma dantesca, “como quien acaba de desembarcar en el infierno” (Piglia, 2006a:164), o cuando el pianista compara la provincia de Misiones con Alaska “porque Alaska es el paraíso para un pueblo como este donde siempre hace más de cuarenta grados a la sombra” (Piglia, 2006a:159).

---

<sup>98</sup> Sin embargo, es una moneda anacrónica griega que de forma simbólica representa la relación entre literatura, dinero y lectura: “El objeto literario funciona así como una mercancía que se intercambia con los parámetros de “otra” economía. [...] A la literatura se accede con una moneda antigua -el dracma- que sobre todo tiene valor de uso, símbolo de una economía perdida, de una tradición olvidada, de un «secreto» que únicamente son capaces de valorar -sólo circula entre- los lectores: el valor de cambio es «otro». Pero tras el acto de ver / leer la ciudad, el dinero es devuelto al espectador / lector, es decir: el valor de uso -de nuevo- se hace manifiesto y el «consumidor» es retribuido con capital simbólico” (Gallego Cuiñas, 2014).

En primer lugar, el pueblo es descrito desde la simplicidad de su diseño urbanístico<sup>99</sup>: “En todos los pueblos hay una estatua y una iglesia y una plaza descuidada y cuadrangular.”, comenta un ficticio Borges en “La conferencia” (Piglia, 2018: 121), o como señala un joven Renzi en “Prisión perpetua”: “Salimos a caminar por el pueblo que era igual a todos los pueblos de la provincia” (Piglia, 2007a: 57). La homogeneidad del pueblo engendra el aburrimiento “porque en provincia, como se sabe, la vida es monótona” (Piglia, 2001b: 24).

En segundo lugar, a semejanza de la ciudad, el pueblo es lugar de huida, como el Francés de “El impenetrable” que vive cerca del río para poder escapar cuando haga falta (Piglia, 2018: 88); bien para buscar otras oportunidades (“El precio del amor”, “Una luz que se iba”), bien para escapar de la justicia y desaparecer en el interior buscando refugio, tal y como sucede en “El pianista”: “todos los desesperados que venían a morir a la frontera”(Piglia, 2006a: 159) y en *Los casos del comisario Croce* (“El impenetrable”, “La promesa”, “El astrólogo”, “El tigre”), Maggi en *Respiración artificial* se retira a Entre Ríos...

En tercer lugar y como consecuencia de lo anterior, el pueblo es el lugar donde se gesta la violencia y la delincuencia. En Concordia, por ejemplo, Maggi dice que todos se dedican al contrabando, Leandro Lezin organizará en la selva su propio ejército con cuatreros y bandoleros, en “Prisión perpetua” se hace referencia al proyecto inacabado de una especie de Muralla china que generará numerosas muertes entre los indios... Pero especialmente la zona de Entre Ríos es una de las más referenciadas en la

---

<sup>99</sup> Escapa a este diseño el pueblo francés de Saint-Nazaire, pero no abandona sin embargo la simbología negativa de un pueblo que ha sido despojado de todo carácter histórico y que ha sido reducido a réplica del original (y he aquí el juego de la copia y del doble que recorre todo el relato), destinado como si un objeto museístico se tratara, a la visita de las hordas turísticas: “Me gusta Saint-Nazaire porque ha quedado fijado al momento preciso en que fue reconstruido. [...] El pueblo fue totalmente destruido durante la guerra. [...] No ha quedado entonces de Saint-Nazaire ningún rastro de la belleza *retro* y semifeudal de los turistas norteamericanos y de los estudiantes de arquitectura de Cambridge. Parece más bien un balneario inglés de los años cincuenta” (Piglia, 2007a: 86-87).

narrativa pigliana asociada a la gauchesca y por tanto, a ese mundo cruel y violento que impone la pampa argentina<sup>100</sup>.

En “Las actas del juicio”, el mundo viril y naturalmente violento se entrelaza con la trama política. El narrador homodiegético trata de explicar ante el jurado cuáles fueron los motivos que lo llevaron a asesinar al general Urquiza. A lo largo de todo el cuento se describen diferentes episodios de especial sanguinolencia en su lucha contra los porteños: “en ese entonces pelear era una fiesta” (Piglia, 2006a: 67), “todo Entre Ríos se quedaba pelado cuando nos íbamos” (Piglia, 2006a: 67). Hay varias escenas que retratan la crueldad y la masculinidad exaltada del General. Una es cuando desafía a Payo y lo mata para quedarse con su mujer y otra en la pelea contra los paraguayos, donde incluso sus hombres se sorprenden de la situación: “de dónde le nacían las ganas de hacer esas cosas que no podían gustarle ni a él” (Piglia, 2006a: 72-73). Hay una pornografía de la violencia de la que sus soldados se ven obligados a participar, “como para una diversión” (Piglia, 2006a: 73). No solo estas muertes, sino también la del General, a excepción del sacrificio de uno de sus caballos, son narradas desde un halo de cotidianidad y de inexorabilidad, incluso por parte de la propia víctima cuando pronuncia sus últimas palabras: “No llore m’hija, que no hay razón” (Piglia, 2006a: 79). Todo lo que relata el narrador son pruebas para justificar la muerte una vez que el caudillo se convierte en traidor.

En “La grabación”, uno de los relatos de la máquina de *La ciudad ausente*, el gaucho anarquista (en este caso no en la zona de Entre Ríos pero sí en la frontera con ella) es testigo de todos los horrores y crímenes de la dictadura argentina que tienen lugar en la pampa donde, con tintes dantescos, se alberga una cantidad importante de cuerpos de desaparecidos. En “El gaucho invisible”, incluido en la misma novela, se narra la iniciación perversa de un joven tape en el mundo de la gauchesca. Burgos no es aceptado entre sus otros compañeros, posiblemente debido a su origen indígena,

---

<sup>100</sup> Piglia trabaja como crítico y editor de *La Argentina en pedazos*, una colección de relatos ilustrados publicados en la revista *Fierro*. Según Piglia, la genealogía de la violencia argentina en ficción tiene su origen en *El matadero*, de Esteban Echeverría (además del *Facundo*), y por ello se incluye un relato inédito en el que hay un paralelismo entre la crueldad con la que degüellan a un cabestro y el ensañamiento empleado en la muerte de un unitario que se desarrolla en la pampa.

solamente lo consigue cuando uno de los terneros se está ahogando y él lo laza y lo deja sumergirse un par de veces, con la consiguiente risa y gritos del resto de gauchos. Gracias a ese acto de violencia, el tape Burgos consigue así integrarse en el grupo, porque “a los hombres les gusta ver sufrir” (Piglia, 2003a: 44).

En conclusión, la novela como tal representa el espacio (ya sea la ciudad o el pueblo) como constructo mental del autor, en su parte física y simbólica: es el narrador o personaje quien la configura desde su perspectiva y a su vez, le imprime determinado estado de ánimo y viceversa. Incluso a veces, la ciudad se convierte en personaje. Pero además, captura las tensiones sociales, culturales, políticas y económicas que en ella tienen cabida. Por tanto, la arquitectura del espacio y en especial de la ciudad, no es en absoluto ni arbitraria ni neutral como lugar de enunciación: responde a un proyecto estético del autor en tanto que configura el espacio de la acción narrativa y le imprime una determinada perspectiva, del tiempo, y simultáneamente determina a los personajes psicológicamente y a sus posibles elecciones venideras en la trama. Por ello, seguidamente los siguientes epígrafes servirán de revisión topológica y del estudio de sus diferentes simbologías, elementales para la construcción del complot, de la visión paranoica del personaje/narrador y de la necesidad de lectura delirante para interpretarlos en un ambiente sentido como adverso.

## 6.1. LOS NO-LUGARES PIGLIANOS

Los no-lugares son, a grandes rasgos, emplazamientos despersonalizados que son caracterizados por su funcionalidad en un mundo conectado y globalizado; son, en definitiva, lugares de paso, de transición. Marc Augé (1996) enmarca su teoría de los no-lugares en lo que él llama supermodernidad<sup>101</sup>. Para él, la supermodernidad es sinónimo de acumulación, de abundancia y, sobre todo, de exceso. Términos que han calificado una serie de transformaciones sociales e ideológicas que han hecho posible el surgimiento de los no-lugares y que Augé clasifica en tres:

1. El fracaso de la idea del progreso como perfeccionamiento de la humanidad a causa de un exceso de acumulación de acontecimientos históricos contemporáneos.
2. Una superabundancia espacial que se traduce en una saturación de conexiones e imágenes, con la consecuente disolución entre aquellas que son de la información, de la publicidad o de la ficción. Se confundirían, por tanto, nociones como son la realidad/verdad con la ficción.
3. El exceso de individualismo que a su vez comporta una demasía de la subjetividad y de egocentrismo como categoría de representación.

En esta línea, autores como Mesa Gancedo señalan que la narrativa de Ricardo Piglia es supermoderna en el sentido de que plasma preocupaciones temáticas que resumen los tres niveles como:

El conflicto entre información y narración [...], la disolución de las fronteras entre realidad y ficción o, de un modo quizá menos evidente, el cuestionamiento del individualismo contemporáneo, que en Piglia sustenta la reflexión sobre la pertinencia de las historias personales y el papel concedido a

---

<sup>101</sup> Muchos son los autores que se han referido a este periodo histórico como *posmodernidad*, *hipermodernidad*, *transmodernidad*... Sin embargo, Augé difiere del primero al situarlo junto con el de *supermodernidad* como dos elementos de la misma polaridad: "De la sobremodernidad se podría decir que es el anverso de una pieza de la cual la posmodernidad sólo nos presenta el reverso: el positivo de un negativo" (Augé, 1996: 36).

la escritura del diario (Mesa Gancedo, 2012: 47).

A lo que podemos añadir que el uso de esta serie de espacios por parte de Piglia en su narrativa supone una implicación política: los no-lugares debilitan los lazos colectivos, hacen de la interrelación humana un proceso de comunicación que es efímero y que, en su individualidad, los desvincula entre sí y de cualquier reivindicación. Los personajes piglianos que transitan por estos emplazamientos suelen ser solitarios y desde la dispersión urden sus tramas conspirativas, como Renzi en “La loca o el relato del crimen”, Luca en *Blanco nocturno*, Munk en *El camino de Ida* o Kostia en “Nombre falso”... frente a la resistencia residual pero colectiva de las primeras novelas, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*.

Augé concibe entonces un estudio cultural a través del espacio como constitutivo de la organización social. Tradicionalmente han existido lo que él llama “lugares antropológicos” porque permiten al individuo conformar una identidad a partir de ellos, relacionarse con sus semejantes y como tal, formar parte de la historia. En todos se establece un tipo de relación social, económica y/o política, de tal forma que se pasa de lo individual a lo colectivo a través de estos emplazamientos, con un determinado discurso y un determinado lenguaje. Entre ellos son frecuentes los lugares de encuentro, caminos que van de un lugar a otro y encrucijadas: tales como mercados, monumentos, plazas...

De todas las anteriores, la última es la que tiene mayor relevancia en la narrativa pigliana pues son testigo de un suceso importante para la trama, a menudo negativo: por ejemplo, en “La caja de vidrio”, Genz observa la caída de un niño que lo lleva a la muerte sin hacer nada para evitarlo<sup>102</sup>, bajo la atenta mirada de Rinaldi, secreto que los atará irremediabilmente ; en *Prisión perpetua*, F. Gabor, un científico que vive como un mendigo vive en el banco del centro de la ciudad “en la plaza, al aire libre, rodeado de un grupo de vagabundos” (Piglia, 2007a: 116) trata de demostrar una pequeña perturbación en la continuidad del universo, teoría que intenta aplicar Stephen Stevensen a su “macabro” proyecto literario y por último, el asesinato

---

<sup>102</sup>“Era una plaza tranquila, parecida a cualquier plaza de Buenos Aires, con plantas y flores y madres que pasean a sus hijos y sus perros” (Piglia, 2014a: 67).

machista de Elisa transcurre allí durante el bombardeo de la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955, donde el lugar antropológico se manifiesta: de la trama individual de la obsesión del asesino y su víctima, se pasa a través del espacio social a la trama colectiva e histórica de la sociedad argentina.

Si la modernidad engendra *lugares antropológicos*, la supermodernidad producirá los *no-lugares*<sup>103</sup>, que son, a modo de negativo fotográfico, el reverso de los anteriores. Si el primero creaba relaciones e identidad, el segundo genera soledad y homogeneidad (Augé, 1996: 107); el peso histórico no tiene relevancia, pues el tiempo presente se impone. Si en los primeros se imponía un determinado lenguaje, en el segundo, la relación con el entorno queda mediado por discursos de tipo prescriptivo, prohibitivo o informativo dirigidos a los usuarios desindividualizados. El individuo interesa en su parte práctica: como usuario, pasajero, consumidor, profesión... Así, Augé (1996: 110-111) los opone en los lugares de tránsito frente a la vivienda, las intersecciones frente a las zonas de cruce, el pasajero frente al viajero, el complejo residencial frente al monumento, la comunicación (enfaticando en códigos e imágenes) frente lengua (como equivalente de *habla*).

Augé (1996: 98) establece que al hablar de no-lugar se hace referencia no solo a los espacios acotados para ciertas funciones (transporte, comercio, ocio) sino también a la relación de los individuos con esos espacios, relación que es contractual, como comprar algún billete, atenerse a las normas que se demandan... En esos casos, el individuo sigue siendo anónimo pero es solamente a la entrada o a la salida de los no-lugares cuando es preciso que el individuo se identifique.

Ateniéndonos a la funcionalidad de los no-lugares podemos dividirlos en dos

---

<sup>103</sup> En la misma línea, Foucault plantea las heterotopías, muy ligadas a las sociedades disciplinarias propias del siglo XIX (la prisión, hoteles, cementerios, psiquiátricos, hospitales...): "Todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a un mismo tiempo representados, contestados e invertidos; especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, puesto que son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías"(Foucault, 1978: 5-6).

tipologías:

a) Los no-lugares de tránsito

Al ampliarse las redes de comunicación y transporte, el número de trayectos y movimientos que realiza el individuo (o pasajero) también se ha multiplicado. A diferencia del viajero tradicional que imponía su mirada al paisaje que observaba (es decir, la representación del espacio exige una perspectiva), en los no-lugares se pierde el sentido histórico de aquello que se contempla puesto que ya no hay interacción con el medio. Ya no es el *flâneur* de Baudelaire que se pierde entre la muchedumbre para examinar la ciudad moderna al mismo tiempo que hace ejercicio de reflexión. Este, en oposición al individuo de la supermodernidad, no convierte el espacio en mercancía o en función de su utilidad o productividad.

En estos no-lugares se incluyen aeropuertos, estaciones de autobús y de ferrocarril, trenes, autopistas, estaciones de repostaje y áreas de descanso, coches de alquiler, etc. En lo relativo a la representación de estos no-lugares de circulación en la narrativa de Piglia, especial énfasis tendrá el tren que analizaremos a continuación. En todos ellos, los personajes transitan de forma automática y en más de una ocasión se los describe desfavorablemente. Por ejemplo, en “El fin del viaje” tenemos una sucesión de ellos: desde la estación de autobuses, retratada de forma fantasmal<sup>104</sup>, el propio ómnibus, la clínica donde está ingresado el padre y las áreas de servicio, a las que Aída Monti se refiere de la siguiente manera: “No aguanto esos lugares, son tan tristes”(Piglia, 2014a: 22) puesto que en ellos se recalca la soledad, incluida la que padecen los propios protagonistas.

b) No-lugares de consumo:

Aquí se incluyen residencias de paso como pueden llegar a ser los hoteles (haremos especial mención a la pensión pigliana), los campos de refugiados, los supermercados, los centros comerciales, el cine (utilizado como una vía de escape para algunos personajes de Piglia), el bar...

---

<sup>104</sup> “Todo es lejano, vagamente irreal, como si siempre hubiera estado en ese hall esperando para viajar, como si hiciera años que hubiera recibido el llamado” (Piglia, 2014a: 15).

En otras palabras, el no-lugar propicia la individualidad y su anonimato, la circulación, lo provisional y lo efímero. Es, efectivamente, el lugar de la ausencia<sup>105</sup>. Su vida está mediada por el viaje entre los diferentes no-lugares: desde los de consumo y circulación a los que alumbran vida (el hospital, por ejemplo) o a los que se va a morir (la residencia de ancianos). En el relato “La pared”, el narrador entremezcla episodios de su vida pasada con aquello que se ve desde su ventana hasta que le construyen una pared que le impide su escrutinio. La residencia de ancianos es retratada desde sus horarios impuestos (“prefiero levantarme aunque falte una hora para el timbre, y el patio y los corredores estén vacíos y oscuros. Los otros se pelean por quedarse un rato más, parecen chicos”, Piglia, 2006a: 61) que borran cualquier ápice de identidad y los desorienta: “Por eso, cuando me despierto me cuesta entender dónde estoy” (Piglia, 2006a: 61), y en los que se está absolutamente “solo como una momia” (Piglia, 2006a: 63).

En este sentido último, los no-lugares producen un tipo determinado de individuo solitario y diluido identitariamente entre la masa; al mismo tiempo no promueven la colectividad sino un *flâneur* contrario a la manera que lo concebía Poe (Benjamin, 1972: 63-64), ahora busca la anonimidad entre la multitud, bien para sentirse más seguro, bien porque no se siente cómodo en la sociedad o bien para camuflarse si ha cometido algún tipo de delito. Entre otros ejemplos tenemos el *flâneur* obligado de “Una luz que se iba”.

Los personajes, abrumados por este exceso de información y de circulación, se encuentran siempre cansados y evitan reflexionar sobre su tipo de vida, por lo que a menudo intentan evadirse ora viajando más, ora visitando casinos, luchas de boxeo o carreras de caballos. En “El fin del viaje”, Aida dice lo siguiente: “Odio viajar. No se puede hacer nada más que pensar” (Piglia, 2014a: 22); el anciano de “La pared”: “Porque eso es lo mejor, digo yo, no pensar, ver lo que pasa y nada más” (Piglia, 2006a: 60); o Pedernera en “El jugador”: “Salir a pescar tiburones en alta mar le

---

<sup>105</sup> El protagonista de “El joyero” irá en esta línea cuando recuerda a su familia y la vida doméstica de la casa perdida: “Había comprado esa casa con mucho sacrificio y cuando se la imaginaba, la veía nítidamente, con los cuadros en las paredes y los muebles y los pisos encerados y sentía un vacío porque estaba todo menos él. La ausencia era eso. Un lugar que uno conoce y recuerda de memoria, como si fuera una foto, donde uno falta” (Piglia, 2006a: 35).

despejaba la cabeza. «No es la pesca», dijo Peco, «son los barcos. Uno deja de pensar cuando navega»” (Piglia, 2018: 59).

Para concluir, hay que señalar que los no-lugares gestan una serie de emplazamientos despersonalizados, funcionales y panópticos que configuran al sujeto paranoico que transita por ellos. A pesar de su vigilancia, estos no-lugares permiten al individuo refugiarse en la muchedumbre, pero también desde la anonimidad urdir sus conspiraciones de resistencia.

### 6.1.1. *EL HOTEL Y LA PENSIÓN*

Si el viaje es un tópico recurrente y necesario para la trama, también lo serán los alojamientos provisionales como son los hoteles y las pensiones, tan necesarios para los viajeros. Los hoteles y pensiones (así como otras residencias transitorias que incluimos en este análisis) que aparecen a lo largo de su narrativa están asociados a la escritura; es más, es una forma de entender la escritura y la literatura asociada a la carencia de un espacio personal y de desarraigo permanente<sup>106</sup>. Es un espacio de individualidad y la soledad, de ahí que las descripciones se hagan desde una perspectiva pesimista: “No hay nada peor que estar encerrado en una pieza de hotel, timbres lejanos, mucamas con piernas de seda” (Piglia, 2014b: 251) o: “En la pieza la atmósfera era turbia y el aire olía a alcanfor y a alcohol y a perfume barato”, comenta el narrador sobre el Hotel Majestic (Piglia, 2003a: 21) de *La ciudad ausente*.

Para Piglia, el hecho de vivir en la pieza de un hotel impersonal es requisito indispensable para el desarrollo de su concepto de literatura: “nunca he tenido -ni he pretendido tener- un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, en pensiones, en casas de

---

<sup>106</sup> En “Prisión perpetua”, el *alter ego* de Piglia, con el carácter autobiográfico que eso le confiere, confiesa en relación al traslado de él y su familia por motivos políticos: “Yo tenía dieciséis años. Viví ese viaje como un destierro. No quería irme del lugar donde había nacido, no podía concebir que se pudiera vivir en otro lado y de hecho después no me ha importado nunca el lugar donde he vivido” (Piglia, 2007a: 15).

amigos, siempre de paso, porque ese es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni propiedad privada” (Piglia, 2015b: 271). Es lógico pues que sea en una habitación del hotel Roma donde Cesare Pavese de “Un pez en el hielo” escriba sus últimas cartas y entradas de su Diario antes de suicidarse.

La habitación de hotel propicia la narración y a menudo se convierte en el pasaje entre la realidad y la ficción, del que se deriva el tema del doble. Es desde el hotel de la République donde un moribundo Stephen Stevensen está narrando todo aquello que va a realizar Renzi en “Encuentro en Saint-Nazaire”. En el relato, no casualmente Stevensen juega con la dualidad al alquilar dos piezas de hotel, unidas por una puerta con un espejo, es a través de él donde se produce la transición de un estado a otro: “En la primera de las dos habitaciones la cama estaba intacta y todo estaba inmóvil y en su lugar como si jamás hubiera vivido nadie. El otro cuarto estaba medio vacío, con la puerta del espejo abierta de par en par” (Piglia, 2007a: 109).

La doble vida que experimenta el narrador de “Hotel Almagro” (retomado de nuevo en “La mujer grabada”) en La Plata y Buenos Aires se entrelaza con la correspondencia de dos personas desconocidas, cada una en una habitación de hoteles distintos:

Lo que era igual, sin embargo, era la vida en la pieza de hotel. Los pasillos vacíos, los cuartos transitorios, el clima anónimo de esos lugares donde se está siempre de paso. Vivir en un hotel es el mejor modo de no caer en la ilusión de «tener» una vida personal, de no tener quiero decir nada personal para contar, salvo los rastros que dejan los otros (Piglia, 2000a: 10).

Asimismo, el hotel facilita la clandestinidad, sobre todo en lo que concierne a la doble vida y a la sexualidad, no solo de encuentros secretos (como ocurre con Renzi y su colega de departamento, en *El camino de Ida*), sino también de aquellos que se recuerdan como idílicos, como sucede en “El joyero” al evocar el cuerpo desnudo de su ex mujer, en “Mata-Hari 55” cuando Germán y ella estaban juntos e iban a un hotelito de Adrogué o cuando en “Tarde amor” la pareja de inquilinos escucha periódicamente los devaneos del apartamento contiguo.

La predilección de Piglia por las habitaciones solitarias de hotel es compartida por

muchos de sus personajes a través de sus viajes: recordemos a Junior de *La ciudad ausente* o “a Durán le gustaba la vida de hotel y se acostumbró a vivir de noche” (Piglia, 2010: 34), de *Blanco nocturno*, a Esteban de “El precio del amor”, el Vikingo de “El Laucha Benítez cantaba boleros”: “se pasaba las tardes encerrado en los cuartos desvencijados de tristes hotelitos de provincia, tirado boca arriba en la cama, esperando la noche” (Piglia, 2014a: 51-52), etc.

Es allí donde se gestan las aventuras importantes que posibilitan la narración. Por un lado, la habitación de hotel es donde se perpetran los crímenes que violan el espacio privado: es en una habitación de hotel donde asesinan a Durán de *Blanco nocturno*, donde también Croce encuentra muerto a Peco (en “El método”)<sup>107</sup> y la muerte de Larry de “La loca y el relato del crimen” sucede en su propia vivienda, es en un apartamento donde se confinan la panda de delincuentes de *Plata quemada* y allí ocurre el sangriento asalto. Por otra parte, es allí donde acontecen los momentos cruciales de la narración: en la pieza de hotel remodelada para el turista, Renzi conoce a un coleccionista polaco que le habla de la copia de la película de la actriz norteamericana que poseía Pavese que da título al cuento, también se hospeda en el hotel el juez de “El pianista” que se enamora al visionar repetidamente las cintas de los últimos días de Clide, Marcelo Maggi también se hospedará en un hotel de Concordia, el propio Tardewski elabora su teoría de Kafka y Hitler en el Hotel Tres Sargentos, el Museo de *La ciudad ausente* alberga varias réplicas de cuartos de hotel...

La pensión pigliana adquiere unos matices muchos más austeros que encasillan a los personajes que lo habitan, como el cuarto de pensión que tienen que compartir Genz y Rinaldi en “La caja de vidrio”, al igual que los protagonistas de “Una luz que se iba” en la pensión La Emilia; también es una pensión de cerca de tribunales donde estuvo la

---

<sup>107</sup> El lugar de esta muerte y sus circunstancias tienen su germen en *La ciudad ausente*, donde de forma similar el ex marido de Julia Gandini muere en una habitación de hotel con la música de radio de fondo.

máquina de *La ciudad ausente*<sup>108</sup>. La degeneración del espacio en “Homenaje a Roberto Arlt” es paralela al de su ocupante:

Kostia vivía en una de esas pensiones viejas y sórdidas que todavía quedan por la zona de Tribunales. Su pieza estaba al fondo de un pasillo embaldosado y húmedo, cerca de una escalera que llevaba a la terraza. Era un cuarto de techo alto, increíblemente sucio y desarreglado. Los muebles estaban llenos de libros y papeles, y en la pared había una foto de Dyan Thomas pegada con chinchas (Piglia, 2014a: 145).

Por último, en las viviendas y las habitaciones se producen traiciones, como la delación en “Mata-Hari 55”, el testimonio ante la familia política en “Mi amigo”, el robo de un objeto tras la negativa de Adela de prestar dinero a Esteban en “El precio del amor” o la traición del obrero en “La honda”, aunque en otro espacio distinto. La habitación es símbolo de la doble vida hipócrita burguesa y del complot silencioso, como ocurre en “El impenetrable”, cuando Croce descubre una parte escondida de la casa: “La mujer no conocía ese lugar clandestino de la casa, ni sabía que su marido leyera obras en ruso” (Piglia, 2018:76). Así, la vivienda familiar también es un espacio incómodo, pues la familia como institución se ha desintegrado, tal y como atestigua el personaje de “La pared” que prefiere la residencia de ancianos pues “sea como sea aquí se está mejor que en la casa de mi hijo” (Piglia, 2006a: 63). En ningún caso se establece una identificación del personaje con el espacio, puesto que ahí se desarrollan las miserias humanas.

---

<sup>108</sup> Es curioso rescatar aquí la noción de Macedonio sobre este espacio que identifica pensión con literatura y con política: “El cuarto de pensión es el espacio en penumbras del pensamiento, de la escritura, del recuerdo, en definitiva, de la vida de renuncia. Una forma de ascetismo que hace de lo transitorio lo permanente, porque un huésped está liberado de las formas y de los códigos, anda ligero de equipaje y deambula libremente por la ciudad. Los cuartos de pensión confirman una ética extrema que se sustrae a los encantos de la fama burguesa” (Piglia, 2000c: 79).

### 6.1.2. EL BAR

Otro de los lugares preferidos por excelencia de Ricardo Piglia es el bar. Si el hotel invitaba a la soledad del individuo, el bar será un espacio de encuentro y convivencia, donde convergen los personajes. Así, un espacio no excluye al otro, sino que más bien se anuncian: “Por supuesto hay que tener un bar tranquilo y bien iluminado cerca si uno vive en una pieza de hotel”<sup>109</sup> (Piglia, 2000a: 12).

A pesar de que los bares pueblan la narrativa pigliana (recordemos el Bar Ramos, el Ambos mundos, el Bar Rayo, el Florida...), el autor no se detiene especialmente en sus descripciones, y cuando lo hace, simplemente da unas breves pinceladas para enfatizar la atmósfera del relato, como bien queda patente en “El fin del viaje”: “El lugar era triste, un largo salón con ventanas de mica, pintado de celeste y vacío. [...] Los que atendían el bar se deslizaban lentos, entredormidos, con expresión aburrida” (Piglia, 2014a: 19). En “El joyero”, por otro lado, se lo describe de forma fría atendiendo a su entidad de no-lugar: “El bar era amplio y no cerraba nunca y estaba en la frontera de la ciudad al borde la Plaza Colón. Era un lugar de paso, con clientes que venían del centro y viajeros que seguían hacia el sur” (Piglia, 2006a: 35).

La principal función de los bares en sus relatos es la de marco donde se inserta el espacio que predispone la narración:

La nouvelle mantiene el marco, lo que llamamos el marco en el sentido clásico de relato oral: alguien está en un bar, viene otra persona y le cuenta una historia. El marco es el momento en el que esa historia circula. En la nouvelle el marco existe pero se ha internalizado, está dentro de la historia, no es, digamos, aquello que está antes de que el relato propiamente dicho empiece, sino que está incorporado como un elemento interno a la historia (Piglia, 2006b: 201).

---

<sup>109</sup> Se remarca esta idea a la hora de ambientar muchas de sus narraciones, como sucede en “Un pez en el hielo”: “Pidió una pieza con teléfono, le dieron la 23 en el segundo piso. Una habitación sencilla, con una cama y una mesa y un sillón rojo. Desde la ventana veía el bar donde ahora estaba sentado Renzi y más atrás la recova y la estación” (Piglia, 2006a: 179).

Así mismo recurre a este lugar cuando habla del origen de la novela *Respiración artificial*:

Entonces pensé escribir un relato sobre el encuentro de Hitler y Kafka en un bar de esta ciudad y anoté un primer esbozo de ese relato. Después me olvidé por completo del asunto. Dos o tres años más tarde, cuando estaba escribiendo *Respiración artificial*, reapareció la historia sobre Hitler y Kafka que resulta ser clave en la novela (Costa, 1986: 47).

En tanto que el hotel y sus variantes se relacionan con la literatura y favorecen la escritura, el bar es un espacio para la oralidad<sup>110</sup> tal y como atestiguan los verbos *dicendi* de la siguiente cita: “En el bar, hablo con Artigas. Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche” (Piglia, 2007a: 65). Es en el Bar Ramos donde Piglia graba los testimonios de la espía, de Javier y de Germán en “Mata-Hari 55”. En el cuento “El pianista”, los clientes van al cabaret “El Mogambo” no solo a escucharlo tocar sus canciones, sino también narrar sus historias.

Fornet (2007: 148) señala que “Con esa fina ironía que lo caracteriza, Piglia convierte los bares en las “cátedras” por excelencia, el sitio donde, tal vez potenciadas por el alcohol, circulan las historias”. Por ello, en “Prisión perpetua”, el secreto del relato se descubre en un bar cuando Morán le cuenta a Renzi la razón de la permanencia de Ratliff en Mar del Plata. En *La ciudad ausente*, es en los bares del Bajo donde circulan las historias apócrifas, falsas y prohibidas de la máquina o en la taberna de Humphry Earwicker donde Boas dice que va a cantar una canción que habla de un pájaro tuerto. Es también en un bar donde Ratliff le cuenta a Renzi los microrrelatos de “En otro país”, tal y como sugiere el verbo “haber” (“había un psiquiatra”, “había una mujer”) propio de los cuentos tradicionales con reminiscencias orales.

Para Piglia, el bar también es espacio de la literatura, pues es allí donde se sitúan las

---

<sup>110</sup> La oralidad para Piglia también tiene un posicionamiento político en cuanto a que se desmarca de los discursos legitimados por los poderes. El habla coloquial es gestado desde el mismo bar: “[Cuando en la televisión] habla un obrero, y trata de explicarse, tiene un tiempo y un modo de usar el lenguaje que es antagónico con la lógica social, lo interrumpen enseguida, porque les lleva mucho más tiempo hablar que a los profesionales del habla pública, hablan, digamos, normalmente, como si estuvieran en casa o en un bar, no están “adaptados” al habla pública, a la TV, a la radio, a la escena” (Piglia, 2001a: 187).

polémicas más interesantes, mezcladas con la crítica, sobre los literatos de la época, como ocurre en *Respiración artificial*, donde hablar de literatura norteamericana (en “En otro país”) o disputarse el relato apócrifo de Arlt<sup>111</sup>. En sus Diarios, Piglia registra un mapa de los bares más conocidos que asisten a su propia producción cultural: escribir borradores de novelas o de artículos de revistas literarias, leer a los grandes maestros o como intercambio de ideas políticas y literarias (con Juan José Saer, David Viñas...)<sup>112</sup> Es precisamente en el prólogo de su segundo volumen, donde un Renzi anciano le cuenta al barman de El Cervatillo el porqué ha registrado su vida en los diarios.

En definitiva, el bar pigliano es empleado o bien como un no-lugar, que da marco al relato, a menudo utilizado como un espacio de tránsito, o bien como un espacio relacional donde lo que circulan son las historias personales de los clientes. En este sentido, podemos parafreasear al hermano de Ratliff cuando se refiere al bar White Horse de Nueva York, al afirmar que el bar se convierte en el símbolo de la narrativa de Piglia<sup>113</sup>. El bar, pues, ha reemplazado al espacio de las aventuras en la actualidad: “Los bares son nuestros barcos balleneros [en referencia a Hermann Melville], lo que no deja de ser a la vez cómico y patético” (Piglia, 2001b: 36).

### 6.1.3. EL TREN

El viaje además de solicitar el hotel y bar o restaurante, exige una forma de desplazamiento. El más recurrente es el ferrocarril pero también aludiremos aquí a

---

<sup>111</sup> De nuevo en el relato de “Homenaje a Roberto Arlt”, el bar aparece de marco de la narración: “Yo quería contar la historia de un tipo al que lo único que le había pasado en la vida era que lo había conocido a Arlt. Es la vida de muchos que viven en el anonimato de la ciudad, y que conocieron a alguien y que hablan de eso todo el día. Quería escribir sobre alguien que en un bar, el Ramos, se hacía pagar copas, y a cambio hablaba de Roberto Arlt” (Piglia, 2001a: 116).

<sup>112</sup> “Podría contar mi vida a partir de la repetición de las conversaciones con mis amigos en un bar” (Piglia, 2015b: 16).

<sup>113</sup> Tanto es así que en el año 2017 se abrió en Buenos Aires el Bar Piglia en homenaje al autor: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-bar-homenaje-a-la-memoria-de-piglia-con-cafe-y-ginebra-nid1997009>

otros medios de transporte, como el avión o el autobús, así como sus estaciones y aeropuertos, todos ellos no-lugares de tránsito.

Como no-lugar, la estación de tren (o de autobuses) es un lugar de paso para los viajeros, es lugar también de (re)encuentros: recordemos que cerca de una estación de tren Macedonio conoce a Elena, en la de Dublín, Stevensen juega repetidamente con una mujer prestidigitadora o el encuentro con una mujer cualquiera en un tren que precipita su teoría de borrar el azar. Pero ante todo, es lugar de despedidas. En Piglia son numerosas las estaciones que aparecen a menudo a horas pocas transitadas para acentuar la soledad del personaje: “La Terminal de Ómnibus de Mar de Plata estaba vacía porque era fines de noviembre, pero las bombitas de luz de los negocios seguían prendidas como invitando a los clientes a entrar” (Piglia, 2006a: 31). La estación, ya sea de trenes o autobuses, supone el fin o corte de las relaciones: por ejemplo, en “El fin del viaje” Aída Monti se despide, no sabemos a ciencia cierta, de un amante, el último momento que vive Renzi con su padre es también en una estación de tren o en “El discurso”, Croce se despide de Borges.

En “Laucha Benítez cantaba boleros”, el no-lugar de la estación de tren es motivo de entretenimiento e incluso los bares de los alrededores se identifican con este ambiente de paso de desconocidos, pues no son espacios que inviten al habla:

Terminaban siempre en los alrededores de la estación de trenes, sentados frente a una mesa, en la vereda del bar Rayo, [...]. Se pasaban las horas ahí, mientras crecía la noche, mirando el movimiento de la estación, adivinando la llegada de los trenes por el aluvión de gente que cruzaba junto a ellos (Piglia, 2014a: 56).

Por otra parte, Piglia conserva esa fascinación por el tren que compartían los escritores decimonónicos que lo consideraban como un símbolo de modernidad, progreso y avance social. En esa línea, contextualiza el origen de la novela moderna en el tren: “El género se expandió en el siglo XIX, unido a ese medio de transporte. Por eso muchos relatos suceden en un viaje en tren” (Piglia, 2005: 47). Por ello, en el Museo se exponen en varias salas vagones relacionados con la literatura o con la red ferroviaria argentina.

En consecuencia, y literariamente hablando, el tren está unido a la lectura. Son muchas las referencias de los personajes que viajan y muchos de ellos leen: como en “El fin del viaje” Renzi relee sus notas del diario, en “Un pez en el hielo” Renzi lee el diario de Cesare Pavese, el protagonista de “Encuentro en Saint-Nazaire” se pasa leyendo todo el trayecto los *Carnets de travail* de Flauberto como cuando cuenta la anécdota de su infancia leyendo un libro y, supuestamente, Borges le hace ver que lo tiene al revés. En *El último lector*, Piglia une el desplazamiento físico y espacial que realiza el tren con el trayecto que se realiza a través de la lectura: “Ya no se trata de la lectura en la corte o en la ciudad, sino en el viaje. Pero tampoco es la lectura en un carruaje, a cuyos saltos y sacudidas se refería Sterne para explicar los cambios de ritmo de su novela” (Piglia, 2005: 140).

Al igual que sucede con la literatura, Piglia personaliza el acto de lectura en la mujer, de ahí el espacio que le dedica al pasaje de Anna Karénina mientras lee en un tren<sup>114</sup> o el mito de origen de la lectura que narra en su primer volumen del diario: “son las mujeres quienes nos enseñan a leer” (Piglia, 2015b: 20). Es en el siglo XIX cuando la mujer se incorpora al mercado literario aunque siga formando parte del espacio privado, tal y como se teoriza en “En otro país” al hablar de la mujer como criminal: “Pero esos son los cuentos que se cuentan las mujeres en la intimidad de un coche cama en el expreso Moscú-París. Un tren en la inmensidad de la noche” (Piglia, 2007a: 31). Por eso, importantes encuentros se realizan en un tren y con una mujer, como el de Piglia con Blanca Galeano y con él la gestación de la novela *Plata quemada* el que tiene Renzi con Ida Brown, a partir del cual se iniciará su romance. Es por eso que Fornet (2007: 215) declara que tanto el viaje como el tren son el espacio de apropiación y suplantación de las historias de los otros, ya sean ficticias o no.

Del mismo modo al tren, el metro o subte también hace su aparición en su narrativa: Junior hará bastantes trayectos por la ciudad gracias a él, en “Una luz que se iba” el choque y posterior separación entre los dos personajes protagonistas será en una estación de metro o el ficticio Piglia del prólogo de *El último lector* se va en metro

---

<sup>114</sup> En *La ciudad ausente* Russo asesina a un hombre aplastándole el cráneo contra las vías del tren, que recuerda al final de la protagonista de Tolstói.

después de haber observado la réplica de Buenos Aires en el altillo del fotógrafo Russell. El metro adquiere connotaciones negativas por estar enterrado en el subsuelo, es lo que no se ve o no se quiere ver y eso atañe también a quienes lo transitan: “A veces deambulaba por las estaciones de subte, atraído por el tumulto, por la expresión desesperada de los que esperaban en los andenes” (Piglia, 2005: 94).

En cuanto a otros medios de transporte, también aparecen los aeropuertos (*El camino de Ida*); los vehículos de alquiler y su conducción son utilizados como medios de evasión: así lo hace por la noche norteamericana Renzi en *El camino de Ida* o Junior para olvidar la separación de su hija: “Para escapar de esa imagen dio dos veces la vuelta a la República, moviéndose en tren, en autos alquilados, en ómnibus provinciales” (Piglia, 2003a: 9). En cualquier caso, estos medios, a excepción del tren cuando es concebido con ese halo mítico finisecular, y el viaje son concebidos desde la impersonalidad y la funcionalidad como no-lugares.

## 6.2. LA CÁRCEL

La cárcel y sus variantes: la clínica psiquiátrica, el hospital, la ciudad, etc. se convierten de forma reiterada en un *locus horribilis* de la geografía pigliana. Frecuentemente Piglia gusta del encierro y de ambientes opresivos en los que el personaje se siente vigilado y es llevado a situaciones extremas: por ejemplo, Genz de “La caja de vidrio” tiene un pacto infame por el que no puede dejar de vivir con Rinaldi, en “Una luz que se iba” se describe el ambiente opresivo de los que comparten la habitación, en “La invasión” un joven Renzi es encarcelado, el personaje de “La pared” está encerrado en una residencia, en “Luba” el anarquista se esconde en un prostíbulo, en “Encuentro en Saint- Nazaire” Stevensen permanece encerrado en su hotel, en *Plata quemada* el momento clave de violencia ocurre con la banda de delincuentes encerrados en una vivienda, en “El joyero” se dice que “al Chino le gustaba el aislamiento” (Piglia, 2006a: 22), en *Blanco nocturno* Luca Belladonna se encierra en su fábrica...

Asimismo la nómina de personajes que han pasado por penitenciaría, tanto testimonialmente como simbólicamente, es extensa: desde Renzi (“La invasión”) y su padre, pasando por Ratliff, su hermano y su amante, Aldo Reyes (“El fluir de la vida”), el japonés que se tatúa un haiku y el exconvicto de “En otro país”, el protagonista de “El joyero”, Marcelo Maggi (*Respiración artificial*), Lucía Nietzsche en el psiquiátrico (“Encuentro en Saint-Nazaire”), Elena en “Los nudos blancos”... hasta las encarcelaciones que sufren Croce y Thomas Munk en *Blanco nocturno* o *El camino de Ida* respectivamente. En esa línea, la afirmación de Rovira (2015: 229) sobre “Prisión perpetua” puede extrapolarse a todos los reos: la cárcel vendría a ser una representación emocional de los personajes que se sienten atrapados en su propio destino.

La propensión por los espacios cerrados se manifiesta no solo en su narrativa, sino también desde el paratexto de sus obras. La primera colección de relatos propios que publica se denomina *Jaulario*, reúne dos nouvelles bajo el nombre de *Prisión perpetua*, el relato “La invasión” inicialmente se llamaba en “En el calabozo”, *La ciudad ausente* en principio era *La fortaleza vacía* o *Plata quemada* iba a denominarse en sus orígenes *El asedio* (Orecchia, 2010: 91).

A continuación, analizaremos en los siguientes epígrafes la cárcel desde dos perspectivas: por un lado, la prisión desde su perspectiva política como configuración espacial que fomenta y desencadena la ficción paranoica y por otro, desde una perspectiva literaria: la reclusión de lo carcelario como motivo desencadenante del discurso.

### 6.2.1. EL ESPACIO CARCELARIO

“Para Steve la cárcel es el centro psíquico de la sociedad. [...] Un mirador donde se ve el pensamiento” (Piglia, 2007a: 31). La prisión como alegoría espacial reproduce microscópicamente las relaciones de poder tanto físicas como mentales que circulan

de forma abierta o soterrada; es más, es una forma de organización de lo social. Hasta tal punto este estudio antropológico puede evidenciar que a través de la prisión “se puede observar el futuro de la sociedad” (Piglia, 2007a: 31). Y extrapolando esto a la literatura, la prisión como símbolo construiría la configuración de la realidad que los personajes sostienen y sostendrán en su afán de comprender el mundo.

La prisión nace como una institución que se encarga de regular las conductas que se consideran lícitas o ilícitas, o en el caso del psiquiátrico (prisión mental), también se incluyen aspectos relativos a la moralidad del momento que marcan la frontera entre lo considerado “normal” y lo “anormal”, entre los “adaptados” y los “no adaptados”. Para Foucault (2016[1975]), la cárcel es una metáfora del sistema de represión y de control que coarta y clasifica a la población. Precisamente el origen de la prisión era castigar y controlar a los delincuentes a través de la tortura y otros castigos al cuerpo, ejemplificantes para el resto de la sociedad. Desde su punto de vista, la institución penitenciaria controla la dosificación del tiempo, los cuerpos, la palabra (que desarrollaremos en el siguiente apartado) y la sexualidad de los prisioneros. En Piglia, la subversión de los delincuentes en cuanto a lo sexual, se realiza mediante la homosexualidad (“La invasión”).

La prisión, siguiendo a Foucault, como modelo de vigilancia se ha llevado a otras instituciones como escuelas, hospitales, manicomios, a las fábricas (gran parte del éxito del capitalismo<sup>115</sup> reside en ello) sino también a la sociedad, representada en la ciudad bajo la forma del panóptico<sup>116</sup>. Esta organización espacial responde a las sociedades disciplinarias con el objetivo de “normalizar” a los sujetos perturbadores en el plano físico y mental, despojarlo de cualquier identidad y halo sedicioso que pueda

---

<sup>115</sup>Para mayor información, véase G. Rusche y O. Kirchheimer, *Castigo y estructura social* (1939).

<sup>116</sup>Este modelo arquitectónico consta de un edificio circular (o también semicircular) en forma de anillo, con una torre en el centro de este desde el cual una sola persona podría vigilar a las demás sin ser vista. Este proceso de vigilancia se llevaría a cabo a través de unas ventanas que van a dar a la cara interior del anillo. Así, el edificio circular estaría compuesto por celdas, cada una de ellas con dos ventanas: una que da al exterior, y otra que da al interior, en correspondencia con las de la torre. Esto da lugar a que la luz sea constante en la celda, al igual que la mirada del vigilante, lo que permite que la vigilancia sea total. A su vez, en estas celdas el muro lateral aísla al individuo del resto de sus compañeros. La clave del éxito de este modelo es que el prisionero no puede ver, pero sí ser visto (o creer ser visto), lo que implicaría un cambio en su conducta. Según Foucault, el panóptico de Bentham podría simbolizar un modelo de sociedad.

ser peligroso para el poder, moldearlo para que se integre en la masa social mediante su rendición. En la prisión no solo se ejerce la relación de poder contra el prisionero, sino que, de forma reducida, la cárcel también crea sus estructuras de poder a través de sus jerarquías. En definitiva, la prisión produce delincuentes patológicos:

Se consideraba un prisionero educado por el Estado, es decir, un prisionero que había sido amaestrado por las instituciones carcelarias. Una educación integral, sistemática: física, cerebral, psíquica, moral, filosófica, muscular, óptica, sexual. Se enseñan nuevas relaciones con el tiempo, otra relación con el lenguaje y la obediencia. Una cárcel de extrema seguridad en los Estados Unidos es una institución complejísima. Hacen convivir a los psicópatas y a los espías con los desesperados y las víctimas. Saben que un hombre débil se convertirá en un esclavo y un esclavo en un autómata aterrorizado. Quieren ver qué pasa con el espíritu de rebeldía en condiciones de extrema presión (Piglia, 2007a: 47-48).

Los espacios carcelarios privan a los prisioneros de cualquier tipo de intimidad, pero sobre todo de oscuridad, puesto que el ojo del panóptico está siempre vigilante y lo más importante: así lo tiene que sentir el propio prisionero para que se autovigile y autorregule su conducta. No es de extrañar que en estas condiciones lo carcelario se asocie a la locura:

Te pasás la noche sin poder dormir, en la jaula, mirando la lamparita en el techo [...] prendida las veinticuatro horas [...] pasa un Valerio y levanta la mirilla y te ve ahí, despierto, pensando. [...] Todo el tiempo pensás que los tipos quieren volverte loco que están para eso. Y te vuelven loco, tarde o temprano. Si estás todo el tiempo pensando. [...] Lo peor es que te tienen encerrado y no vivís, estás como muerto y ellos te hacen hacerlo que quieren(Piglia, 2006c: 87-89).

Paulatinamente, con la crisis de las instituciones disciplinarias que planteaba Foucault, lo que se ha observado es un desplazamiento hacia las llamadas sociedades de control (Deleuze, 2006). A diferencia de las primeras, la vigilancia es permanente y no discontinua como en la sociedad disciplinaria. Ya no se ejerce específicamente a individuos concretos cuyos actos los posicionaban allí, ahora todos, en especial

algunos grupos sociales, son susceptibles de ser peligrosos. Detrás del ojo del panóptico que acecha sin descanso, se esconden las fuerzas estatales y económicas. De forma paralela, la literatura capta estas relaciones no desde el aparato institucional de la policía, sino desde una figura al margen del poder: el detective del género policial se inserta en la sociedad de vigilancia de forma ambivalente, “es su réplica y su crítica” (Piglia, 2005: 82).

Con la excusa de salvaguardar la seguridad ciudadana, y en vista de que el sistema policial resulta cuanto menos insuficiente, progresivamente se ha implantando un sistema de vigilancia del ciudadano que, primeramente, se acotaba a los espacios públicos cerrados (centros comerciales, cárcel...) y posteriormente ha pasado a la esfera de los espacios abiertos de la ciudad (pasajes, calles...). El panóptico se ha adueñado del espacio social a través de dispositivos electrónicos, pero con la diferencia que este panóptico resulta ser casi invisible para el resto de los prisioneros y no está únicamente en lugares cerrados. El ciudadano no es consciente del nivel de control y de prisión en el que se encuentra, salvo en el caso de la narrativa pigliana, solo los sujetos paranoicos que en su estado de “lucidez” son capaces de ver más allá donde los demás se encuentran ciegos. Poco a poco, casi sin ser conscientes el panóptico de Bentham se ha ido adueñado de las grandes urbes, por lo que se ha configurado la llamada ciudad-cárcel. *La ciudad ausente* o *El camino de Ida* dan buena cuenta de ello donde el vigilante del panóptico-ciudad es la institución estatal o los grandes poderes económicos que mueven el mundo, por lo que el personaje no puede si no desconfiar de aquel que los vigila.

Desde una perspectiva política, la vigilancia, que tiene la ciudad panóptica como escenario, no es más que un instrumento para ejercer el control y violencia sobre el ciudadano. En términos de Foucault, las relaciones de poder y la población se asemeja al de un pastor con su rebaño desde una perspectiva metafórica de la tradición judeocristiana. Por un lado, la “divinidad” individualiza, cuida de cada una de sus ovejas (como por ejemplo a través de la confesión cristiana), pero por otro lado, tiene una visión totalizadora o colectiva. Este poder pastoral, según Foucault, se ejerce desde los diferentes aparatos ideológicos de Estado. En el caso de la narrativa del

argentino, el poder pastoral es mucho más evidente en aquellos relatos donde hay una represión política por parte de un Estado totalitario como ocurre en *Respiración artificial*. Pero también en otras novelas el poder pastoral se ejerce de manera coercitiva desde el discurso psiquiátrico (*La ciudad ausente*), desde el aparato policial (principalmente en *Plata quemada*), desde la influencia económica (*Blanco nocturno*) o desde la institución universitaria (*El camino de Ida*).

Pero además de la visión política, a Piglia también le interesa el castigo corporal y mental, tal y como señala Vicente Mora (2008: 403) al ejemplificar cómo en “La invasión” Renzi está más preocupado en sus dolores de garganta que la imposibilidad de comunicación que se le niega con sus compañeros de celda. En “El joyero” la ausencia de violencia viene formulada por un pacto que dibuja una institución carcelaria corrupta, pues él se encarga de diseñar joyas para las mujeres y/o amantes de los coroneles: “Según Pura, ellos dos sostenían la economía de todos los oficiales de artillería de la provincia de Buenos Aires. (Manejaban miles de pesos en oro y brillantes; no hay lugar más seguro que una cárcel militar)” (Piglia, 2006a: 22).

Resumiendo, la narrativa de Piglia da buena cuenta de esa transición de las sociedades disciplinarias (sobre todo en los primeros relatos con lugares como la cárcel y el psiquiátrico) hacia las sociedades de control propias de la ciudad-cárcel que desarrolla más ampliamente en sus novelas. En cualquier caso, la regulación de la conducta bien a través de la vigilancia externa o propia o bien de la relación de poder pastoral, diseñan en la ficción pigliana una concepción determinada, no solo de la ciudad y de los distintos emplazamientos que ella contiene con su preferencia por los lugares cerrados en los que se ejerce un tipo de poder y/o violencia, sino que configuran todo un universo narrativo que converge en su ficción paranoica.

## 6.2.2. LA CONDENA DEL RELATO CIRCULAR

Cuenta el narrador en el primer volumen del Diario, años de formación, que: “Las historias proliferan en mi familia, dijo Renzi. Se cuentan las mismas una y otra vez, y al contarlas y al repetirlas mejoran, se pulen igual que el canto rodado que el agua cultiva en el fondo de los ríos”(Piglia, 2015b: 338). Es en ese preciso momento donde está relatando el mito de origen del escritor desde su concepción radical (en el sentido etimológico de la palabra) de la circulación de narraciones a través de la transmisión oral. Es en la sociedad donde discurre toda una red de relatos y, si aceptamos el silogismo que proponía Ratliff de la cárcel como metonimia de la sociedad, la prisión también será representada como un espacio productor de historias. Ante el aislamiento, a los prisioneros solo les queda narrar como una forma de resistencia o como una forma de soportar el tiempo y alejar la muerte.

En recurrentes ocasiones, son varios los personajes que están obsesionados con algún suceso y lo narran incesantemente como si no pudieran salir de ese discurso carcelario. En “Mi amigo”, el narrador dice del personaje felón: “Porque era uno de esos que vuelven a repetir y repetir las cosas. A contar lo mismo varias veces, siempre igual. Como si se olvidaran o pensarán que tal vez se lo contaron a otro” (Piglia, 2006a: 114) y en “La pared”: “Se pasan el día quietos, inmóviles, medio dormidos, buscando el sol y hablan siempre lo mismo” (Piglia, 2006a: 62). Es la narración de una obsesión que siempre cuenta lo mismo lo que la acerca al relato carcelario, porque la clausura y las condiciones sancionadoras que se les aplica a los que están atrapados son las generadoras de la propia narración: “La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer. [...] Lo que importa es narrar” (Piglia, 2007a: 34).

En la narrativa del autor argentino son muchos los personajes que se obsesionan y repiten una y otra vez los mismos actos y/o narraciones. Por ejemplo, el psiquiatra de “En otro país” que escucha las cintas de atención al suicida, el juez de “El pianista” que

mira en bucle a su amada, al igual que hace Pavese en “Un pez en el hielo”. Sin embargo, tal y como anunciaba la cita inicial, lo que le interesa a Piglia es la versión ya sea a través de las diferentes perspectivas de la misma historia (“Mata-Hari 55” o “Prisión perpetua”) o de la variante en una serie lingüística, como pasa en “La loca o el relato del crimen”, en la carta que Thomas Munk manda al periódico, en ese chiste que se cuentan los habitantes de “La isla” en diferentes idiomas o en “El fluir de la vida” donde Lucía compara la carta de Nietzsche y Aldo Reyes para encontrar los elementos comunes pero con diferencias.

Las duplicaciones en la narrativa del argentino se dan además en el tema del doble (“Encuentro en Saint-Nazaire”) pero también a nivel macroestructural a lo largo de su narrativa: personajes recurrentes pero con distintos nombres, situaciones, publicación de una misma historia pero con cambios (“Tierna es la noche”), versiones de una misma historia pero con cambios situacionales (véase la historia de la integrante del IRA en “Encuentro en Saint-Nazaire” o en “Notas en un diario (1987)” ya es una militante de ERP) o a través de paranarradores hasta llevar el relato a la hiperbólica estructura del *mise en abyme*, como ocurre en *La ciudad ausente* o “Prisión perpetua”:

volcada en el acto de narrar mismo y por consiguiente su título adquiere una dimensión metanarrativa y metalingüística: cada uno de los personajes porta un relato que contiene otro en germen, en una libre circulación de historias que paradójicamente convierte a los emisores en reos: Lucía Nietzsche, Artigas, Steve Ratliff, Morán, el narrador y las distintas voces que concurren en la *nouvelle* aparecen condenados pues a la perpetua prisión de la enunciación, a esa pasión pura del relato [...] (González Álvarez, 2009: 130).

Por tanto, para Piglia el encierro (simbolizado en la cárcel) y la soledad que se deriva de ella, se equipara a la literatura en el sentido de que propone el aislamiento propicio para la lectura, pero sobre todo, para la escritura<sup>117</sup>. Así, la acerca a la locura (no

---

<sup>117</sup> Y también para que se desarrolle otro trabajo intelectual, el de la investigación. Por ejemplo, el juez de “El pianista” se encierra en la habitación de su hotel para dilucidar la separación de Clide, al igual que hace Junior en *La ciudad ausente*.

olvidemos que el discurso del loco también es repetitivo):

La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*. Flaubert define ese camino, decía Steve. Un hombre encerrado días enteros en su celda de trabajo, aislado de la vida, que construye a altísima presión la forma pura de la novela (Piglia, 2007a: 32).

“Aquí la vida estaba en suspenso, no tenía propósito ni significado” (Piglia, 2013: 270). La cárcel, al suspender el tiempo o al menos al imponerle un ritmo cíclico, hace de los prisioneros una especie de muertos en vida, con las reminiscencias a la arquitectura infernal dantesca que eso conlleva. Como el mapa del infierno, la estructura que mejor representa el cierre y la de la prisión (recordemos de nuevo el panóptico de Jeremy Bentham), tal y como se apuntaba en la anterior cita, es el círculo; por tanto, la estructura del discurso también adquirirá esta forma: “Y así sucesivamente, contó Steve, con el recorrido circular de quien ha estado en prisión” (Piglia, 2007a: 25). Por eso, en esta forma geométrica se proyecta una teoría de la construcción de relatos, a la vez que investiga en su proyecto del doble, de la repetición: “Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos o una adivinanza” (Piglia, 2007a:125).

El círculo vuelve a aparecer en el prólogo de *El último lector*, donde el atilillo del fotógrafo Russell así como la ciudad son circulares, y con especial mención en el relato “La nena” de *La ciudad ausente*<sup>118</sup>. En él la narración oral y la repetición son los elementos que posibilitan el aprendizaje de la niña. Simbólicamente, la nena “enjaulada” tal y como se dice en la novela, empieza a tener dificultades con el lenguaje cuando mira el movimiento de un ventilador de techo (de nuevo, el círculo) y se apaga. A partir de aquí, el padre a través de la música y después con la narración intenta insertarle estructuras gramáticas. Para ello, todos los días le cuenta la misma

---

<sup>118</sup> Hay que recordar que la sala del Museo donde se encuentra la máquina de Macedonio también es circular, puesto que cosifica en ella la Sherezade argentina.

historia (repetición sí, pero con variaciones que encierran una breve metáfora de un mismo argumento a través de la historia literaria), la de William de Malmesbury que pierde el anillo (otra vez remite a la misma estructura) de pedida al dejarlo en el dedo de una estatua. Así, hasta que “esa tarde por primera vez la nena se fue de la historia, como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado del relato y le pidió a su padre que comprara un anillo (*anello*) de oro para ella” (Piglia, 2003a: 58). Porque en el momento en el que sale del relato, se libera de su propia cárcel del lenguaje.

## SÍNTESIS

Para finalizar este capítulo, y a modo de síntesis, hay que subrayar que a pesar de sus divisiones todo está relacionado en el diseño de la máquina ficcional pigliana. Lo no dicho es una categoría narrativa que se construye en dos direcciones: tanto en la de escritura del relato como en la lectura del mismo. Aquello que sí se muestra y aquello que se oculta forma parte del discurso interesado y artificial del narrador y/o autor. Por esta misma razón, el género narrativo que mejor se adapta a esta categoría es el policial o el *hard boiled* puesto que su objetivo reside en desvelar esa falta de información. Pero Piglia da un paso más allá en la evolución del género y acuña la ficción paranoica que se adapta perfectamente a su práctica literaria.

A su vez, la ficción paranoica es la resultante de la combinación del complot y del delirio interpretativo. El complot presupone de por sí un secreto. Se construye un relato complotado contra otro complot para poder resistir. En consecuencia, el individuo se siente inseguro porque se sabe menudo víctima de otras conspiraciones sociales por lo que suelen ser personajes marginales (criminales, extranjeros, locos...) Por esta misma razón se rebelan contra el orden social establecido y articulan su propio complot contra el poder. En cuanto al espacio narrativo, enclavado sobre todo en la ciudad y en la cárcel, se convierte en una metáfora de la vigilancia y amenaza a la que está expuesto por parte de las instituciones. El sujeto, por tanto, está obligado a

interpretar en un mundo cargado de estímulos que lo fuerzan a vivir su tiempo de manera fragmentaria. Esta fragmentariedad es impuesta por la experiencia espacial, temporal y por los puntos de indeterminación que suponen lo secreto, lo enigmático que se esfuerza en comprender y donde reside lo político.

### III. PLATA QUEMADA

*¿Pero no ves, gilito embanderado  
que la razón la tiene el de más guita?  
¿que a la honradez la venden al contado  
y a la moral la dan por moneditas?  
¿que no hay ninguna verdad que se resista  
frente a dos pesos moneda nacional?  
A. Discépolo, Qué vachaché*

*¡Qué diablo de revolución es esta si no fusilamos a nadie!*  
Roberto Arlt

Después de la publicación de *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, Piglia rompe un ciclo narrativo que atendía más a la innovación formal de las dos primeras novelas (y podríamos añadir aquí también sus nouvelles). Con *Plata quemada* Piglia vuelve a virar hacia el género policial y a rescatar un proyecto escritural que según él mismo señala en el Epílogo y en las entradas de sus diarios dura unos treinta años.

La novela ha sido estudiada desde diferentes ángulos sobre su cuestión genérica: así por ejemplo Rodríguez Pérsico (2004) la clasifica en la novela policial junto con la de suspenso y Garabano (2003a) también la encuadra en el género policial<sup>119</sup>. Por su parte, Michelle Clayton (2004) se centra más en cómo la obra problematiza las relaciones entre verdad y ficción a través de fórmulas del género periodístico<sup>120</sup>. En este sentido, Balderston (2018) la delimita al género de la no ficción<sup>121</sup> como una especie de homenaje a su compatriota Rodolfo Walsh (*Operación masacre*) y a Truman

---

<sup>119</sup> Aunque la autora señala que la novela no se adscribe completamente a las reglas del género pues se escamotea el acceso a la verdad y la representación del mundo cae en un pesimismo excesivo que no permite la restitución de la verdad a través del castigo ejemplar (Garabano, 2003: 87).

<sup>120</sup> “The quasi-journalistic mode adopted by the narrator would seem to privilege the reconstruction of the actual plot-line, the gathering and ordering of sources and elements to provide the authoritatively modeled version of «what actually happened»” (Clayton, 2004: 135).

<sup>121</sup> Jimena Néspolo señala que en el epílogo Piglia: “exacerba y parodia todos los mecanismos posibles de verosimilización del relato propios del *non fiction* (se erige como personaje al cual le fue referida «de primera mano» la historia, cita fuentes gráficas, documentos confidenciales, testigos, despacha agradecimientos)” (Néspolo, 2008: 107).

Capote<sup>122</sup> (*In Cold Blood*). Ellos, junto con otros autores norteamericanos como Tom Wolfe, Norman Mailer y Hunter Thompson, están escribiendo durante los años setenta, años en los que ya Piglia está pensando en cómo darle forma a su próxima novela, aunque en su proceso de construcción esta concepción fue cambiando. En la misma línea, Grinberg Pla (2015) la encasilla en el género que denomina como *docuthriller*.

Así, a lo largo de sus diarios, como bien trabajan Balderston (2018) y Mozo Martín (2017), se exponen los diferentes procesos por los que pasa la novela, así como los cambios de título: *La novela, El robo o Entre hombres*. Durante todos esos años de producción, la novela obsesiona al argentino y en más de una entrada va alterando la forma del prototipo inicial:

Quizá en la novela pueda construir a Cacho a partir de mi propia adolescencia; darle a él la experiencia de mi vida en esos años, extraerla de mis diarios. Además es necesario encontrar una anécdota casi policial (y que todos ya conozcan y no haya que explicar, como sucede con los hechos de la tragedia griega: todos conocían los mitos y el argumento en el que se basaban las obras). Por ejemplo, el robo al camión pagador y la fuga a Uruguay de los maleantes. Usar entonces el pretexto de la no ficción para escaparle al verosímil y al costumbrismo. Escribir, digamos así, un drama épico, o mejor, una tragedia (Piglia, 2015b:221).

El *robo* es, digamos, una historia sucia, porque en la fuga todo se altera. Narrarla en plural, en coro, pero sin nadie que decida sobre el sentido de los hechos. Ellos planean el atraco al camión pagador en complicidad con la policía y luego se escapan rompiendo el pacto (Piglia, 2015b: 326).

He tratado de escribir sin éxito, pero no sin dedicación, las siguientes novelas fracasadas. La novela "verdadera", la historia del asalto al camión pagador, la fuga y el encierro de cuatro maleantes en un departamento de Montevideo en el que resisten toda la noche a la policía y, antes de morir, queman el dinero.

---

<sup>122</sup> Gallego Cuiñas remarca esta filiación: "Lo que hace en esta novela Piglia es presentar el ambiente de los delincuentes -a la manera de Capote- sin caer en el regionalismo, destacando el aislamiento, la soledad, la represión y la ponzoña del dinero en la economía capitalista" (Gallego Cuiñas, 2020: 89).

Uso del grabador y una técnica que transmite la oralidad de los personajes como un documento real (Piglia, 2017: 101).

En cualquier caso, Piglia entrevera la ficción con la realidad en esta novela cuando afirma en el Epílogo que está contando una historia real. De tal forma, rompe el pacto ficcional con el lector al enmarcar su ficción como Verdad y, sobre todo, al ficcionalizar una supuesta autobiografía del autor que lo conecta con una de los personajes de la trama. Es más, en la publicación de los diarios (recordemos que se tratan de los diarios de su *alter ego*), juega con la duplicidad real y ficticia de sí mismo cuando escribe que fue testigo de los hechos cuando habla de “ese escritor argentino” que fue enviado por el periódico *El Mundo* a Montevideo en 1965 para: “cubrir el asedio de la policía a tres maleantes argentinos que habían robado un camión pagador en San Fernando. Durante una semana mandó notas sobre lo que estaba pasando ahí” (Piglia, 2016a: 160). No obstante, como señala Mozo Martín (2017) no hay ni rastro del encuentro ficticio con Blanca Galeano en el tren como recalca en el Epílogo.

Con el juego de la falsa autobiografía y de la experiencia apócrifa y en ese afán de urdir la ficción con la realidad de los sucesos contados, la novela se vio desde su publicación en 1997 salpicada por la polémica. En primer lugar, ese mismo año Ricardo Piglia ganó el Premio Planeta pero fue denunciado (junto con su editor) por Gustavo Nielsen (finalista del premio) por violar las bases del concurso al encontrarse ya vinculado con la editorial Espasa Calpe Argentina, que forma parte del grupo editorial Planeta. Así, fue condenado en el juicio a pagar unos 10.000 pesos además de retirarle su condición de ganador. En segundo lugar, y por si no fuera bastante, Piglia se vio envuelto en un juicio en 2003, demandado por Blanca Galeano por daños y perjuicios ya que el hijo que tuvo con el Cuervo no sabía todavía quién era su padre, hecho que se desveló con la publicación de la novela. El jurado falló a favor del escritor argumentando que dicha información era de público conocimiento y difundida por los medios de la época y, además, Ricardo Piglia se amparaba en el derecho de expresión. En tercer lugar, la familia de Roberto Dorda también inició un proceso judicial en 2008 por el agravio moral que generaba su representación como homosexual y adicto a las drogas. Igualmente como el anterior juicio, Piglia salió respaldado gracias a la libertad que le confería el uso de la ficción. Por último, en esta consonancia entre la ficción y la

verdad, se publicó un libro en el que se contrasta la narración de Piglia y los auténticos hechos de los tres delincuentes reales en 2015, *Liberaij: La verdadera historia del caso Plata quemada*, de Leonardo Haberkorn.

*Plata quemada* posee los ingredientes de la novela negra que se empieza a gestar en Argentina en los años setenta. A partir de esa fecha la ruptura con la novela policial clásica (fundamentalmente inglesa) que no permitía la reflexión acerca de la realidad social, política y económica, sino que más bien el crimen era presentado como una anomalía, como un hecho aislado. Tal y como señala Taibo II (1987: 38), la novela negra, por influencia con la estadounidense, de los años setenta pone en el centro como elemento fundamental el protagonismo del criminal, devenido a menudo en delincuente por decisión propia (como sucede en los personajes de la presente novela pigliana). El mundo de la criminalidad servirá de contrapunto para la corrupción policiaca, que participa más en imponer el caos social que en la seguridad del ciudadano. Además, esta novela negra también pone de relieve el lenguaje coloquial y temas prohibidos (como la homosexualidad por ejemplo en *Plata quemada*)... pero, ante todo, lo que impera es el uso descomunal de la violencia que está en sintonía con la crisis política que se está viviendo en esos años en Argentina. En esta línea de novelas negras donde el mundo del hampa tiene el protagonismo de la acción podemos incluir a *El Cabeza* (1977) de Juan Carlos Martelli, *El cobrador* (1979), *El cobrador* (1979) y *El gran arte* (1983), ambas de Rubem Fonseca, *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer y la propia *Plata quemada* (1997) de Piglia.

Así, a continuación, el análisis se centra en los diversos aspectos que el autor argentino recrea para dar forma a los delincuentes que se complotan contra toda la sociedad capitalista desde su anarquismo económico (con la quema del dinero) y su “anarquismo” sexual (con la representación de la pareja principal homosexual) y social, como marginados que se enfrentan a la Ley. Por último, nos detendremos en el papel que juega el narrador como compilador-traductor de la novela y su relación con el carácter oral que predomina deliberadamente en la novela.

## 1. LA SEXUALIDAD ENFERMA

A pesar de su peso en la trama y de la preferencia del escritor argentino por presentar personajes fuera de la norma social, tanto la homosexualidad como los roles de género instaurados han sido poco estudiados en una novela como *Plata quemada* (Archbold, 2015). Si bien es cierto que es recurrente encontrar en su narrativa parejas homosexuales, en la novela que nos ocupa la homosexualidad adquiere tintes extremos de marginalidad, exclusión y estigmatización en comparación con otros de sus relatos<sup>123</sup>.

El tema de la sexualidad está intrínsecamente ligado a la identidad del individuo en cuanto a hombre o en cuanto a mujer. Los dos términos se definen por oposición y esta no deja de estar limitada e influida por las coordenadas históricas. Así pues, con los estudios recientes de género, el sexo ha devenido en una categoría política en cuanto a que reproduce en sí misma la relación, no estrictamente de la lucha de clases, sino de la dominación de la mujer por parte del hombre. En este marco ideológico, la heterosexualidad se instaura como un sistema normativo que regula las relaciones sexuales entre hombre y mujer bajo la premisa de la reproducción y del orden “natural” de la biología.

Por tanto, bajo el estandarte del heteropatriarcado los conceptos de feminidad y de virilidad se convierten en patrones identitarios que permiten regular las conductas tanto públicas como privadas de los sujetos sociales. La homosexualidad, en este sentido, rompe con los esquemas sexuales previamente asignados por la sociedad, los resignifica políticamente desde su marginalidad.

El Gaucho Rubio y el Nene Brignone aparecen en la novela como una pareja inseparable que se complementa y que, simultáneamente, transgrede todos los estereotipos sexuales de su época y de un entorno profundamente virilizado como es el mundo de la violencia y de la criminalidad. Los “mellizos” como son llamados en el

---

<sup>123</sup> Uno de los principales antecedentes de esta temática se encuentra en el relato “La invasión”.

ambiente del hampa, son representados, tanto por el narrador como por el resto de sus personajes, de acuerdo con los cánones de las parejas heterosexuales: uno aporta la fuerza, el otro el cerebro; uno la parte más “femenina” y el otro, la “masculina”. En esta clave interpreta en un momento de la novela el conspirador de la banda cuando los interpela de la siguiente forma: “Qué son ustedes -dijo Malito-, ¿marido y mujer?” (Piglia, 2006c: 70). Por tanto, lo que hay entre ellos es una relación de complementariedad: “Dorda es pesado, tranquilo, con cara rubicunda y sonrisa fácil. Brignone es flaco, ágil, liviano, tiene el pelo negro y la piel muy pálida” (Piglia, 2006c: 11). Son, en palabras del Dr. Bunge, un ejemplo de “una simbiosis gestáltica”, una pareja en la que ambos satisfacen de una forma perfecta sus necesidades de forma complementaria (uno actúa, el otro piensa) y en esta complementariedad reside la fuerza de los mellizos que va más allá de la suma de cada uno de los integrantes: “Son dos pero actúan como una unidad. El cuerpo es el Gaucho, el ejecutor pleno, un asesino psicótico; el Nene es el cerebro y piensa por él” (Piglia, 2006c: 63).

En la construcción de la identidad se establece una serie de oposiciones relativas a cada patrón de género: mientras que al hombre se le adjudican adjetivos como poderoso, violento, valiente, duro, activo... a la mujer le corresponderían los de sumisa, vulnerable, débil y pasiva. Por eso, la relación homosexual será entendida bajo los patrones de la pareja heterosexual. Así se les adjudicará un papel relativo a los dos sexos: aquel es penetrado, que es sometido, se le asemeja con la mujer (Dorda); mientras aquel que somete, que penetra, ejerce el papel del hombre (Brignone). Incluso el mismo Dorda interpreta su relación bajo este esquema binario: “como una mujer lo había tratado el Nene Brignone” (Piglia, 2006c: 205). No obstante, en el momento en que Dorda se muestra violento y agresivo, la perspectiva de género cambia pues ya el narrador comenta que “cuando se enojaba sonreía como un chico” (Piglia, 2006c: 66).

A causa de las connotaciones negativas en el caso de lo femenino, la masculinidad tiende a construirse negando y rechazando todo lo que tiene que ver con la mujer, pues lo feminizado es símbolo de debilidad, de posesión y de dominación. Por tanto, la construcción del género se ha estructurado tradicionalmente a través de la

diferenciación, es decir, a través de una serie de pautas permitidas o prohibidas en cada uno de los géneros. Así, a pesar de que Dorda no es un personaje afeminado en absoluto, el narrador sí lo asemeja con algunos rasgos femeninos, como cuando se le describe con “manos de mujer” (Piglia, 2006c: 13). Pero sobre todo, lo que el estilo indirecto libre revela es la desorientación que experimenta Dorda en su identidad de género, fruto del constructo social del homosexual, por ello se nos revela que cuando estaba con la Rusita: “el olor de la acetona lo mareaba y lo calentaba, le daban ganas de pintarse las uñas” (Piglia, 2006c: 202) o incluso el desconocimiento de sus primeras relaciones sexuales que lo sitúan en la posición sometida de la mujer: “La primera vez que me levantó un hombre pensé que iba a quedar embarazado -dijo Dorda-. Mirá si seré opa. Era muy chico y cuando le vi el gorompo casi me desmayo de gusto” (Piglia, 2006c: 68). Es más, el mismo Dorda utiliza el género femenino de forma despectiva para referirse a Malito como la “loca Mala” (Piglia, 2006c: 13).

En esta línea también es importante el hecho de que Dorda tiene delirios auditivos propios de su esquizofrenia que se burlan de él y que menoscaban su virilidad. Al escuchar voces de mujeres que lo juzgan y no de hombres, la humillación provocada es aún mayor: Dorda tiene que cargar no solo con las consecuencias marginales de su orientación sexual, sino que esta socialmente determina a su vez la identidad sexual, es decir, la identificación de sexo y deseo viene prescrita por la norma social. En esta lógica, solo una mujer puede sentirse atraída por los hombres, de ahí la tortura psicológica de sus delirios.

Le decían Guacha, a veces las voces lo llamaban así, las mujeres, al Gaucho Dorda, vení Guacha, Yeguita, y él se quedaba quieto, sin moverse, para que nadie oyera lo que estaba diciendo, triste, mirando el aire, con ganas de llorar pero sin llorar para que nadie se diera cuenta de que era una mujer (Piglia, 2006c: 64-65).

Esta misma conducta es reproducida por el Nene Brignone cuando mantiene relaciones con Giselle, la chica uruguaya: “El Nene estaba tan acostumbrado a fingir y a que todos mintieran, que se alucinó y tuvo miedo. No le gustaba que las mujeres lo encararan, que le dijeran que era un puto” (Piglia, 2006c: 93). El verse cuestionados

por el sexo dominado merma su condición de hombres, pues la mujer desafía la posición de poder masculino. Por ello, no solo en el mundo lumpen sino también a través de la concepción de la mujer, buscan reafirmar su virilidad a pesar de que son conscientes de que su condición de homosexuales los diferencia, como cuando Giselle le dice a Brignone: “Te pareces a los otros, pero no eres como ellos, hay algo más. Eres más hombre...” (Piglia, 2006c: 93). En la misma línea está la interpretación de Dorda sobre los pensamientos de la prostituta a la que llama la “Rusita” que da a conocer el narrador a través de una focalización del recuerdo del personaje, donde de nuevo la asimilación con el género femenino es denostada:

A veces oía en los tubitos de aire del cerebro sonar como una música dulce la voz pura e inexplicable de la Rusita, que le hablaba en idioma y también le decía Lindo, machito [...]. Entonces ella lo miraba, sonriendo, como si comprendiera que el Gaucho era distinto a los demás, no afeminado, muy machito, pero diferente a los demás, un invertido se decía en el campo, un mariquita no [...] (Piglia, 2006c: 202).

Por tanto, puede afirmarse que tanto para el Nene como para Dorda la autopercepción en cuanto a su género depende de la mirada del Otro femenino pero también del Otro masculino heterosexual. Señala Judith Butler (2000) que el homosexual es un sujeto que se niega a sí mismo con la categoría de homosexual; en primer lugar, para seguir justificando sus relaciones y, en segundo lugar, para poder seguir subsistiendo en una sociedad heterosexual que los estigmatiza. En oposición, la etiqueta de homosexual, tal y como sucede en *Plata quemada*, no proviene de ellos mismos sino de los demás. De ahí que toda la construcción de Brignone por aparentar y ser percibido como un hombre viril caiga cuando es confrontado por Giselle: “Todos ustedes están todo el tiempo diciendo siempre que son machitos y lo hacen con las mujeres para demostrarlo y cuando lo hacen entre ustedes dicen que sólo es por plata. Por qué no lo largas todo, si realmente quieres dejarlo” (Piglia, 2006c: 103). No obstante, aun cuando es descubierto y se siente acorralado, no está dispuesto a aceptar su homosexualidad y entrevera la ficción con la realidad cuando miente acerca de su presunta relación heterosexual:

Estoy casado, mi mujer es maestra, vivimos en una casa en Liniers, tengo dos hijos. [...] Pero no me interesa la vida de familia. Mi mujer es una santa, mis hijos son unos cerditos. Sólo me entiendo con mi hermano, tengo un hermano mellizo. ¿Te hablé de él? Le dicen el Gaucho porque vivió mucho tiempo en el campo, en Dolores... Tiene problemas neurológicos, es muy callado y oye voces que le hablan. Yo lo cuido y lo quiero a él más que a mi mujer y a mis hijos. ¿Eso tiene algo de malo? (Piglia, 2006c: 104).

La categoría de la heterosexualidad obligatoria del patriarcado es definida por Wittig (2006: 15) como “un régimen político que se basa en la sumisión y apropiación de las mujeres”. En este sentido, el Nene trata de salvaguardar su hombría con ese presunto matrimonio y en sus fantasías, sueña con que los demás hombres lo vean del brazo de una mujer (con la que no mantendría relaciones sexuales, eso sí) para demostrar entonces su posesión de una mujer y poder equipararse con el resto de hombres: “Estaba ahí en el parque sentado con la muchacha, y le gustaba que lo vieran con ella algunos de los hombres que habían sido sus clientes y habían estado con él, la noche antes, o la noche anterior a la noche anterior, en los baños del cine Rex” (Piglia, 2006c: 93). Este tipo de deseos por parte del hombre, ya sea homosexual o no, es explicado por Badinter (1993: 123): “Es como si la posesión de una mujer reforzara la alteridad deseada, alejando el espectro de la identidad: *tener* una mujer para no *ser* mujer”.

Por consiguiente, desde los rígidos esquemas tradicionales de los roles de género la mujer en la novela desde el punto de vista social es representada de forma polarizada: bien como un objeto sexual propiedad del hombre heterosexual, bien como un ser inmaculado despojado de cualquier pecado libidinoso para el homosexual. Desde el primer punto de vista, se puede interpretar la relación entre Blanca Galeano y el Cuervo Mereles. Ella reúne los requisitos imprescindibles para ser contemplada como un objeto sexual: su juventud y su belleza. Blanca es una chica que conoce al Cuervo con tan solo quince años en el Mar del Plata, cuando este se hacía pasar por el hijo de un hacendado. Sin embargo, una vez descubierto el engaño esto no resulta ser un motivo de ruptura para ella, sino más bien todo lo contrario, el Mal le resulta atractivo. Al vivir con el Cuervo y con el resto de la banda, Blanca es cosificada sexualmente por y para el resto de hombres que allí cohabitan a pesar de que solo disfrute de ese

derecho el hombre que la posee. Al igual que con el dinero, la mujer aparece como un objeto de deseo (equiparable al dinero) que debe ser codiciado por los demás:

Empezó a vivir con él [el Cuervo] y los tipos de la banda la miraban como si fueran perros hambrientos. Una vez había visto en un potrero una jauría de perros<sup>124</sup> muertos de hambre atados a una cadena que se abalanzaban sobre todo lo que se movía y se trezaban entre ellos y ahora tuvo la misma impresión. Cuando Mereles los soltara se le iban a venir encima. Y alguna vez, tarde o temprano, iba a pasar. Se los imaginó que la miraban mientras ella se paseaba desnuda, con tacos altos, y después se vio encamada con el Nene como a veces la incitaba Mereles (Piglia, 2006c: 25).

Es más, la virilidad de Mereles es reforzada no solo por la “calidad” (la juventud en una mujer es considerada un valor extra) sino también por la cantidad: “[Estaba] Casado y separado y siempre con negras baratas que sacaba de los cabarutes del bajo” (Piglia, 2006c: 26). Asimismo, se atestigua este carácter mujeriego cuando conoce a la madre de Blanca: “Y cuando lo conoció a Mereles la madre sintió los ojos de degenerado del Cuervo en las tetas y se empezó a reír. La nena la miró y ella supo que también podía tener celos de su madre” (Piglia, 2006c: 26). Aún así, Blanca Galeano, como bien sexual, pasa de ser propiedad de la madre para convertirse en la del Cuervo a través de una relación transaccional que implica sexo a cambio de: o bien dinero, tal y como es vista la relación por parte de la madre, o bien en el suministro de droga en el caso de Blanca. La relación cuenta con el beneplácito de la madre ya que como argumenta: “Las hijas siempre hacen lo que las madres quieren” (Piglia, 2006c: 26) y entre los deseos de la madre de Blanca está el medrar económicamente. Por tanto, la hija se convierte en una extensión proyectiva de los deseos frustrados de la madre para conseguir el dinero utilizando su cuerpo como vía alternativa del ascensor social.

La familia, como institución socializadora de los roles de género, reproduce las formas de poder sobre la mujer. De forma análoga a la figura del “marido”, la del padre

---

<sup>124</sup> No será la última vez a lo largo de la novela que se haga esta misma comparación entre la banda y una jauría como se verá posteriormente.

también ejerce en primera instancia esta capacidad de dominio y sumisión sobre la hija. En uno de los ratos muertos que los delincuentes están encerrados en el departamento a la espera de que Malito los rescate, el Nene habla de un loco que lo quería llevar a México. Este tipo tenía encerrada a su propia hija en la parte de arriba de su rancho y la hacía vestir con la ropa de su difunta madre e incluso años después de la muerte del padre, la chica, traumatizada, seguía recibiendo cartas de amor del padre. Esta relación entre padre-hija es llevada al extremo a través de la violencia sexual del incesto dado que la misma estructura familiar permite al hombre disponer de su hija, que antes de hija, es mujer.

De nuevo la apropiación colectiva de la mujer por parte de los hombres vuelve a aparecer en la anécdota sobre cómo se convierte en adicto al Florinol el Cuervo Mereles en prisión, donde una vez más se da la correlación materialista entre mujeres, drogas y dinero. Como las mujeres de los guardias policiales de la cárcel eran mucho menos atractivas en comparación con las de los presidiarios, para poder gozar de ellas el trámite era simple: los médicos y enfermeros de la prisión podían recetar el Florinol (ya que se trataba de una medicina legal) a cambio bien de dinero o bien de las mujeres de los presos.

Las visitas eran en realidad para mostrar a las potrancas, como decía Mereles. Sus novias, sus amigas, las chicas que siempre quieren andar un tiempo con un pesado que les hace los gustos se iban con un guanaco si hacía falta, con un valerio, total, un polvito de parado en la oficina de la guardia. Una tarde el Cuervo había logrado que su novia de entonces, la Bimba, divina, divertida, muy reventada, interesara al director del presidio de Batán (Piglia, 2006c: 43).

No solo en esta cita se representa el sistema penitenciario como reproductor y corruptor de delincuentes y de adictos con la ayuda de los sanitarios, sino también como medio cómplice de la explotación de la mujer al servicio del hombre como una mercancía sexual no solo por ser mujeres, sino además por ser mujeres de clase social baja. En otras palabras, aquellas mujeres pobres sexualizadas presentan un menor valor social que las mujeres de los guardas de la prisión con las que no se comercializa. Este tipo de prostitución refuerza la masculinidad de los hombres presos que dominan

a sus parejas y las “ceden” para que otros tengan también dominio y poder sobre el cuerpo femenino. Así, siguiendo a Bourdieu (2000: 35), lo que se constata es la dominación por parte de los presos cuyo deseo es la posesión de la mujer (no solo en su parte sexual), mientras que el deseo femenino es construido como subordinación erótica que las lleva a ejercer este papel sumiso no solo dentro de la pareja, sino también con aquellos a los que se les consienten las relaciones.

Asimismo, en más de una ocasión para denostar la figura del Comisario Silva se le ataca a través de sus dudosas maniobras y métodos policiales pero sobre todo, se le falta al respeto a sus posesiones pues son una extensión de él. Entre otras historias, se cuenta que su mujer quedó parálitica porque la habían tirado del hueco de un ascensor, que su hija sufrió un atentado... Pero la afrenta es mayor cuando la banda alude a la sexualidad de su hija: “a tu hija le están haciendo el culito y vos acá como un gil, la tienen en el baño del telo, un flaco con un gorompo como un brazo, y ella da grititos de gusto y se caga encima cuando empieza a gozar” (Piglia, 2006c: 167). En el código moral viril, estas palabras son una demostración de la maldad y perversión de los delincuentes en la batalla dialéctica que mantienen con el comisario.

En el lado contrario y de forma opuesta a esta mujer hipersexualizada, aparece la mujer desprovista de cualquier rasgo de sexualidad que, frente a la perversión de la primera, se presenta como una mujer pura y santa. Este tipo de mujer constituye para los personajes homosexuales de la novela un ideal de relación fraternal que les permite seguir manteniendo las apariencias de su masculinidad. Así, Dorda hablará en términos celestiales de la prostituta de su juventud: “él hubiera querido arrodillarse a besarla, como a una virgen, [...] y al final se acercaba y el Gaucho se dejaba tocar rígido, flácido, sin poder penetrarla jamás” (Piglia, 2006c: 202-203), como lo hará de forma fraterna el Nene sobre Margarita (alias Giselle):

Una hermana, era la chica, y a la vez, una mujer perdida. Siempre había querido tener una hermana, una mujer joven y hermosa, en la que pudieran confiar y a la que estuviera obligado a mantener lejos de su cuerpo. Una mujer de su edad, bella, con la que exhibirse, sin que nadie supiera que era su hermana (Piglia, 2006c: 95).

Así pues, como la construcción de género, que no de sexo, es cultural (Butler, 2001 [1990]), aquellos hombres que no poseen sexualmente a la mujer son vistos como “menos hombres”. Por consiguiente, el género de las personas homosexuales es concebido por la heteronormatividad como un género disfuncional y deficitario. Esta homofobia aparece atenuada en la banda en el caso de Dorda y Brignone porque son una pareja muy violenta de delincuentes sin escrúpulos, sin embargo, aun así es tolerada por el líder de la banda siempre y cuando su comportamiento no trasgreda los límites de la feminidad y su homosexualidad sea invisibilizada: “Se reía, se hacía el marmota, Dorda, lo ponía nervioso a Malito que era muy profesional, no le gustaban las guarangadas, no le gustaban los putos, a Malito, hablaban demasiado, según él” (Piglia, 2006c: 68).

Sorprendentemente a la actitud mantenida a lo largo de la novela, el Nene defiende a este colectivo del que pretende separarse argumentando que la masculinidad se basa en la valentía y fortaleza y no en el deseo sexual: “había reinas que se habían aguantado la picana sin decir ni pío y él conocía a varios que se hacían los machitos y cuando veían la goma empezaban a cantar” (Piglia, 2006c: 68-69).

La forma de violencia intramasculina no pone en entredicho la masculinidad de aquel que tiene un rol activo en la violación, pero sí que compromete al del rol pasivo puesto que a través de la penetración se le asemeja a lo femenino, con la consecuente denostación de la hombría del mismo. Esta vejación es especialmente relevante en la anécdota que se cuenta sobre Malito y en cómo se cobra su venganza con el policía que lo había azotado en prisión, no a través del daño físico, sino del psicológico:

Malito lo fue a buscar y se lo levantó una noche, cuando el tipo bajaba de un colectivo en Varela, y lo ahogó en una zanja. Lo hizo arrodillar y le hundió la cara en el barro y dicen que le bajó los pantalones y lo violó mientras el cana se sacudía con la cabeza enterrada en el agua (Piglia, 2006c: 18-19).

A través de este acto, Malito no es tildado como homosexual sino como un hombre peligroso que es capaz de humillar y derrotar a otro al imponerse a través de la violencia. Por eso, el Nene, de forma diferente a la culpa que siente a veces Dorda por

verse como una mujer, recalca su rol de hombre duro y violento para que no se cuestione su hombría a pesar de su sexualidad: “Como todos los que representan el papel masculino con otros hombres (declaró más tarde la chica), el Nene era muy quisquilloso en la cuestión de su masculinidad” (Piglia, 2006c: 95).

La virilidad, como sucede en la adquisición de los roles de género, es una estructura que se construye por imitación (Butler, 2001 [1990]); de ahí que tanto Dorda como el Nene reproduzcan patrones de conducta asociados a los hombres muy masculinizados, como por ejemplo en la relación que mantienen con las mujeres para dar cuenta de su potencia sexual. Aunque ellos no esconden su relación homosexual, tanto uno como otro toman la posición dominante cuando hacen comentarios sobre sus relaciones ya sea delante de otros hombres para mimetizarse con ellos, ya sea con una mujer atractiva en cuanto objeto de posesión. Así, los dos ejemplos flagrantes toman forma en cada uno de los integrantes de la pareja de mellizos: en el caso de Dorda cuando siente atracción por Blanca (recordemos que en ese momento va semidesnuda y con una camisa de hombre) y le pide un beso: “Se imaginaba el roce suave de la seda entre las piernas y no podía de dejar de mirarla” (Piglia, 2006c: 66); el Nene, desde la bisexualidad, es mucho más excesivo cuando relata sus fantasías durante su estancia en prisión en las que explicita su papel de dominador en las relaciones sexuales a través del sometimiento y del arrebato de la virginidad femenina de jovencitas.

Me acordaba de minitas de ocho, diez años que había conocido en la escuela y las hacía crecer, las veía desarrollarse, [...] no las dejaba crecer mucho, me las movía en el terraplén [...] y yo les hacía el virgo, [...] tardaba como una hora y al final las desvirgaba. Incluso hubo una, que estuvo conmigo en la escuela, [...] esa nena quería llegar virgen al matrimonio porque el novio era médico, ponéle, un tipo de plata y entonces yo me la cogía por el culo (Piglia, 2006c: 88-89).

De tal modo, el homosexual, para no ser considerado como tal, se identifica con la categoría opresora (que precisamente los excluye) y tiende a extremar los atributos de su virilidad en mayor medida que el resto de los hombres y para ello hace uso de su fuerza física a través de la violencia. Si bien es cierto que toda la banda de delincuentes

es reconocida por su especial brutalidad, en el caso de Dorda, agravado además por su enfermedad mental, la violencia adquiere tintes de sadismo. Desde el comienzo de la novela, Dorda se muestra implacable no solo con todo el cuerpo policial sino también con los socios que ponen en riesgo su seguridad, como ocurre con el uruguayo Yamandú. En la búsqueda de este resarcimiento, a través de la violencia extrema se narra como si de una gran gesta se tratara el episodio temerario en el que Dorda salva al Nene:

Pero el tipo más entero y más valiente que se haya podido ver (según Brignone). Una vez con una Nueve se enfrentó a la yuta y los tuvo a raya hasta que el Nene pudo entrar con un auto marcha atrás y sacarlo, en Lanús. [...] Si hubiera una guerra, un supongamos, que hubiera nacido en la época del general San Martín, el Gaucho, decía el Nene, bueno tendría un monumento. Sería no sé, qué se yo, un héroe, pero nació fuera de época (Piglia, 2006c: 72).

Este carácter agresivo radica ya previamente desde su infancia, incentivado por su enfermedad mental, (como cuando se dedica a matar a animales sin piedad) pero se agrava a raíz de mantener sus primeras relaciones sexuales con hombres (Archbold, 2015: 122), en las que su identidad genérica empieza a tambalearse. Pero, ante todo, y esto iguala a los mellizos con el resto de la banda, es la necesidad de reivindicar la masculinidad por medio de la violencia de forma sistemática. En ese sentido de fortaleza y agresividad entiende Dorda que se resume la (su) masculinidad: “Hay que ser muy macho para hacerse coger por un macho” (Piglia, 2006c: 69). Así pues, la cuestión genérica de lo que se supone que es un hombre se concreta a través de lo que Butler (2001 [1990]) ha denominado la performatividad: esto es, un conjunto de reglas anteriores que el sujeto repite de forma obligada y que participan en la construcción del sujeto, de tal modo que acaba asociándose la apariencia que se muestra con la esencia genérica. Por tanto, la virilidad en *Plata quemada* se convierte en un imperativo para los personajes masculinos:

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad [...] La *virilidad*, entendida como capacidad reproductora, sexual y

social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una *carga* (Bourdieu, 2000: 68).

En consecuencia, la exigencia de autoafirmación de la virilidad (para no asimilarse con el denostado género femenino) en el heteropatriarcado hace del falo todo un símbolo de poder. De ahí que en numerosas ocasiones se haga referencia tanto por parte de la policía como por la de los delincuentes a este falocentrismo, por lo que el valor de un hombre se mide por el tamaño de su sexo: “Una verga de este tamaño- hacía el gesto Dorda-. No es por alabarme” (Piglia, 2006c: 67), “los valeros que lo verdugueaban porque sí, porque era joven, porque era lindo, porque tenías un gorompo más grande que el de ellos” (Piglia, 2006c: 87). Por el contrario, se tiende a rebajar la virilidad de los personajes focalizándose en esta parte de su cuerpo: por ejemplo, entre la rumorología de Silva se cuenta que sufrió un disparo en los genitales y a causa de ello quedó impotente (y, por consiguiente, es considerado menos hombre).

Reducido a la disyunción total hombre-mujer, el homosexual en la novela de Piglia presenta un conflicto interior entre la contradicción que le supone asumir el mandato social y sucumbir a sus deseos sexuales; por ello, como una forma de castigo por su transgresión, tiende a buscar la humillación tanto en el caso del Nene Brignone: “Era como una enfermedad, salía de noche, como un vagabundo, a buscar la humillación y el placer” (Piglia, 2006c: 104), como en el de Dorda:

Lo llevaban bajo los puentes y lo sodomizaban (ésa era la palabra que usaba el Dr. Bunge), lo sodomizaban y lo disolvían en una niebla de humillación y de placer, de la que salía a la vez avergonzado y libre. Siempre suelto, siempre furioso y sin poder decir lo que sentía (Piglia, 2006c: 203).

La represión sexual a la que son sometidos los mellizos es producto del carácter biopolítico (Foucault, 2012 [1979]) que representa la homosexualidad a nivel estatal (a través de la institución penitenciaria), a nivel “biológico” (la institución de la Medicina) y a nivel ideológico (institución eclesiástica). En el primer caso, la cárcel es concebida como un instrumento disciplinario que regula las conductas anormales de los sujetos delictivos mediante la privación y el castigo de los cuerpos. Así, la homosexualidad es

vista como una desviación que es necesaria corregir. Por ello, la homofobia en la cárcel es especialmente cruel puesto que la violencia ejercida por parte de los policías es más flagrante que con el resto de los presos comunes. Aquí el odio viene no por cuestiones políticas, sino por desafiar el patrón sexual en un intento de reencauzarla:

La loca Margarita, un travesti, se llenó la boca de gilletes y se cortó que era un desastre y le mostró la lengua a la yuta y le dijo: «Si querés te la chupo, querido, pero a mí, vos, no me vas a hacer hablar...»La mataron y tuvieron que tirarla al río Quilmes, desnudo, con la pulsera y los aritos, pero no le sacaron una palabra (Piglia, 2006c: 69).

La violencia simbólica aparece ya desde la misma clasificación que realiza la cárcel a la hora de dividir a los presos pues gracias a esta segregación, Dorda y el Nene Brignone se conocen en el mismo pabellón dedicado a invertidos, reinas, putos...Pero, además, esta violencia también tiene otro objetivo: la de coaccionar las necesidades sexuales de los presos al prohibir este tipo de actos: “[la luz] prendida las veinticuatro horas para que te puedan espiar, para obligarte a tener las manos afuera de las cobijas y no te hagas la muñeca” (Piglia, 2006c: 87). Incluso en las visitas personales la intimidad sexual es igualmente violada por los trabajadores de la prisión que, en palabras del Nene, disfrutaban con las humillaciones. Por tanto, la cárcel como heterotopía (Foucault, 1978) es el lugar donde el cuerpo del preso, privado de todas sus libertades, es controlado como tratamiento de corrección de sus conductas (incluidas las sexuales) pero esta vigilancia se torna en *voyeurismo*, con la consiguiente degeneración de los guardias penitenciarios:

Aprendí a cogerme a mi novia de parado en el patio, en el horario de visitas, en una especie de carpita hecha con una sábana, en un costado, los otros internos te ayudan, si ellos también están con la señora y los pibes y se tienen que esconder para poder echarse un polvo, las minas son de fierro, se bajan los calzones, se te sientan encima, mientras los guanacos te espían, te gozan, se ríen de lo boludo y lo caliente que está uno, hombres grandes que no pueden coger, porque para eso te encanan, para que no puedas garchar [...], te meten en una jaula llena de machos y nadie puede coger, vos querés y te verduguean (Piglia, 2006c: 86).

La violencia sexual estatal también es ejercida de forma impune desde otras instituciones donde se castiga esa “anormalidad” que se desvía fuera de la norma sexual, como es el caso del psiquiátrico, donde unos enfermeros violan a Dorda: “La primera noche se lo cogieron tres enfermeros. Uno se la hacía chupar, el otro lo tenía agarrado y el tercero se le enterraba en la pavita” (Piglia, 2006c: 67).

A través de la focalización del Doctor Bunge<sup>125</sup> cuando se describe la sexualidad del Gaucho Rubio, se expone de forma flagrante el papel que juega el discurso médico como agente alienador: “Bueno, Dorda -dijo el Dr. Bunge-. Está bien por hoy. -Y anotaba en la ficha, obseso sexual, perverso polimorfo, libido desmedida. Peligroso, psicótico, invertido. Mal de Parkinson” (Piglia, 2006c: 71). Dorda representa, pues, el vivo ejemplo de víctima a causa de toda la represión biológica respaldada por una presunta disciplina científica que, a través de electroshocks y de inyecciones de insulina, pretende curar la “enfermedad” de la homosexualidad. Bunge encarna, así, la figura del soberano que gracias al poder que detenta impone el patrón sexual: “Fue el Dr. Bunge, [...] el primero que le empezó a decir que tenía que ser igual a todos. Que se buscara una mujer, que hiciera una familia” (Piglia, 2006c: 203).

El discurso médico avalado por la ciencia da buena cuenta de los preceptos de control y estigmatización social y sexual de la época. Tal y como atestiguan cada uno de los adjetivos adjudicados a Dorda en el informe del doctor Bunge, el homosexual se define bajo unos patrones que lo consideran como un cuerpo enfermo que es necesario curar: “Por eso lo [a Dorda] trataban con las inyecciones y las pastillas en el hospital para curarlo, para volverlo sordo, para sacarlo del pecado de la sodomía” (Piglia,

---

<sup>125</sup> El uso de este apellido por parte de Piglia no parece casual pues hace referencia a su compatriota positivista Carlos Octavio Bunge (1875-1918), para quien el determinismo genético suponía una supuesta conducta social en las distintas razas humanas de tal modo que resultaba un escollo insalvable tanto a nivel pedagógico como jurídico. Este determinismo está también presente en la novela cuando el Bunge ficticio comenta: “Dorda tiene entonces la cara perfecta de la clase de sujeto que representa [...], un lunático criminal que actúa con una sonrisa nerviosa, angelical y sin alma” (Piglia, 2006c: 66). Además, en toda la obra literaria de Bunge se constata una preocupación por la degeneración social en la que los roles de género se invierten con la consecuente disolución de la raza argentina. Dada la gran diferencia temporal entre el Bunge original y el propuesto en *Plata quemada*, Piglia emplea deliberadamente el anacronismo para subrayar cómo ciertos elementos naturalistas todavía siguen vigentes en la Argentina de los años sesenta. Así, el anacronismo le permite al argentino comprender y percibir su tiempo mejor gracias a ese desfase temporal.

2006c: 204) o bien, eliminar (como ocurre en el caso anterior de la travesti). Así pues, el discurso estatal va encaminado a establecer como un actor que garantiza la higiene social frente a la degeneración que implica la existencia, entre otros, de homosexuales como seres depravados que van *contra natura*, al impedir la reproducción biológica de la sociedad y, por tanto, de la nación. Bajo el parámetro de la alteridad, el discurso legitimado de la ciencia los convierte en monstruos y hace de ella una condición necesaria para la construcción de la identidad normativizada. En el caso de Dorda, el personaje es doblemente castigado tanto por el condicionante de su orientación sexual como por la combinación de esta con su enfermedad mental. Así, desde el aparato ideológico representado en el comisario homosexualidad y locura van de la mano: Silva: “Estos señores son psicópatas, homosexuales. [...] Casos clínicos, basura humana” (Piglia, 2006c: 179). La esquizofrenia, unida a una psicosis paranoide a través de delirios (pisco)auditivos, fomenta que en el trascurso de la enfermedad el Gaucho Rubio experimente una hipersexualidad al comienzo de su juventud, para pasar más tarde a un hiposexualidad que evidencia la alienación que ha sufrido el personaje:

Dorda era medio místico, le daba por dejar de coger y no hacerse la paja porque era muy supersticioso. Pensaba que si se le iba la leche, perdía la poca luz que todavía le alumbraba la cabeza y se quedaba seco y sin ideas. Yo estoy así de tanto hacerme la María Muñeca. En serio, doctor -le decía al médico el Gaucho, como si lo estuviera cargando-, cuando uno está en cana ¿qué va a hacer? Te la hacés cada media hora (Piglia, 2006c: 70).

El sentimiento de culpabilidad por su naturaleza es fomentado por la institución eclesiástica que lo castiga y ridiculiza durante su infancia, no solo con el maltrato físico, sino también con el psicológico, como cuando de pequeño mojaba el colchón y era afrentado ante el resto de sus compañeros. En realidad esta anécdota se trata de una prueba de iniciación en el mundo viril en la que el Gaucho Rubio intenta no mostrar debilidad al no derramar ni una lágrima mientras carga con el colchón para llevarlo al sol: “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. No sea marica, Dorda, no sea puto, se mea encima el manflorón. Y se reían” (Piglia, 2006c: 201). El Gaucho Rubio, como cualquier hombre que quiera ser denominado como tal, tiene que demostrar que no es ni un

bebé, ni una mujer (ellas sí pueden llorar públicamente), ni un homosexual (Badinter, 1993: 51).

A pesar de estos momentos traumáticos en el colegio religioso, su fe sigue en pie puesto que incluso se plantea ser sacerdote. No obstante, se desvía del camino para convertirse en un buen hombre cuando tiene su primera relación sexual homosexual. Para su madre, el desvío de su hijo se debe no a la violencia a la que es sometido y a su propia enfermedad, sino a este encuentro sexual. Es decir, para su finada madre, su homosexualidad necesita ser justificada y atribuida a Otro en la que se lo exima de responsabilidad: “Muy creyente, Dorda, siempre quiso estar en la gracia de Dios e incluso su madre (declaró) que había querido ser sacerdote en Del Valle [...] pero cuando fue, se lo levantó un linyera en el camino y ahí empezaron todas sus desdichas” (Piglia, 2006c: 74).

Por si fuera poco, la caracterización de la homosexualidad como una práctica sexual anormal se identifica con la clase social baja a principios del siglo XX en Argentina como resultado de la estigmatización de una parte de la población. Como señala Salessi (1995), la mirada organicista sobre la formación y organización de la nación argentina a finales del siglo XIX promovió la imagen de la nación como un cuerpo y, por ende, también del tejido social. Estas bases favorecieron que el discurso higienista se impusiera en torno a la dicotomía salubre e insalubre, lo que sustituyó a la tan empleada oposición de civilización y barbarie de Sarmiento. Las claves higienistas se trasladaron a otras partes del cuerpo social como fue el aspecto moral en su persecución de la homosexualidad argentina. Así, los invertidos vistos desde la alteridad, como depravados sexuales pero también como degenerados sociales, simbolizan en sí mismos el elemento dañino que pone en peligro la construcción nacional por lo que:

Se hace evidente la propagación exagerada de un pánico homosexual, una ansiedad cultural producida, promovida y utilizada para controlar y estigmatizar poblaciones consideradas peligrosas por la cultura patriarcal y burguesa hegemónica (Salessi, 1995: 180).

Como tal, la homosexualidad muda en categoría política y los individuos que la practican son vistos como enemigos de la nación. No es de extrañar que en este intento por condenarlos se establezcan asociaciones con otros sectores políticos que entrañan una amenaza para los intereses de la patria (como epítome de las clases altas), como el que tiene lugar en la novela cuando en un primer momento se asocia a los delincuentes con la resistencia peronista (a pesar de que el peronismo también participó en la persecución de los homosexuales).

La relación homosexualidad y política se cifra en el sueño que tiene el Gaucho Dorda en el que se metaforiza la lucha entre el Otro homosexual (y racial) y la patria: un indio viola a un niño pequeño blanco y como castigo, le atan una piedra de molino al cuello y lo acaban ahogando en una laguna de la que sale a flote como un fantasma. El indio violador representa ese Otro enemigo del Estado argentino desde su fundación y que, como tal, es necesario erradicar. Por ello, desde el pseudodiscurso religioso se manda una advertencia clara para aquellos que quieran seguir sus pasos:

Después repetía con voz letárgica, el Gaucho Rubio, un fragmento de la Santa Biblia (Matías XVIII: 6) que (decía) le dictaba un cura. “Y a cualquiera que escandalizare a un gringuito, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino y se le anegase en lo profundo de la laguna de Carhué” (Piglia, 2006c: 64).

Así, a través de la ficción se le da voz a los que parece que no han existido nunca, como el indio, y que el Estado hizo desaparecer y exterminar para poder constituir su idea de nación y que mediante el sueño de Dorda (postulado junto con sus compañeros como depositarios de la tradición de ese indio puto) retrotrae este pasado olvidado hacia el presente (Giorgi, 2004: 67). Por ello, la muerte del Nene Brignone y la ira sádica con la que es tratado Dorda al final de la novela puede leerse en esta clave de lectura. Y es que a pesar de su rebeldía sexual contra la sexualidad heteropatriarcal, el mensaje violento que les envía el Estado y la sociedad es aplastante: solo el sexo normativo que permite la clasificación binaria de géneros y la reproductibilidad es el único permitido, pues de lo contrario será castigado. Como ocurre con otras novelas que tratan la homosexualidad, los personajes homosexuales acaban perdiendo la vida

sistemáticamente a través de una orgía violenta de muerte (como ocurre en *Plata quemada*) o de alguna enfermedad asociada a sus prácticas (Giorgi, 2004: 17).

En resumen, la pareja sexual/amorosa del Nene Brignone y del Gaucho Rubio pone en cuestión los patrones sexuales de la heteronormatividad. Tal y como se ha señalado previamente, la confusión entre género y sexo hace tambalear la construcción de sus identidades pues culturalmente son asociados a la mujer. En consecuencia, para distinguirse de ella se tiende a imponer una virilidad obligada y exhibida que los libre de la estigmatización social. De ahí que exageren aquellas características reservadas a los hombres como es el derroche de violencia de los dos delincuentes. En este sentido subversivo, rompen con la norma sexual, cultural y biológica (debido a su imposibilidad de reproducción no forman parte de la microestructura social que es la familia) y el Estado (en sus diferentes versiones) así como la sociedad sancionará sus conductas rebeldes. Son ellos como personajes marginales los que pueden decir la verdad desde los márgenes; en sus experiencias y palabras se centra el sentido político y reivindicativo de la obra<sup>126</sup>. Simone de Beauvoir afirmó en *El segundo sexo* que “no se nace mujer: llega una a serlo”; de la misma manera tanto el Nene Brignone como Dorda intentan aprender no qué es un homosexual, sino qué es ser un hombre, a pesar de que reiteradamente intenten asimilarse con una categoría genérica que los niega y humilla.

## 2. LA RESISTENCIA CRIMINAL FRENTE AL ESTADO

En el trascurso de los días anteriores en los que se planifica el robo a una furgoneta hasta su ejecución, así como su desenlace sangriento, se desarrolla la trama de *Plata quemada* contextualizada en 1965. Lo interesante de la novela no es el robo en sí sino

---

<sup>126</sup> Como señala Edgardo Berg (2001: 107) este fuerte contenido político que aparece en la obra de Piglia acaba borrado en la exitosa película de Marcelo Piñeyro (2000) pues la relación entre Dorda y el Nene acaba reducida a una simple historia de amor, despojándola de cualquier sentido político.

el complot orquestado detrás del mismo en el que están involucrados políticos y policías que asignan a la banda especializada de criminales el robo del dinero. No obstante, a la hora de repartir parte del botín, Malito (el jefe) quiere romper todo compromiso y huir con parte del dinero. Es aquí donde el complot estatal urdirá su plan para eliminar a los criminales en un intento por asegurarse de que el discurso unívoco del Estado sobre los hechos acaecidos se imponga de forma rotunda en los medios.

Por tanto, *a priori* esta batalla tanto por la hegemonía del discurso como por la posesión del dinero divide de forma clara a dos facciones: la de la banda de criminales por un lado, y la del Estado y sus instituciones, por otro. Hay que resaltar que es *Plata quemada* la novela de Piglia en la que mayor se evidencia la lucha entre el Estado y el ciudadano marginal. Frente a las narrativas que la representan a través de lo implícito (*Respiración artificial* y *La ciudad ausente*) o aquellas que ponen el foco en el personaje quijotesco que se enfrenta de forma idealista al poder (*Blanco nocturno* y *El camino de Ida*), es en *Plata quemada* donde el discurso estatal tiene mayor peso, sobre todo mediante el retrato psicológico del personaje que encarna las fuerzas del Estado: el comisario Silva.

Los dos polos que simbolizan el crimen y la ley mantienen una batalla abierta en la que aparentemente se oponen diametralmente pero, sin embargo, parecen asimilarse en cuanto a las mismas tácticas empleadas que el contrincante: el complot y la violencia desmesurada. Mediante esta lucha encarnizada se revela la verdadera naturaleza del Estado, personalizado en sus instituciones sanguinarias y esencialmente corruptas gracias a los distintos testigos y criminales que participan en la historia. Por ello, el núcleo narrativo se centra mayoritariamente en los delincuentes mediante las distintas focalizaciones internas y diferentes testimonios de los testigos, pero también en cómo son percibidos por la sociedad y en la lectura psicológica que se quiere difundir (e imponer) en los medios de comunicación argentinos. Los criminales, marginados y fuera del contrato social, son percibidos no ya como ciudadanos de segunda sino que reiteradamente su condición es rebajada a la de animales sin raciocinio, pero peligrosos por su furia instintiva. En contadas ocasiones encontramos en el narrador,

en Silva o incluso en ellos mismos la misma comparación con animales fieros, como perros rabiosos que han dejado de ser civilizados (domesticados) y vuelven a su estado salvaje: “como si fueran perros hambrientos” (Piglia, 2006c: 25), “perros rabiosos” (Piglia, 2006c: 149), “encerrados como perros” (Piglia, 2006c: 162), o “como una manada de lobos acorralados en una casa” (Piglia, 2006c: 179) pero también con otros animales con mayores connotaciones negativas como son las ratas, pues son animales que viven de los desechos de los demás y que se mueven por lo subterráneo (Piglia, 2006c: 189). Curiosamente, en los mismos términos de proyección la banda de delincuentes se refiere a sus adversarios, pero esta vez, eso sí, poniendo el énfasis en la sumisión policial al poder estatal: “En el asiento de atrás iban los custodios, [...] ex gendarmes, antiguos tiras, suboficiales retirados, siempre cuidando la plata ajena, las mujeres ajenas, los coches importados, las mansiones, perros fieles, de toda confianza” (Piglia, 2006c: 32); o como seres de poco valor: “como ratas, metidos en las grietas, en las hendiduras, chillidos, los dientitos afilados” (Piglia, 2006c: 137) que “andaban como ratas por los corredores, los pesquisas” (Piglia, 2006c: 211).

En primera instancia, los policías filtran la información de que se trata de una banda relacionada políticamente con el peronismo, como así reflejan los periódicos:

Tampoco se descarta que los pistoleros hayan sido contratados y actúen como mulettos de una organización más amplia. Se habla extraoficialmente de una operación sostenida por las redes clandestinas de la así llamada resistencia peronista. La policía investiga con firmeza en los ámbitos frecuentados por antiguos militantes de la organización liderada por Marcelo Queraltó y Patricio Kelly (Piglia, 2006c: 54).

En los mismos términos, el comisario Silva quiere imponer la interpretación de que se trata de un crimen de signo político:

Su hipótesis era que todos los crímenes tenían un signo político. “Se terminó la delincuencia común”, decía Silva. “Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo. Si cualquier chorrillo que encontrás choreando grita ¡Viva Perón! O grita ¡Evita vive! cuando lo vas a encanar. [...] Son como los argelinos, están en guerra con toda la sociedad, quieren matarnos a todos”.

Por eso (según Silva) había que coordinar con la Inteligencia del Estado la acción policial y limpiar la ciudad de esta bosta (Piglia, 2006c: 60-61).

Siguiendo la premisa del comisario, si toda delincuencia es política<sup>127</sup>, el Estado como tal se hace responsable de engendrar en su seno las diferencias sociales y económicas que permiten que el delito se geste. Por el contrario, la solución del comisario es mucho más radical y de corte tanatopolítico, pues a través de términos higienistas, pretende sesgar la población de una determinada inclinación política. Como señala acertadamente Dieleke (2012: 164), lo que hay detrás de este odio es que Silva cree que toda delincuencia es política, de orden ideológico, porque apunta contra el monopolio de la violencia estatal.

Hay que recordar que diez años antes de los sucesos de la novela (1955) se produjo el derrocamiento de Perón con un golpe de Estado y la imposición de una dictadura denominada la Revolución Libertadora que proscribió cualquier tipo de peronismo durante dieciocho años. Con la llegada del presidente Frondizi al poder en 1958 dicha prohibición se levanta, pero Perón sigue estando vetado para presentarse en la política argentina. Así, con la llegada de la Revolución cubana en 1959 y en 1962 la crisis de los misiles de Cuba que estuvo a punto de llevar a una guerra nuclear, el nerviosismo creció aun en mayor medida por toda la sociedad, pero especialmente en los estamentos militares a los que se les había inculcado un feroz anticomunismo y odio a Perón. Ya en las elecciones de 1962 y con el permiso de Frondizi, los peronistas logran ganar en más de la mitad de las provincias (entre las cuales estaría incluida Buenos Aires) lo que hace que con esta victoria se vuelva a precipitar un golpe militar. En este caso, los militares escogen a José María Guido como presidente y Frondizi es detenido. Para su mandato los militares le imponen una serie de medidas que Guido acepta, entre las que se encuentran una reforma de la ley sindical, el establecimiento de una ley electoral que asegurara la representación proporcional, la anulación de los comicios del 18 de marzo y la proscripción del comunismo y del peronismo. En 1963 gana las elecciones Arturo Umberto Illia, dirigente de la Unión Cívica Radical, y

---

<sup>127</sup> Y no solo política pues como bien señala Ludmer (1999: 14) es: “un instrumento crítico ideal porque es histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario *a la vez*: es una de esas *nociones articuladoras* que están en o entre todos los campos”.

gobierna hasta el golpe militar de 1966. Aunque en un primer momento se muestra a favor de levantar las restricciones con respecto al peronismo (pero no de Perón), lo cierto es que se recrudece en una política represiva con el peronismo y con el sindicato CGT (durante su gobierno mueren asesinados por la policía varios sindicalistas, peronistas y estudiantes). Asimismo, firmó un decreto para impedir que los sindicatos participasen en la vida política con el fin de socavar el apoyo obrero al peronismo. Así, como reconoció que su gobierno era ilegítimo al haber nacido de unas elecciones sin la participación de los peronistas ni de los frondistas (cuyo líder estaba detenido), Illia decide legitimarse a través de unas elecciones presidenciales (Rapoport, 2000). Es precisamente en este último contexto de represión y persecución donde se sitúa la acción de *Plata quemada*.

El peronismo en la novela manifiesta la importancia de las luchas de poder político que se dieron en la Argentina en los años sesenta entre los que reclamaban la vuelta del general Juan Domingo Perón y sus opositores (entre los que se encuentran los militares con varios intentos de golpe de Estado). Desde esta clave política, este enfrentamiento político se reproduce entre la resistencia peronista (representada en la banda ilegal) y el Estado, que de forma paranoica busca neutralizarlo, de ahí todas las etiquetas negativas que le pondrá para descalificar el movimiento. Por ello, en un primer momento el robo a la furgoneta no es un simple delito sino un crimen político que atañe al Estado, pues lo que se interpreta es un intento de un cambio en el poder.

Y lo cierto es que Silva no está totalmente equivocado dado que en toda la filtración del dinero, la política se encuentra presente de forma fehaciente. Nino era inspector de Obras Públicas de la comuna de San Fernando e hijo de Máximo Nocito, presidente del Concejo deliberante de San Fernando, elegido por la Unión Popular. Como figura pública se dedica a perpetuar la corrupción del sistema:

Era un influyente, un hombre que hacía favores en la zona, un típico puntero que bordeaba las actividades delictivas. En otro lugar habría sido un hombre de la mafia pero aquí se dedicaba a pequeños negocios en los que entraba la coima y la protección a quinieleros y quilombos clandestinos (Piglia, 2006c: 81).

La filtración le llegó en una reunión del Concejo Deliberante (un organismo del poder legislativo de los municipios de Argentina) y para no mancharse las manos, decide encomendarle el asunto a su primo Fontán Reyes, el entregador y antiguo cantante de boleros que ha perdido la voz, entre otras causas, por la droga. Es él quien contrata a la banda y sus intereses son puramente económicos.

Entre los integrantes de la banda, los únicos que sí tienen motivaciones políticas son Nando Heguilein y Malito (los ideólogos del robo). El primero pertenece a Alianza Libertadora Nacionalista<sup>128</sup>, filiación que el resto de integrantes no comparte, como es el caso del Nene Brignone:

No le gustaba Nando, era de otro palo, parecía un cana, [...] pero no era un cana, había sido una especie de cana, un informante de la Alianza, digamos un político, fichó el Nene, un gil como todos los giles que se hacían matar por el Viejo, los más envenenados al final se empezaron a juntar con los comunes (según decían) para reventar armerías y asaltar bancos con el pretexto de juntar plata para la vuelta de Perón. “La vuelta, las pelotas”, pensaba el Nene, “lo único que tenemos en común es que nos picanean para averiguar si somos muñecos de la CGT” (Piglia, 2006c: 56)<sup>129</sup>.

Tanto Nando como Malito se conocen en la cárcel, cuando el segundo es detenido por asuntos políticos: “Malito se vio metido en un cuadro con los comunistas y los trotskistas y los nazis de la Guardia Restauradora Nacionalista. Hizo ranchada con ellos; había varios sindicalistas de la UOM<sup>130</sup>, dos o tres ex suboficiales del ejército y unos tipos que venían de Tacuara”(Piglia, 2006c: 58-59). Malito es el jefe de la banda y quien había agenciado los contactos con los políticos y la policía, además de conseguir planos y datos importantes para el desarrollo del asalto. Nando, junto con Malito, decide buscar tipos duros y violentos para llevar exitosamente a cabo el robo pero

---

<sup>128</sup> Era un grupo fundamentalista de derecha, católico y generalmente violento que a principios de los 50 se transformó en una organización peronista.

<sup>129</sup> A pesar de estas palabras, cuando el Nene está hablando de su estancia en la cárcel afirma: “En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista...” (Piglia, 2006c: 85) Sin embargo, en esta categorización no hay un convencimiento ideológico político, sino como indica Laera (2009: 230) una autodefinición popular interiorizada en su estancia en prisión.

<sup>130</sup> Unión Obrera Metalúrgica.

secundariamente, también quiere influir en ellos para que la banda se adscriba a su movimiento político:

Malito y Nando se hicieron amigos. De esa viene una extraña alianza basada en largas horas de conversación en las noches muertas en la cárcel. Muy inteligentes, aprendieron rápido uno del otro y enseguida empezaron a hacer planes. “Un grupo de tipos arrojados pueden hacer mucho en este país” decía siempre Nando. “Los chorros son muy despiolados. Un grupo con orden y disciplina, un grupo de malandracas bien armados, llega a donde quiere, acá”. [...] Pensaba que lo mejor era conseguir la tropa entre los tipos de la pesada y no tener que anda formando gente. Nando tenía la ilusión de hacerlos entrar en la Organización. Poner caños, robar bancos, cortar líneas eléctricas, provocar incendios, disturbios. Las cosas habían salido al revés y los tipos de la pesada habían terminado por llevárselo como organizador. Tenía perspectiva y mirada estratégica y él había armado la inteligencia del asalto(Piglia, 2006c: 59).

No obstante, cuando la policía sigue investigando y encuentra filiaciones entre el robo de la banda y agentes del Estado, el discurso del comisario Silva en los medios empieza a cambiar. A pesar de la disciplina militar de Nando y Malito y de que varias de las armas son proporcionadas por algún contacto con el Ejército, la policía intenta encubrir tanto a los miembros políticos como de policía que están inmiscuidos en el robo: “Descarto de plano la posibilidad de que haya habido alguna colaboración interna del personal de la Municipalidad -declaró el comisario Silva” (Piglia, 2006c: 53). Por tanto, la categoría de criminales políticos pasa a ser la de criminales comunes, aun sabiendo que la formación y la violencia desmedida en el asalto no es propia de una banda de delincuentes cualquiera:

“Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos”, y agregó el jefe de Policía “no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios”(Piglia, 2006c: 84).

Por esta razón, cuando los delincuentes están encerrados en el apartamento y hablan

con el exterior insisten en su contribución política, a pesar de que anteriormente se haya negado tal participación, porque en definitiva quieren poner contra las cuerdas al Estado visibilizando el papel corrupto que ha jugado en todo el robo: “somos políticos peronistas, exiliados, que luchamos por la vuelta del General. Sabemos muchas cosas nosotros, Silva, mirá que empiezo a contar, ¿eh?” (Piglia, 2006c: 145).

Como buena banda organizada, aprenden las tácticas militares (como puede ser la estructura celular que impide que toda la banda caiga en cadena y además le permite a una parte de ellos tener cierto margen de tiempo para la retirada), técnicas y estrategias que el mismo Estado pone en práctica contra personas marginales como son ellos mismos. Por ello, forman parte de la élite de la criminalidad y son vistos como auténticos depravados y/o locos; en definitiva, como auténticos monstruos (López, 2004: 140). Así, la deslegitimación de la banda va en aumento: lo que en un primer momento era un crimen político pasa a ser un crimen común, para por último buscar justificación a la irracionalidad de los actos de la banda basándose en que son enfermos mentales.

Tradicionalmente desde comienzos del siglo XX, desde el Estado se estigmatizó a determinados colectivos como puede ser el caso argentino de los inmigrantes, sobre todo de los de clase obrera con asociaciones políticas que habían promovido las huelgas. En estos momentos, tal y como señala Salessi (1995), el cuerpo-nación (o lo que es lo mismo: el propio Estado) se ve amenazado por estas protestas y promueve toda una campaña de “higiene” contra esta clase social a las que se les achaca ciertos males sociales y morales en connivencia con el discurso científico y criminológico de la época. La novela, contextualizada en la década de los sesenta, retrata todavía este deseo de “limpieza” como recalca en varias ocasiones Silva. Así, el anarquismo acaba siendo identificado con las clases bajas y el proletariado, con la criminalidad y asociado a una patología (en los mismos términos, Silva los etiqueta como psicópatas). Curiosamente, muchos de los anarquistas a principios del siglo XX se exiliarán a Montevideo en un claro paralelismo con los personajes protagónicos de la novela de Piglia.

En esta línea, en un primer momento la policía cree que los principales integrantes de

la banda provienen de una clase social baja: “Se procedió a exhibir ante el testigo diferentes fotos de asaltantes, pistoleros y otros elementos del hampa, que pudieran ser autores del hecho en función de las características del mismo” (Piglia, 2006c: 33-34), y en contra de lo que pudiera pensarse, lo cierto es que provienen de clases medias-altas. Es más, todos los testigos corroboran que los asaltantes parecían provenir de una clase social alta pues prestaban especial atención a la vestimenta y a sus comportamientos: “Se veía que era gente de dinero, muy educados, con modales refinados, personas elegantes y discretas, que, según creo, habían venido a la Capital especialmente para asistir a un campeonato de polo en los campos de Palermo” (Piglia, 2006c: 83). Si atendemos al origen de cada uno de ellos, esto se vuelve a confirmar: por ejemplo, el padre de Malito era médico y él mismo había estudiado hasta cuarto de Ingeniería, de ahí el sobrenombre de “Ingeniero”<sup>131</sup>. En el caso del Nene Brignone, era hijo de un empresario rico de la construcción y estudiante del Colegio Saint George cuando a los diecisiete años se ve envuelto en un intento de robo que acaba en homicidio y va a la cárcel a pesar de su inocencia. Como consecuencia, su padre muere a causa del disgusto.

Así, tanto a Malito como a Brignone la estancia traumática en prisión los cambia, no solo por no poder dormir sin la luz encendida, sino porque es allí donde aprenden a sobrevivir en la jerarquía violenta de la cárcel. De alguna forma, el Estado ha creado sus propios monstruos que acaban volviéndose contra él. En oposición a ellos, el único personaje que sí cumple con la criminalización de las clases bajas es el Gaucho Rubio<sup>132</sup> cuyo origen es humilde y de familia inmigrante de la provincia de Santa Fe. Según Dieleke (2012: 167), el cambio que realiza Piglia en el nombre de pila del personaje real por el apodo de Gaucho lo enlaza como individuo al cuerpo social de la nación pues: “lo ancla al pasado fundacional de la nación y lo constituye en el cuerpo actual de un proyecto (el liberal) fracasado”. En este sentido, igual que Malito y Brignone, Dorda se vuelve contra el Estado una vez que ha pasado por todas ellas sin ningún éxito: desde el reformatorio, al psiquiátrico y la prisión.

---

<sup>131</sup> Piglia juega con las referencias intertextuales de su obra pues ya anteriormente aparecía otro ingeniero en *La ciudad ausente*.

<sup>132</sup> Todos integrantes principales de la banda tienen un apodo excepto Malito: Franco Brignone es el Nene Brignona; Dorda, el Gaucho Rubio junto con el Cuervo Mereles y el Chueco Bazán.

Los integrantes de la banda criminal, desde su posición periférica y marginal, se han transformado para convertirse en el *alter ego* de la maquinaria violenta del Estado a través de un complot bien estudiado: el robo de dinero a las arcas públicas. Ahora bien, el reguero de muertos que dejan a su paso hace que la investigación del cuerpo policial se intensifique por lo que se incrementa la tensión entre ambos bandos y crece hasta convertirse en una guerra a muerte. Ahora bien, el uso que ambos hacen de la violencia es diferente en cada caso: si bien la violencia de la banda aparece deslegitimada desde el comienzo, la violencia legítima ejercida por parte del Estado no tiene como función recuperar el dinero y acallar las voces que señalan la corrupción estatal, sino que lo que verdaderamente pretende es neutralizar a los posibles elementos peligrosos que pongan en riesgo; en otras palabras, la violencia estatal se impone de forma desmedida como conservadora de derecho, lo que Benjamin (1998) llama la “violencia mítica”: “Pero actuaba *legalmente*<sup>133</sup>, Silva, tenía el respaldo de Coordinación” (Piglia, 2006c: 61). Lo peor de esta violencia, que funda y conserva el propio Estado y la figura del soberano (representada aquí por el comisario Silva) es transgida por el resto de los actores sociales, salvo por la banda de Malito que la cuestiona y la visibiliza como uno de los principales mecanismos del poder para perpetuarse. Por ejemplo, varios de los individuos que colateralmente se ven implicados en el robo del dinero están dispuestos a falsear su declaración por el temor a las posibles consecuencias violentas a las que puede ser expuesto, como es el caso de Spector: “Ahora estaba nervioso porque temía que la policía lo acusara de ser el entregador. [...] Agitó la cabeza, obediente, Spector. Si le decían que eran cuatro iba a jurar que eran cuatro” (Piglia, 2006c: 36)<sup>134</sup>.

En multitud de ocasiones, los delincuentes comentan las experiencias sufridas en las diferentes instituciones estatales y asimismo la de compañeros que conocen en la cárcel. Por esta razón prefieren una muerte segura y luchando hasta al final que la tortura a la que se expondrían si cayeran en manos del comisario: “Cómo mienten ustedes, mamertos, en cuanto nos agarren nos meten en la parrilla hasta darnos

---

<sup>133</sup> La cursiva es mía.

<sup>134</sup> Este fragmento encuentra su paralelismo con el final del cuento “La loca y el relato del crimen”, donde el jefe del periódico le espeta a un joven Emilio Renzi que publique la versión “oficial” de un asesinato, no la real.

vuelta las tripas” (Piglia, 2006c: 146) o “Estaban acostumbrados, los mandrias, a verduguear, a atarte en el elástico de una cama y darte máquina hasta reventarte” (Piglia, 2006c: 206). La violencia estatal por parte de las autoridades policiales es tal que los delincuentes aparecen como víctimas en disonancia con los crímenes cometidos: “Los pistoleros se cortan, en el momento de ser detenidos, con yilé, en los antebrazos y en las piernas para no ser picaneados. «Si hay sangre no hay picana, porque con la corriente te vas en seco»” (Piglia, 2006c: 61).

El culmen de la violencia estatal se materializa a través de los distintos aparatos judiciales que legitiman la muerte como sistema de castigo a través de la pena capital. No es casual que sabiendo el destino al que se iban a enfrentar tanto el Cuervo Mereles, Dorda como el Nene Brignone tengan una charla en el apartamento sobre los distintos métodos de ejecución de los que dispone un Estado. Resulta paradójico que en ese momento, sabiendo entonces su muerte segura, hablen de que en la Argentina no hay pena de muerte, pues precisamente se van a enfrentar a su propia liquidación sin un juicio previo siquiera:

- Hay cuatro métodos de ejecución: horca, fusilamiento, cámara de gas y silla eléctrica. Se tarda mucho en morir. A veces tardás un minuto, un minuto y medio... [...] La silla es bastante siniestra: el humo que sale de la piel quemada tiene un olor inolvidable, olor a asado. Le colocan al penado los electrodos en la cabeza y en las piernas. No se ven llamas, se ve el cambio de coloración de la piel que se va poniendo morada, negra.

-Y el sistema argentino, ¿sabés cuál es?: un tiro en las bolas (Piglia, 2006c: 189).

Así pues, la violencia policial evidencia la ineficacia de sus métodos que tortura a posibles inocentes pero también va más allá, pues las distintas instituciones estatales la ejercerán de forma distinta, castigando y juzgando a los delincuentes por partida doble. Es el caso del joven Nene Brignone, una vez su padre ha muerto y es condenado a la cárcel. Todo el peso de ley del aparato estatal recae sobre él de forma desmedida e imparcial: “El juez le dijo que si bien la pena era de simple complicidad merecía ser condenado por parricidio”(Piglia, 2006c: 85). Al mismo tiempo, el hospital clínico se

ensañará con Dorda que fruto de sus delirios auditivos mata a la Rusita, sin que esto conlleve ningún tipo de atenuante en el homicidio:

Ahí se lo llevaron al frenopático y lo mataron a golpes y a inyecciones para dormir caballos, unas pichicatas que le daban y lo dejaban como muerto en vida, le hacían doler todos los huesos y estaba todo el día tirado en la cama, asesino de mujeres indefensas, ahogado en el chaleco de fuerza, en una pieza con otros locos que hablaban de la guerra y de la lotería (Piglia, 2006c: 215).

La violencia estatal sacude todas las esferas sociales y se vuelve sistémica: la violencia del estado genera más violencia, la población vive con fascinación la espectacularización de la violencia a través de la retransmisión en directo del asalto al apartamento donde se encuentran y cada uno de los habitantes espera cobrarse su momento violento para resarcirse de la presión y violencia a las que socialmente se han visto expuestos. Es el caso de Lucía, que trabaja en una panadería en Montevideo y justo enfrente ve a la banda manipulando un coche. Es entonces cuando llama a la policía y a raíz de ahí presencia el tiroteo: “Fue como ver una película proyectada para ella sola, una experiencia inolvidable” (Piglia, 2006c: 113). El tiroteo trágico se convierte para ella en una especie de violencia catártica:

Volvió a experimentar lo que ella misma llamaba la tentación del mal, un impulso que a veces le daba por hacer daño o ver a alguien que le hacía daño a otro y contra esa tentación luchaba desde chica. Por ejemplo, cuando el hombre tuvo el síncope, ella se quedó quieta, mirándolo morir, y siempre pensó que si hubiera reaccionado a tiempo sin dejarse llevar por la curiosidad que la paralizaba, mientras el señor con la cara lívida se agitaba y se ahogaba tirado sobre las baldosas de la vereda, el hombre con el pañuelo en la cara se podría haber salvado (Piglia, 2006c: 110-111).

Desde la misma línea morbosa y perturbada, los medios amarillistas se recrean en narrar los diferentes detalles escabrosos y sensacionalistas, como los hijos pequeños huérfanos de un policía asesinado por los asaltantes cuando entra en el edificio o en explicaciones acerca del cuerpo y de la sangre que parecen asimilarse más con una película gore que con un periodismo serio. Como altavoces del poder, el periodismo

recrudece su prosa en todo tipo de especificaciones descriptivas que no aportan información al lector pero que sí tienen un propósito perlocutivo: el de persuadir al ciudadano del horror que provocan los delincuentes para/con los policías y enmascarar parcialmente la violencia ejercida de estos últimos para con los primeros. Buen ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

Más que dos jóvenes que se hubieran marchado de esta vida parecía que (según el cronista de El Mundo), lanzados por una mezcladora de cemento, no hubiera más que trozos de huesos, pedazos de intestinos y de tejidos colgantes a los que era imposible suponer que habían estado dotados de vida. Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra, donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero (Piglia, 2006c: 149).

De forma igualmente cinematográfica entiende la violencia el Cuervo, quien lee el asedio en claro paralelismo con *Arenas de Iwo Jima* por la emboscada y aislamiento que sufren sus protagonistas. La ficción con su poder ilusorio y catártico<sup>135</sup> influye de forma épica en el imaginario colectivo y no solo participa en la recreación de la violencia como un simulacro sino que además la reproduce. Desde esta perspectiva, se vuelve a insistir en el maniqueísmo de las películas bélicas en las que, como *Plata quemada*, el Bien y el Mal se enfrentan en una batalla sangrienta: “Seguro que se pasaban la vida viendo películas de guerra y ahora actuaban como si fueran un comando suicida que pelea atrás de las líneas contrarias, en territorio extranjero, sorprendidos por los rusos” (Piglia, 2006c: 181).

Aun así y a pesar de toda la violencia empleada, la policía no logra su objetivo de capturar a la banda. Para recuperar el dinero robado la policía teje toda una red de infiltrados puesto que solo a través de la delación y de la tortura pueden adelantarse a

---

<sup>135</sup> La literatura actúa por su poder mimético como un distorsionador de la realidad y de la ficción. Esta idea de paralelismo entre la vida de los delincuentes y las películas se repite cuando el joven Dorda decide miccionar en el cine parroquial porque un chico en la película lo estaba haciendo: “Dorda podía ver *las de episodios* y traducía siempre la película, como si él estuviera metido en la pantalla, como si lo hubiera vivido todo” (Piglia, 2006c: 74).

los movimientos de la banda. Tal es así que consiguen que Fontán Reyes les explique de dónde y cómo vino la filtración del dinero de la furgoneta y que Nino Nocito se delate: “Detenido e interrogado, Nocito terminó por admitir que se había reunido con los «hacendados» que le presentó su primo Fontán Reyes, y que los había apalabrado para asaltar a los pagadores de la comuna” (Piglia, 2006c: 81). Peor suerte correrá el infiltrado Chueco Bazán, un informante de la policía que a pesar de conchabarse con él y permitirle actividades ilegales (como pueden ser la droga y la prostitución) luego no tiene ningún reparo en asesinarlo para mandar un mensaje claro a Malito y su banda. Igualmente, tortura a Blanca Galeano pero esta vez sin suerte:

El comisario llevaba un traje arrugado y una mano vendada. Venía de dos días sin dormir y se había fracturado la mano al golpear a la concubina de Mereles que se había negado a colaborar [...] Se había roto un huesito del nudillo al pegarle el primer sopapo y ahora tenía la mano hinchada y dolorida (Piglia, 2006c: 77-78).

Pero la tensión por capturarlos y no dejarlos vivos se aviva entonces cuando salta a los medios la implicación de políticos y de policías:

Pero la policía (argentina) buscaba algo más. Lo más probable es que haya querido matarlos y no agarrarlos vivos para impedir que incriminaran a los oficiales que (según la misma fuente) habrían participado secretamente en el operativo sin recibir la parte del botín que había sido pactada (Piglia, 2006c: 128).

Por ello, el comisario va construyendo un discurso de cara a los agentes sociales que le permita justificar la oleada de violencia impune (y legal) que se efectuará al final de la novela. A causa de ello tiene que subrayar la condición de los delincuentes no como personas sino monstruos, psicópatas, despojos de la sociedad sin posibilidad de reinserción y cuya única vía de neutralización es la muerte:

Son fríos, no tienen piedad, están muertos (pensaba Silva), son como cadáveres vivos y solo quieren saber a cuántos pueden llevarse con ellos. Son un ejército en miniatura. La adrenalina los ayuda a superar el terror. Están pichicateados, son máquinas de matar. [...] A ellos no los asusta el peligro,

traen la muerte en la sangre, matan inocentes en la calle desde los quince años, hijos de alcohólicos, de sifilíticos, son resentidos, carne de frenopático, delincuentes desesperados más peligrosos que un comando de soldados profesionales (Piglia, 2006c: 179).

El enfrentamiento de la banda criminal, que sortea todas las trampas, logra escapar de los policías y los pone en entredicho como garantes del orden y de la seguridad de la sociedad, contra el Estado resulta irreversible una vez se ven acorralados en el apartamento donde tiene lugar el largo asedio. Los medios relatan así los acontecimientos subrayando el aspecto épico de la contienda, no sin reprimir cierto morbo: “Las cámaras hacían sus paneos sobre los heridos porque por primera vez en la historia era posible transmitir en vivo, sin censura, los visajes de los muertos en la batalla de la ley contra el crimen” (Piglia, 2006c: 149). Estas palabras revelan el posicionamiento de los medios de comunicación con el discurso oficial donde de forma maniquea se establece una guerra a muerte entre el Bien (personificada en el Estado y la ley) y el Mal (encarnado en la banda de delincuentes como metonimia de toda criminalidad). Los malhechores se rebelan contra esa Ley que es en definitiva el orden social, pero también con sus actos se sitúan fuera del orden moral. Estos dos bandos antagónicos que se fraguan en batalla son una metáfora de la marginalidad que subvierte cualquier tipo de normas o de contrato social o lo que es lo mismo, del propio orden capitalista; en otras palabras, es el enfrentamiento de la Ley del Estado contra la de los *gánsteres* (Amícola y Hueso, 2015: 116). Y los protagonistas de ambas facciones son conscientes de ello, pues no solo el complot para encerrarlos en el apartamento sino también el asedio y la resistencia se articulan bajo los parámetros de una contienda militar:

Todos tienen en la cabeza imágenes recientes de la guerra de Vietnam. Pero esta vez la lucha es en una casa de la ciudad y el pelotón sitiado actúa como un grupo de excombatientes que se ha pertrechado con armas de guerra y se dispone a defender hasta el final su libertad (Piglia, 2006c: 157).

Por ello, las estrategias para poder eliminarlos también se construyen desde el lenguaje bélico por parte de Silva: “Esto es una guerra -declaró Silva-. Hay que tener en

cuenta los mandamientos de la guerra. No hacer jamás que cese el combate cuando alguien cae” (Piglia, 2006c: 179). En esa guerra campal, el Estado, del mismo modo que la banda, demuestra todo un arsenal de crueldad sin piedad en el largo asedio. No solo demuestra una absoluta incompetencia en el modo de planificar, proceder y finalizar el asedio, sino que además manifiesta un profundo y velado desprecio por las vidas humanas que desde luego, no son tan prioritarias como el dinero o como mandar un mensaje de contundencia y reafirmación del papel del Estado. El comisario Silva no solo manda a los suyos a una muerte segura, sino que también pone en riesgo la vida del resto de los vecinos que quedan confinados largamente, como las víctimas colaterales que caen, como son los hijos del portero, entre otros<sup>136</sup>. Por consiguiente, el discurso oficial que debe imponerse obvia cualquier responsabilidad policial y la traslada a la crueldad de los delincuentes, convertidos en terroristas:

En un sentido -declaró Silva [...] los pistoleros tienen a todos los vecinos del edificio como rehenes. Y eso limita nuestros movimientos. [...] Eso explica -explicó- que esta operación de limpieza esté tardando más tiempo que el tiempo necesario para detener a cuatro delincuentes (Piglia, 2006c: 162).

De nuevo, los delirios de aniquilación del comisario ponen de relieve la necesidad de articular un discurso antitético en términos de salubridad, pues la escoria social, moral y sexual de los delincuentes tiene que ser limpiada con el orden y moral vigentes. A pesar de ello, la reproducción de este discurso se efectúa para desvelar los instrumentos y violencia estatales, pero especialmente para romper la dicotomía bien-mal al confundirse su forma de proceder con el de los criminales. Moralmente no se salva nadie. En los mismos términos se expresará Dorda a través de la traducción de sus pensamientos. No solo exhibe un especial sadismo cuando mata a algún policía sino que también se muestra impasible durante el robo, aunque no el día de antes, pero sobre todo en las muertes que de forma gratuita se cobra. Dorda se rebela contra

---

<sup>136</sup> Sin embargo, los medios de comunicación se encargan de lavar bien los trapos sucios de la policía argentina y de dar la imagen de que en todo momento el bienestar ciudadano ha sido tomado siempre en consideración a pesar del reguero de sangre derramado: “El departamento ha sido completamente cercado y los pistoleros van a ser sitiados por hambre si es necesario, aunque la policía no cortó el agua (ni la luz) para no perjudicar a los otros vecinos” (Piglia, 2006c: 157). El papel de los medios de comunicación como aparatos ideológicos de Estado es clave para imponer un relato que justifique y por tanto, le permita a la policía actuar de la forma en que lo hace.

el sistema que, en gran parte, lo ha conformado como sujeto agresivo y frustrado que ve en la violencia una forma de reivindicación, de venganza y de restauración por el daño sufrido. Por ello descarga su venganza en el cuerpo policial como cabeza de turco para la liberación de sus fantasmas:

Lo había matado porque odiaba a la policía más que a nada en el mundo y pensaba de un modo irracional que cada policía que él mataba no iba a ser reemplazado. “Uno menos” era la consigna del Gaucho, como si fuera haciendo disminuir la tropa de un ejército enemigo cuyas fuerzas no podían ser renovadas. Si mataban policías todo el tiempo, al toque, sin asco, como quien caza gorriones, los mierda con alma de cana (que nacen con alma de cana, de guanacos) iban a pensar dos veces antes de dejarse llevar por su vocación de verdugos, iban a tener miedo de ser boleta y entonces (concluía) cada día la yuta iba a tener menos tropa. Pensaba así, pero de un modo más confuso y más lírico, como en un sueño donde mataba canas en un descampado con una escopeta; en esa línea, pensaba el Gaucho Rubio su guerra personal contra la taquería (Piglia, 2006c: 37).

Pero cualquier posibilidad de negociación finaliza cuando los delincuentes queman la plata. Es ahí donde la violencia se recrudece de forma irreversible. Hablando en términos teóricos, el asedio a muerte de la policía delata el estado de excepción por el cual el gobierno soberano puede matar impunemente a cualquiera de sus ciudadanos. Es en el estado de excepción donde verdaderamente se revela el funcionamiento del Estado y del capitalismo. Por ello, la vida de los delincuentes (tanto los que les asesinan anteriormente como los que se encuentran encerrados en el apartamento) no vale nada para el Estado puesto que los sitúa fuera del derecho, los transforma en *homines sacri*. Su existencia queda relegada a la *nuda vida* (Agamben, 2003), es decir, despojada de cualquier valor político en el sentido de que su eliminación no provoca ninguna repercusión ni controversia, dado que es el Estado quien personifica la ley misma. En términos biopolíticos, el Estado regula el aspecto biológico de sus ciudadanos, incluido el aspecto que conlleva el fin de sus vidas. En la novela, a través del enfrentamiento dialéctico de Renzi con el comisario se desenmascara la impunidad

de matar a *homines sacri*<sup>137</sup> cuando cuestiona la forma de proceder frente a la banda:

- Son enfermos mentales.

- Matar enfermos mentales no está bien visto por el periodismo -ironizó el cronista-. Hay que llevarlos al manicomio, no ejecutarlos...

[...]

- ¿Y matar sanos sí está bien visto? -contesto Silva [...] (Piglia, 2006c: 179).

Al convertirse en *homines sacri*, la condena estatal se cierne sobre ellos de forma ineluctable. Por esta razón, mucho antes de proceder al exterminio de los delincuentes ya se habla de ellos en términos de condenados o muertos. Es decir, con su transgresión social los delincuentes ya han cavado su propia tumba y aunque en el aspecto biológico todavía no han sido asesinados, sí que ya han sufrido la muerte simbólica de los *homines sacri* por lo que se encuentran insertos en una esfera gris que no participa ni de la vida ni de la muerte. La condena a la que estaban destinados ya es acatada en el orden simbólico:

Eran gritos de las ánimas perdidas en las angustias del infierno, las almas extraviadas en el concéntrico sistema del Infierno de Dante, porque ya estaban muertos, eran ellos los que, al hablar, hacían llegar sus voces desde el otro lado de la vida, los condenados, los que no tienen esperanza. [...] Palabras en un idioma perdido (Piglia, 2006c: 162- 163).

En el asalto final la violencia sigue *in crescendo* hasta que logran reducirlos y sacar de allí en camilla, moribundo, al Gaucho Rubio. Es entonces cuando la propia policía, indignada porque uno de los pistoleros siguiera con vida, deciden descargar sobre Dorda toda su violencia y rabia contenida por los compañeros caídos para resarcirse en forma de ley de talión, pero especialmente por la quema irracional del dinero: “A los

---

<sup>137</sup> Además de la banda, el resto de criminales torturados por la policía también devienen en *homines sacri*: desde los presos comunes con armas, pasando por peronistas y anarquistas: “La gente de la resistencia peronista (resumía Silva) cansada de la militancia heroica había empezado a chorear por su lado. Había que cortar esa conexión porque si no iba a volver el tiempo de los anarquistas cuando no distinguían los chorros de los políticos. La policía brava de la provincia de Buenos Aires venía llevando una campaña de exterminio. Mataban a todo el que encontraban con armas y no querían presos. Y habían encontrado apoyo en el jefe de Coordinación Federal que veía venir la maroma en cada huelga” (Piglia, 2006c: 61).

gritos de «Asesino», «Hay que matarlo» se arremolinaron sobre la camilla y golpearon al moribundo” (Piglia, 2006c: 218). Así pues, Dorda se convierte en el chivo expiatorio de la multitud por lo que es en esta escena donde su naturaleza como *homo sacer* es eminentemente manifiesta. Su cuerpo es la máxima representación del Otro pecaminoso, inmoral e insalubre:

Un cuerpo frágil, con pinta de boxeador, una víctima sacrificial<sup>138</sup>, y al verlo hubo una oleada de odio y cuando el primer 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 baño de sangre viva y palpitante todavía, que parecía sonreír y murmurar.

[...]

Y la muchedumbre empujó: varios cientos de hombres y mujeres de toda traza y tipo clamando venganza.

Fueron entonces los propios cordones policiales y sobre el montón sanguinolento de Dorda llovieron de todas partes los golpes, las patadas, los puñetazos, los escupitajos y los insultos (Piglia, 2006c: 218-219).

El círculo de la violencia sistémica se completa aquí. La violencia estatal representada en los aparatos de la policía y del periodismo genera un orden social desigual, injusto y por tanto violento. Los delincuentes desplazan esta violencia infligida hacia ellos de forma transgresora hacia el propio Estado y a sus leyes. Sin embargo, con la imposición del relato del poder y su legitimación de la violencia, el resto de agentes sociales ven este sacrificio humano del Otro una ocasión perfecta para exorcizar todos los

---

<sup>138</sup> Hay que recordar que el carácter sagrado del *homo sacer* tiene connotaciones de maldad y horror, como se les atribuye a los delincuentes. Como paradójicamente puede ser matado pero su vida es insacristable desde el aspecto religioso, Dorda como “víctima sacrificial” se emparenta con la figura del *devotus* a la que también hace referencia Agamben (2003), puesto que su vida es ofrecida a los dioses pero logra sobrevivir, lo que provocaba que no participara ni de los muertos ni de los vivos. La vida de Dorda es puesta a merced de la caterva social que pretende expiar todos los (sus) pecados a través de la violencia como una experiencia de catarsis. Pero con su supervivencia, su muerte no puede ser categorizada como sacrificio, ni tampoco como homicidio como figura de *homo sacer* que es cuando sea asesinado en la cárcel un año después de esta escena presuntamente por un infiltrado de la policía.

conflictos sociales, morales y económicos; como si con estas muertes pudiera repararse el daño social del sistema a la vez que se restablecen unas leyes y un funcionamiento estatal que precisamente está en el origen de esa espiral violenta: “en ese momento el descontrol colectivo se justificaba según algunos por el daño terrible y cruelmente causado a la sociedad y a sus leyes por los delincuentes” (Piglia, 2006c: 219).

Ese doble discurso que legitima el descontrol y violencia colectiva, deslegitima la de los delincuentes sobre todo en el final cuando matan no para salvarse sino para resistir, pues su criminalidad no es percibida como una transgresión de los códigos morales y sociales vigentes, sino como una criminalidad peligrosa que puede provocar una ruptura y por tanto, una revolución o cambios contra el Estado hegemónico. Finalmente, el comisario Silva se encuentra lleno de júbilo pues el mensaje que manda a la ciudadanía es el de que la policía acaba siempre victoriosa y a pesar del esfuerzo, Silva se apunta su medalla al respecto: “Yo le di el último puñetazo -dijo Silva” (Piglia, 2006c: 219). No sin antes hacer una apología del buen funcionamiento de la Ley y por ende, del orden estatal: “Pedía calma, pedía sosiego para la labor de la Justicia, pedía tiempo para la meditación y la pena profunda por la memoria de los muertos” (Piglia, 2006c: 219). La pregunta entonces asalta: ¿qué muertos? ¿Solo los muertos del bando oficial deben ser recordados? Los cuerpos de los asaltantes, borrados, representan todo aquello que el Estado quiere ver como una excepción y que, como tal, no merece ser ni recordado ni incluido: no solo como homosexuales se oponen a la reproducción biológica y como delincuentes se enfrentan al Estado, al mercado y a la producción, sino que además reproducen el contradiscurso, la memoria de la opresión sobre la alteridad (Giorgi, 2004: 68).

La violencia ilegítima de los delincuentes como personajes marginales y depositarios de lo Otro social es una pulsión de la resistencia. Al estar fuera de la sociedad y del discurso hegemónico, estos malhechores no se identifican con los valores de la sociedad capitalista. Como tal, urden su complot contra el sistema para resistir y para atentar contra lo que sustenta el sistema: el dinero. Pues bien, de ese complot tejido con algunos tentáculos del poder como son policías y políticos (que traman y quieren beneficiarse del propio sistema) y de su fallida escapatoria, surge el contra complot: el

de la policía que logra armar todo un sistema de vigilancia en torno al apartamento de Margarita, amiga de Brignone: con sistema de radio, cámaras de los periodistas y con comunicaciones con los pisos contiguos para intentar llevar a cabo las estrategias para reducir a los criminales (bien con gas, disparos, fuego...) y a su vez, los asaltantes disponen del telefonillo automático para hacer decaer el ánimo de los policías y también disponen de televisión para conseguir información de lo que está pasando fuera. De nuevo, tanto la banda como la policía parecen reflejarse en un juego de espejos<sup>139</sup>.

En ambos complots, el principal requisito que se necesita para construirlos es un individuo inteligente que sepa leer los relatos sociales y como es frecuente en el complot de Piglia, que sean paranoicos. La paranoia hace que estén en un grado de alerta casi obsesivo que les permita bien sobrevivir, bien realizar el trabajo de purga social como es el ejemplo de Cayetano Silva: “Era un paranoico<sup>140</sup>, no dormía nunca, tenía una serie de ideas extravagantes sobre el futuro político y el avance de los comunistas y de los grasas” (Piglia, 2006c: 61). Esta obsesión de limpieza y exterminio del crimen es lo que no le permite dormir por las noches, la que hace que su familia pase a un segundo plano y la que aviva su ansia de violencia y tortura en los interrogatorios. Él, como depositario de la Ley estatal y portador del Bien, lee la ciudad y sus complots clandestinos como parte de esa lucha personal:

La ciudad estaba tranquila. Hay crímenes, adulterios, robos, pero uno anda por las calles y todo se mueve normalmente y con el aire de falsa tranquilidad que los mismos transeúntes le dan a las cosas.

Muchas veces Silva se quedaba levantado hasta la madrugada, en su casa, sin

---

<sup>139</sup> Longoni (2017: 132) señala que todo en la novela aparece por partida doble: dos ciudades (Buenos Aires y Montevideo), dos episodios centrales (el asalto a la furgoneta y el asedio al apartamento), dos fuerzas policiales (la argentina y la uruguaya), dos relatos (el policial y la investigación que hace Piglia) y dos protagonistas que forman una unidad: el Gaucho Rubio y el Nene Brignone. A esta serie podría añadirse la de los dos apartamentos clave donde tienen lugar las dos conspiraciones: el primer apartamento donde se organiza el asalto y posteriormente, el último apartamento donde los encierran y mueren en Montevideo.

<sup>140</sup> El comisario Silva es el típico producto del anticomunismo de la época, de extrema derecha, paranoico, que cree que en cualquier momento los comunistas y los peronistas alcanzarán el poder. En la misma línea, pero de forma paródico se encuentra el General Jack D. Ripper de la película *Teléfono Rojo: volamos hacia Moscú*, de Kubrick.

poder dormir y miraba la ciudad desde la ventana, a oscuras. Todos tratan de ocultar el mal. Pero la maldad acechaba en las esquinas y dentro de las casas (Piglia, 2006c: 79- 80).

En la misma línea paranoica, Nando también se zafa de las trampas de la policía: “por puro instinto, porque tenía una manera muy ordenada de campanear los signos raros cuando tenía que ir a una cita” (Piglia, 2006c: 55). Asimismo, Malito conoce las distintas artimañas y conspiraciones que circulan invisibles y por esta misma razón, para seguir sobreviviendo en la jungla social y escapar de la maquinaria estatal, se ve en la obligación de no relajarse nunca y de convertirse en un lector paranoico<sup>141</sup>: “siempre desconfiado, eso sí, Malito, cuidadoso al mango con las medidas de seguridad, con los controles, un enfermo, nunca se dejaba ver” (Piglia, 2006c: 12). Al igual que Silva, también es un personaje con diversas obsesiones; entre ellas cree que, al igual que en la cárcel, el panoptismo está inserto en la privacidad de las casas argentinas:

Según él[Malito], todos los teléfonos de la ciudad estaban pinchados. Pero tenía otros rayes, la loca Mala, según el revirado de Dorda. No podía ver la luz del sol, no podía ver mucha gente junta, todo el tiempo se estaba lavando las manos con alcohol puro. Le gustaba la sensación fresca y seca del alcohol en la piel. El padre era médico, decían, los médicos se lavan las manos con alcohol, hasta el codo, al terminar las visitas, y a él le quedó la costumbre (Piglia, 2006c: 18).

Malito, de la misma forma que Silva, se erige como soberano a la hora de practicar la violencia de forma impune. Recordemos que Malito escapa de la justicia y por tanto no es asesinado como el resto de sus compañeros, por lo que no podría categorizarse como *homo sacer*. Como buen lector del discurso estatal señala que el privilegio de la violencia legítima del Estado es exactamente igual a la suya y va más allá: criminaliza la ejercida por los organismos institucionales, en especial el médico:

Claro que un cirujano (por ejemplo, su padre) vivía con las manos tintas en

---

<sup>141</sup>En la misma línea pero por otras cuestiones, el Gaucho Rubio no solo tiene que interpretar sus propios pensamientos si no su percepción sobre el mundo exterior: “Dorda era muy supersticioso, estaba siempre viendo signos negativos y tenía múltiples cábalas que le complicaban la vida” (Piglia, 2006c: 12).

sangre, desgarrando la carne de enfermos desnudos e indefensos y trepanando con sofisticados instrumentos de punción y sierras mecánicas el cráneo vivo de sus víctimas amadas (Piglia, 2006c: 53).

Es consciente de que la presión sobre la violencia ejercida por los delincuentes comunes es mucho mayor que la impuesta a otros delincuentes provenientes de jerarquías sociales más altas. Además, señala con cierta burla que la violencia sistémica produce muchas más víctimas que la violencia ilegal y que, a diferencia de aquella, sí hay una condena que se paga por ello: “Los muertos por la violencia (según él) eran menos de la mitad de los muertos por enfermedades contagiosas y nadie llevaba preso a los médicos (se reía Malito)” (Piglia, 2006c: 18). No obstante, los delitos perpetrados de las dos figuras soberanas de la novela (Malito y Silva respectivamente) quedan libres de cualquier castigo: en cuanto a Malito, porque logra escapar sin caer en las redes policiales y en lo que respecta al comisario Silva porque está respaldado por unas leyes y una inmunidad que le confieren un poder desmedido para torturar y matar: “Quiero una solución rápida -le dijo el Jefe-. No se caliente por lo que digan en el juzgado” (Piglia, 2006c: 79). Mientras que el primero tendrá su recompensa y prestigio social por reconstituir el orden perdido y atajar el peligro de la criminalidad, la figura de soberano de Malito será totalmente clandestina dado que sus delitos para que sean realmente efectivos necesitan de su anonimato. Por eso cuando ve las noticias policiales tiene sentimientos contradictorios: por un lado, la satisfacción de no ser pillado, pero por otro, siente la tristeza de su falta de reconocimiento.

Aun así, el personaje de Malito ha sido interpretado de forma simbólica por algunos críticos como una especie de Robin Hood moderno que se enfrenta al poder y que, según Dieleke (2012: 165-166), tiene que ver con un trasfondo político de los años sesenta y setenta de la izquierda tanto en la reivindicación de las obras de Roberto Arlt y de la figura del bandido social<sup>142</sup>. En la misma línea Laera (2009: 230) afirma que esta novela vendría a ser la culminación de toda una tradición literaria sobre la resistencia popular basada en los bandidos. Así, la criminalidad y las diferentes estrategias estatales para combatirla, frenarla y (re)producirla revelan ese estado de excepción

---

<sup>142</sup> Entendido como: “El bandido siempre es el héroe, [...] el vengador del pueblo, el enemigo inconciliable de toda forma represiva y autoritaria de Estado” (Hobsbawn, 1983: 49).

que anteriormente señalábamos como funcionamiento de lo social y de lo político en cuanto al poder del sistema capitalista. Es más, se puede aseverar que en la criminalidad es donde reside su identidad, a la manera de Erdosain: “nadie verá en mí un desdichado sino un hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. [...] Solo el crimen puede afirmar mi existencia, como solo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra” (Arlt, 2011 [1929]: 155-156). Sin embargo, la figura de Malito en cuanto a bandido romántico es difícil de sostener cuando se muestra como un personaje frío y sin ningún tipo de remordimientos: su egocentrismo lo sitúa fuera de cualquier conflicto moral por los hechos cometidos, lo que lo convierte en un psicópata (e incluso se llega a comparar su cerebro con el de ellos) todavía más peligroso que sus compañeros de la gavilla, porque mezcla la inteligencia y la locura con su código amoral.

La caracterización de los personajes y la profundidad psicológica influyen en la percepción del lector sobre los criminales al mostrarlos no como antihéroes, como pudiera esperarse, sino como individuos presos de su propio pasado y víctimas del propio sistema. La construcción de la pareja del Gaucho Rubio y el Nene Brignone aparece como una unidad de amor y solidaridad mutuas que de forma inquebrantable se mantiene hasta el final. Puesto que desobedecen todas las leyes morales y sexuales de la época, constituyen un núcleo marginal dentro de la alteridad de la banda y frente a las etiquetas que les pone Silva, muestran un código moral mutuo de lealtad (que no de exclusividad sexual) único en la novela ya que la pareja Blanca Galeano y el Cuervo Mereles aparece mediada por el interés de la primera. Además de estas razones, el sacrificio final y sangriento de los héroes también los convierte en mártires al hacer pública sus ejecuciones (Foucault, 2016 [1975]) que lejos de convertirse en un castigo ejemplar para el resto de ciudadanos, los victimiza por el ensañamiento policial, no para la caterva enfurecida, pero sí para el periodista Renzi, para el narrador de *Plata quemada* y sus lectores y para algunos testigos compasivos de la escena: “Los cazan como a ratas... Me dieron lástima, no se mata así a un cristiano” (Piglia, 2006c: 189).

Ahora bien, la banda de delincuentes a pesar de ser representados como héroes “sociales” son también, como bien señalada Renzi, héroes trágicos. La lucha contra el

poder es desigual y está perdida de antemano, por ello su éxito no residirá en la victoria sino en la resistencia: “No esperan nada, solo quieren resistir” (Piglia, 2006c: 159). Esta resistencia es la única arma que tienen los malhechores para enfrentarse con un sistema invicto que los arrojó a la marginalidad absoluta, a la pérdida constante: “El coraje, pensó el cronista de *El Mundo*, [...], es directamente proporcional a la voluntad de morir. [...] Pero la diferencia es abismal, es la misma diferencia que existe entre luchar para vencer y luchar para no ser derrotado” (Piglia, 2006c: 159).

La imposibilidad de revertir los parámetros del sistema capitalista se va recrudeciendo a medida que los policías van cercando a la banda y, por tanto, las acciones de la banda se van haciendo más violentas y desesperadas. Dado que no tienen nada que perder, los criminales, especialmente Dorda, se saltan todos los códigos no escritos no solo con la policía sino también con sus propios compañeros de delincuencia. Por ejemplo, creen que Yamandú, tras ser herido por la policía, es una rémora en su huida y por eso lo hacen bajarse del coche, no sin antes intentar matarlo de un disparo. Es este nihilismo el que los hace todavía más temerarios:

Para Yamandú esa fue una 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 (Piglia, 2006c: 115).

Por todos los elementos que anticipatoriamente predisponen el fracaso de los delincuentes, Renzi, como buen lector, interpreta esta batalla a muerte en clave dramática desde su perspectiva literaria. Esta lucha de la marginalidad, la periferia, contra el sistema capitalista hegemónico en batalla desigual está abocada a malograrse. Unos cuantos hombres no pueden poner en jaque a todo el sistema puesto que este juega con ventaja con un conjunto de reglas que permiten reducir a estos grupos subversivos amparándose en la Ley; Ley que por otra parte ha construido el Estado para castigar un tipo determinado de delincuencia y que guarda un as en la manga para cualquier contratiempo y para asegurarse su (su)pervivencia mediante el

estado de excepción. La inexorabilidad de los delincuentes revela la Ley tramposa del Estado: “El azar, paradójicamente, está siempre del lado del orden establecido y es (junto a la delación y a la tortura) el medio principal que tienen los pesquisas para cerrar el lazo y atrapar a los que tratan de hacerse invisibles en la selva de la ciudad” (Piglia, 2006c: 54).

Así, igual que los héroes trágicos que luchan contra un destino del que no pueden escapar y con su no aceptación propician los sucesos a los que están encomendados, la banda pretende salir indemne esperando a que Malito (su Dios) los salve. Sin embargo, la derrota ya está sellada de antemano pues los dados caprichosos de los dioses que juegan con el destino de los hombres ya han sido echados:

Había cierto fatalismo en todos ellos y nadie podía imaginar el giro inesperado que iban a tomar los acontecimientos. Los que viven bajo presión, en situación de extremo peligro, perseguidos, acosados, saben que el azar es más importante que el coraje para sobrevivir en un combate (Piglia, 2006c: 90).

El personaje por excelencia que encarna este destino del héroe trágico es sin duda alguna el Gaucho Dorda. Su enfermedad esquizoide unida a su “afasia” junto a su orientación sexual lo circunscriben a una determinada vida: marginado por el resto de iguales por su homosexualidad, torturado y vejado por los representantes de las diferentes instituciones se rebela contra todos ellos, pero no sin una cierta resignación que lo acompaña desde niño, desde que en un primer momento y más tarde el doctor Bunge le anticipan que va a acabar mal. Esa letanía acabará interiorizada durante toda su vida y al final, como una profecía autocumplida, el hado de Dorda es caer en la desgracia absoluta, ayudado eso sí, por todos los reformatorios, psiquiátricos y cárceles que incrementan su frustración y agravan su enfermedad: “Listo para morir no; porque nadie está listo nunca para morir, pero sí está dispuesto a morir, como quien lleva un estigma de chico, desde siempre, que le dice: «Vos vas a terminar mal»” (Piglia, 2006c: 199), y de nuevo antes de morir piensa: “Siempre había sido objeto de interés para los médicos, los psiquiatras. El criminal nato, el hombre que se ha desgraciado de chico, muere en su ley. Era un destino al que no podía escapar” (Piglia, 2006c: 212).

La analogía con el destino trágico no es ingenua y mucho menos con los complots que se construyen en la novela. Tal y como señalaba Piglia en su crítica, el complot como categoría había sustituido el de destino trágico (2014b: 102) por lo que ya no son los dioses, sino como venimos diciendo, el Estado quien determina y coarta los movimientos de sus ciudadanos subyugados y de aquellos que margina, simbolizados en la banda criminal<sup>143</sup>. Por ello a través del autor implícito, Renzi, se nos impone la lectura del destino trágico en la que se cifra el sentido político de la obra pues estos delincuentes han cruzado varias líneas sociales rojas y el castigo (estatal) de los dioses va a revertir, cebándose en ellos, el daño causado: “Destino de la tragedia clásica: «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»” (Piglia, 2006c: 84). Por esta razón, la isotopía sobre la tragedia griega continúa en la novela: “De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un 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*<sup>144</sup>” (Piglia, 2006c: 97).

El complot, siempre político en Piglia, participa de un secreto narrativo: en este caso el secreto podría estar referido a la trayectoria desconocida de Malito<sup>145</sup> y en este sentido, el secreto se emparenta con lo político y con la narración. Es decir, el relato policial está orientado a la restitución de los valores quebrantados por los asaltantes y el delito que cometen, pero realmente solamente el castigo es impuesto solo para la parte más vulnerable de la banda, no a su cerebro. Por ende, si Malito, el jefe de la

---

<sup>143</sup> Es más, la suerte de los héroes ya no está solo determinada por el Estado, sino por el capitalismo representado en el dinero. Ahora es él el que dirige el destino de los hombres, tal y como señala el propio Piglia sobre Arlt en una cita perfectamente aplicable a *Plata quemada*: “la obsesión por los oráculos y los horóscopos que recorre sus relatos es más bien un modo de conocer el destino que depende del dinero y no a la inversa” (Piglia, 1974a: 27).

<sup>144</sup> Aristóteles trabaja en su *Poética* el “mythos” como uno de los elementos más importantes que constituyen una obra. Como tal, participa y está relacionado con cómo se estructura la obra artística. Más tarde, Ricoeur nombra a esta categoría como: *mise en intrigue*. Tanto un término como otro puede traducirse como fábula, argumento, intriga o trama, entre otros. Este último sería el más adecuado en relación con *Plata quemada* puesto que no solo tiene que ver con el complot del destino contra la banda, sino también con cómo está construido el mismo relato que estamos leyendo en clave metaliteraria (esta parte se desarrollará más adelante cuando hablemos del discurso del narrador).

<sup>145</sup> Incluso en el epílogo no se aclara a los lectores cuál ha sido el destino final del personaje ni tampoco las presuntas hipótesis que el autor decide callar por su presunta fidelidad a la trama de los personajes.

banda no es castigado, no hay una restitución ni de la ley ni del orden, tal y como ocurre en la novela negra. Es ahí en ese secreto del complot privado de Malito donde todavía hay cierto brillo de esperanza de ruptura frente al fatalismo al que se ve abocado el resto de la banda. Toda la magnificencia del complot del Estado y la resistencia del complot del Otro, de la marginalidad, que termina con una cruel moraleja de impotencia a la hora de encararse con la maquinaria del Estado capitalista, queda en entredicho por la fuga de Malito y es en ese secreto narrativo donde se atisba el carácter político y revolucionario de Malito como punto de fuga.

### 3. LAS CENIZAS DE LA ECONOMÍA CAPITALISTA

Bajo el título anticipatorio de *Plata quemada*, el dinero se convierte en el móvil del delito y su incineración constituye un punto de inflexión en la novela. Por él se asalta la furgoneta, por él, delincuentes y políticos parecen indiferenciarse en su objeto de deseo. El dinero entonces es un valor en el mercado, pero también acaba transformándose como veremos a continuación en la narración, en un fin en sí mismo. Como tal, el dinero se convierte en epítome del sistema capitalista que hará de él un Dios al que venerar. Por tanto, es el dinero quien rige los diferentes intercambios no solo económicos y financieros, sino también sociales y culturales.

Históricamente, la moneda (como metonimia del dinero y como objeto de valor) vino a sustituir la economía de especies por otra, la del dinero, aunque la moneda en sí actúa igualmente como mercancía de trueque. Así, la acuñación de las monedas en los distintos metales (oro, plata, hierro o cobre, generalmente) estableció una correlación

entre la composición de la moneda, en cuanto peso y tamaño, y el valor intrínseco de la misma como mercancía. Sin embargo, la relación entre ambas nociones comienza a cambiar con la impresión del llamado papel moneda pues representa la consagración del dinero fiduciario, es decir, el papel, al no constituirse como un metal noble, rompe con la relación proporcional de sustancia y valor que sí era explícita en la moneda. Así, el dinero fiduciario en papel establece una especie de confianza, de “ficción”, por la que ese dinero representa X valor en el mercado a pesar de que objetivamente ese papel carezca completamente de algún valor si no es por el que significa o representa. En otras palabras, el dinero como tal parte de una creencia común, casi de fe, como una aceptación social en la que todos los individuos son conscientes del valor extrínseco del dinero. Así, también el papel de la Banca promovió el dinero como acumulación y como depósito, además de como dinero futuro en forma de deuda a través de los préstamos. Este dinero futuro (como la ficción futura) supuso la desaparición total de la convertibilidad del dólar en oro, ya que en 1971 el presidente de los EEUU, Richard Nixon, decide abandonar el patrón oro para atajar el déficit en la balanza comercial, en un contexto de inflación, y de los enormes gastos provocados por la guerra del Vietnam, que hace que el valor del dólar caiga, con lo que se inició un proceso de fluctuación del precio de las divisas<sup>146</sup>. El dólar se acaba convirtiendo en dinero fiat, que es aquel dinero establecido por un gobierno para enfocar la economía hacia un cierto medio de intercambio (otras monedas fiat actuales son el yen o el euro). De esta manera se romperá la vinculación del dinero con un bien tangible y material, para convertirse en un producto regulado por la “confianza” de los individuos, Estados y Mercados en el valor que dice el Estado que tiene la moneda y su comparación con las monedas consideradas de referencia (o fiat). Así, ya sea a través de moneda, papel o a través de las finanzas que regulan en el mercado el valor del dinero, este se convierte en signo, en forma, en símbolo.

Así, en este desdoblamiento el dinero como signo establece también una relación con el lenguaje en tanto que constituye un código. El primero en hablar del dinero referido

---

<sup>146</sup> Este contexto económico será retratado en su posterior novela: *Blanco nocturno* (2010).

en términos de significante y significado fue Saussure (2008 [1916])<sup>147</sup>, pues la misma relación arbitraria entre ambas categorías las asocia al valor simbólico del dinero: así, el significante es el objeto (ya sea en moneda o papel) y el significado, el propio valor otorgado al mismo. Marx también señala su dualidad en cuanto a mercancía ya sea como valor de uso (la utilidad del objeto) o como valor de cambio (el valor de un producto en el mercado). Más tarde Baudrillard (1976) une la perspectiva lingüística y económica en la siguiente relación: el significante representaría el valor de cambio mientras que el significado, el valor de uso. Además, añade otros valores como el simbólico (por ejemplo, el que pudiera tener un regalo) o el de signo (el valor que una sociedad le da a un objeto referido a su estatus).

Así, en la sociedad de consumo el dinero convertido en significante se referencia a sí mismo y es en ello donde están asentadas actualmente la economía financiera y especulativa en las que el dinero se representa como valor en sí por el hecho simple hecho de serlo. En otras palabras, el dinero se presenta como una (meta)ficción que se referencia a sí mismo.

En el caso de Argentina, la devaluación del peso con respecto al dólar fue consecuencia de esta liberalización de los mercados extranjeros. Así, en torno a la década de los sesenta en los que se contextualiza la novela, la economía argentina queda bajo las órdenes del gobierno radical de Arturo Illia (1963- 1966) que si bien tuvo cierto éxito en la recuperación activa de la producción y el empleo nacional, el déficit de las empresas públicas se agravó. Eso, junto con el enmascaramiento de los problemas sociales y políticos argentinos y el deseo por parte de militares y de la sociedad civil al margen de los procesos democráticos, favoreció en 1966 (un año después de los hechos novelados) el golpe de Estado<sup>148</sup> (Ferrer, 2004 [1963]: 243-244) que devaluaría aun más el peso argentino. Posteriormente a finales de los noventa

---

<sup>147</sup> Gallego Cuiñas (2014) señala que después de Saussure, otros posestructuralistas continúan con el estudio entre lingüística y dinero como por ejemplo Shklovsky, Foucault (en *Las palabras y las cosas*), Deleuze en sus investigaciones sobre capitalismo y esquizofrenia o Derridá (desde su perspectiva deconstruccionista).

<sup>148</sup> El golpe militar fue perpetrado por Juan Carlos Onganía que durante siete años gobierna en Argentina. Como indica Laera (2009: 237), tras el golpe se presentan las primeras fracturas en el peronismo (como la creación de la agrupación Montoneros que reunía a parte de la izquierda peronista) lo que conllevaría que a finales de la década el peronismo entrase en la clandestinidad.

(que coincide con la publicación de la novela de Piglia), la deuda exterior argentina alcanzó casi los 150.000 millones de dólares por lo que la desconfianza de los mercados internacionales supondría un aumento de la fuga de capitales anticiparía el colapso de la crisis bancaria de 2001, con el famoso “corralito”. Así pues, este período de inestabilidad económica y de crisis financiera de los años en los que *Plata quemada* ve la luz se traslada a la literatura<sup>149</sup> en los que el dinero se representa desde una visión casi apocalíptica que pronostica su fin y la pérdida de valor del mismo, así como los diferentes entresijos de la economía del poder que se desvelan a través del entramado literario.

El dinero aparece en *Plata quemada* mediante un sistema capitalista que está obsesionado con el dinero, tanto en su valor de cambio como de uso. Así, el dinero constituido como mercancía (esto es, en su valor de cambio) representa para los personajes una posibilidad de cambiar de vida (valor de uso) pero, sobre todo, una obsesión por poseerlo, hecho que Piglia rescata de Arlt, y que va a asociarse literariamente al robo, a la falsificación y al plagio como cuestionamiento de la noción de la propiedad (Fornet, 2007: 42). Así, el dinero como falsificación o como símbolo se despoja de cualquier significación, la copia se apropia del valor simbólico que posee el original (el dinero auténtico). La idea de robo pero también de falsificación viene de la mano de Alberto Martínez Tobar, el tesorero, quien tiene una hija con problemas nerviosos y su tratamiento resulta bastante costoso. Para él, el hecho de robar a través de la suplantación con dinero falso, le supone no solo poder cambiar de vida y vivir holgadamente, sino que solamente imaginar su hurto le provoca cierta tranquilidad que le permite seguir en la rueda alienante del sistema. Es decir, más que su valor de uso, lo que importa es poseer el dinero, no su circulación y gasto:

A veces piensa que habría que llevar un portafolios igual y llenarlo de plata falsa. Sustituir uno por el otro y salir tranquilamente. Tenía que arreglar con el cajero que era un amigo de la infancia. Se dividían la plata y seguían viviendo una vida normal. La fortuna era para los hijos. Se imaginaba la plata guardada

---

<sup>149</sup> Alejandra Laera (2014) analiza el papel del dinero, partiendo de la crítica de Piglia, en diferentes producciones literarias como son: *El aire* de Sergio Chejfec, *Plata quemada* de Ricardo Piglia, *La experiencia sensible* de Rodolfo Fogwill, *Wasabi* de Alan Pauls y *Varamo* de César Aira.

en un cajón secreto del ropero, la plata invertida con nombre falso en un banco suizo, la plata escondida en el colchón, se imaginaba que dormía con los billetes bajo el cotín, que los sentía crujir al darse la vuelta en las noches de insomnio. Esas noches, cuando no podía dormir, le contaba a su mujer cómo pensaba hacer el cambio. [...] Era una idea que lo ayudaba a vivir y le agregaba cierto espíritu de aventura y cierto interés personal al traslado de dinero que hacía todos los meses (Piglia, 2006c: 30).

El dinero como fetichismo se compara con la adicción a la droga, como una mercancía eminentemente capitalista (a la manera de Burroughs). Dorda cristaliza perfectamente el sentimiento de los personajes, sobre todo el de Martínez Tobar, con respecto al dinero: “La plata es como la droga, lo fundamental es tenerla, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo” (Piglia, 2006c: 41). El dinero, al igual que ocurre en Arlt, tiene valor en sí mismo, como fin, donde lo importante es tenerlo y su carestía genera angustia, fracaso y humillación (López, 2004: 134).

De la misma manera que el sistema capitalista, lo importante es la acumulación del dinero por eso se redonda en varias ocasiones en la cantidad de dinero robado desde varias perspectivas, como son las del dinero en cuanto a su aspecto físico y peso, como relación proporcional entre el dinero como sustancia y su equivalencia en valor: “No la habían contado pero pesaba como si estuviera hecha de piedra, la bolsa de lona con la guita. Bloques de cemento laminado, hojas finas, todos los billetes, en la bolsa de lona, con una sogá marinera” (Piglia, 2006c: 40). Además, la acumulación adquiere tintes oníricos cuando por una cuestión de óptica, el dinero aparece duplicado como un tesoro en un claro sentido autorreferencial: “Lo más divertido era que toda la plata estaba amontonada en una especie de bargueño con un espejo que la duplicaba, una parva de guita sobre un hule blanco repetida, como una ilusión, en el agua pura del espejo” (Piglia, 2006c: 56).

Por otro lado, el deseo de poseer el dinero también se presenta como un potente cohesionador social, pues a través de él se afianzan o se desligan las relaciones sociales y/o sexuales en las que siempre hay algún tipo de transacción, bien sea por droga, bien por dinero, como ocurre en la cárcel, en la relación de Blanca y el Cuervo, con las relaciones prostibularias de Dorda y la Rusita o las del Nene y Giselle. Esta última, como el resto de los personajes, quiere ahorrar dinero para poder cambiar de vida y a partir de su encuentro sexual, el Nene “empezó a dejarle plata, que ella aceptaba con normalidad” (Piglia, 2006c: 106). El dinero también interviene en las relaciones que atañen a la estructura familiar y matrimonial. Es el ejemplo de la madre de Blanca Galeano quien se muestra partidaria de la relación de su hija una vez que empieza a llevar dinero a la casa mientras que critica a su marido por no saber conseguir más. Así, en el mismo sentido que en la novela negra, las mujeres y el dinero forman un tándem inseparable en Piglia, al igual que en uno de sus precursores: “los personajes femeninos, en la producción de Roberto Arlt, cristalizan las transacciones sexuales y económicas que impone el mercado del «amor»«del matrimonio» en el mundo burgués que se asimila al fraude”(Gallego Cuiñas, 2014). En otras palabras, el fetichismo hacia el dinero es fuerte porque mediatiza el deseo, esto es, puede comprar el sexo pero también simboliza el deseo mismo (Piglia, 1974a: 28). Así pues, los delincuentes gastan parte del dinero en satisfacer estas pasiones contratando a *taxi-boy* y celebrando orgías donde la droga no falta.

El dinero en la maquinaria capitalista se postula como un producto resultante de la división social del trabajo. Se trabaja para conseguir dinero gracias al trabajo abstracto que se manifiesta en la mercancía final. Sin embargo, para poder sostenerse el capitalismo necesita de la plusvalía, lo que genera que los individuos del sistema estén alienados, puestos al servicio del capital y no al revés. En varias ocasiones, se remite a la novela a la plusvalía como diferencia entre el tiempo y trabajo aportado en diferencia con el salario. Así, el padre de Blanca como empleado en Obras Sanitarias “no ganaba más que para vivir lo justo” (Piglia, 2006c: 26) o cuando los delincuentes señalan la trampa del trabajo y Dorda comenta: “Cuanto más se trabaja menos se tiene”, a lo que el Nene le contesta: “Fesa, ahora te avisás, a más laburo, más esclaveta...” (Piglia, 2006c: 68). De igual modo justo antes de quemar la plata

reflexionan sobre la plusvalía del trabajo y cómo ellos al estar fuera del mundo laboral son libres frente a los asalariados:

- Pensar que para ganar un billete como este, un sereno, ponéle [...], tiene que trabajar dos semanas...y un cajero de banco, según la antigüedad, puede tardar casi un mes para recibir un billete como este a cambio de pasarse la vida contando plata ajena.

Ellos son al revés, cuentan fajos y fajos de plata propia (Piglia, 2006c: 171)<sup>150</sup>.

Precisamente el dinero que han robado en connivencia con la policía y el concejal estaba destinado a pagar los sueldos del personal del municipio y para los gastos de las obras del desagüe, concretamente 7.203.960 pesos. Esta cantidad ingente iba a destinada a un bien social y comunitario, en definitiva, público. Lo que se constata entonces es la propia corrupción<sup>151</sup> del sistema sobre todo de aquellos que representantes que trabajan para el Estado y que con sus puestos adquieren información para robar al ciudadano medio. El trabajo jerarquiza entre aquellos que se alienan para ganar dinero con su sueldo y entre aquellos que toman la ociosidad y la criminalidad como forma de vida. Desde la mirada periférica de la banda, el trabajo representa la esclavitud y la demostración de que el dinero no se gana verdaderamente trabajando, de ahí la alienación que obliga a hipotecar el propio tiempo para tener dinero. Como están fuera de la sociedad pueden, desde su mirada periférica, advertir sobre el funcionamiento del sistema capitalista. Son ellos precisamente los que teorizan sobre la alienación de los policías que ponen su vida al servicio del sistema sin percatarse de su propia explotación (Grinberg Pla, 2015: 218):

Los policías siempre son más temerosos que los malandras, lo hacen todo por un sueldo (dice Dorda), 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 ocurrir ser cana, a un enfermo, a un tipo que no

---

<sup>150</sup> La distinción entre el dinero de los asalariados y el dinero conseguido ilícitamente con el robo ya está presente también en Roberto Arlt: "el dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos, sino el dinero truhanesco y burlón" (en Piglia, 1974a: 25).

<sup>151</sup> El propio Estado es cómplice de otras actividades ilegales como es el negocio de la droga. A través de las siguientes palabras del Nene se desvela de nuevo la hipocresía del sistema institucional, no tan alejado del criminal: "Estaba locuaz -contaba el Nene, se acordaba-. [Dorda] Se había dado con una merca de primerísima que levantamos en la guantera del checo de un diputado" (Piglia, 2006c: 71).

sabe qué hacer con su vida a un “pusilánime” [...]. Se hacen canas para tener la vida asegurada y así pierden la vida (Piglia, 2006c: 144).

Por el contrario, la banda de Malito se mueve en otra circulación distinta del dinero, en una economía del dinero que se apropia de él mediante prácticas ilícitas. De manera especular, esta economía también tiene sus propias leyes del mercado con competencia y riesgos y para no fracasar en estas inversiones ilegales hay que convertirse en el mejor postor, tal y como señala Malito: “Hay que pagar siempre, poner plata pero también jugarse al riesgo de que el entregador le venda el dato a otro grupo” (Piglia, 2006c: 12-13). Pero, además, la posesión del dinero no simplemente es percibida como una forma de corrupción del sistema, sino como una forma para detentar poder; por eso, una vez que consiguiera la plata, Malito no quería repartirla ni con el político ni con el policía.

El poder subversivo de los delincuentes va a residir precisamente en la relación distante que mantienen con el dinero. Por un lado, el dinero aparece instrumentalizado para conseguir droga, puesto que para los delincuentes es lo verdaderamente valioso porque en ese mundo criminal les permite convertirse en héroes criminales, como al Cuervo: “*por eso era un chofer excepcional, la mente en blanco, una sangre fría que nadie podía igualar. Manejaba sedado con el Florinol y podía tirarse encima de un camión semirremolque y obligarlo a girar y bajar a la banquina*” (Piglia, 2006c: 44) o bien para poder lidiar con los propios delirios en el caso de Dorda:

La plata y las decisiones significaban poco para él. Su interés exclusivo eran las drogas, “su oscura mente patológica” (decía el informe psiquiátrico del Dr. Bunge) pensaba rara vez en otra cosa que no fueran las drogas y las voces que escuchaba en secreto (Piglia, 2006c: 63).

Incluso al principio de la novela ya se desacraliza el valor del dinero respecto a la droga cuando con un billete de cincuenta pesos se utiliza como instrumento para esnifar la cocaína. Pero es en la quema del dinero donde la supresión de cualquier valor simbólico o sónico encuentra su apogeo. Como bien señala Mozo Martín (2017), el dinero no es el primer objeto que queman para evitar las diferentes estrategias que

toma la policía para matarlos o para forzar su salida del edificio con el uso de gases lacrimógenos que evitan con la quema de colchones. Cuando empiezan a prenderle fuego a los billetes están realizando un último acto de resistencia e inútil que pone de relieve la ideología (denominada nihilista según los periódicos) marginal y revolucionaria de los delincuentes con respecto al sistema capitalista que venera a su dios dinero. Por esta razón, más allá de las muertes generadas, Dorda sabe que esta acción es traspasar los límites establecidos incluso para ellos: “Quemar plata es feo, es pecado” (Piglia, 2006c: 170).

En esa “ceremonia trágica” (Piglia, 2006c: 170), los delincuentes empiezan a tirar los billetes incendiarios como provocación ante la policía, los medios y toda la ciudadanía. Es decir, su acto pirómano es un acto de rebeldía que desafía la lógica capitalista, la del trabajo como generador de cohesión social y, sobre todo, la de la propiedad materialista. Con este acto subversivo dejan al descubierto además de las maniobras del poder para eliminar a los delincuentes sin que pudiera salir la verdad a los medios y de paso, recuperar la plata, es la hipocresía social presa de la ignorancia de su alienación:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. Indignados, los ciudadanos que observaban la escena daban gritos de horror y de odio, como en un aquelarre del medioevo (según los diarios), no podían soportar que ante sus ojos se quemaran cerca de quinientos mil dólares en una operación que paralizó de horror a la ciudad y al país y que duró exactamente quince interminables minutos, que es el tiempo que tarda en quemarse esa cantidad astronómica de dinero (Piglia, 2006c: 172).

En el orden social sí es tolerable que para conseguir el dinero se pueda asesinar a personas; es decir, el dinero como fin justifica absolutamente todo. Esta economía fetichista desvela el poder del dinero como motor social, político, económico y hasta incluso moral. Aunque realmente como dinero fiduciario solo están quemando papel, la interpretación del valor simbólico que la sociedad le otorga transgrede todos los

límites de comprensión pues en ese acto se está quemando también toda la ideología represiva del sistema: “al quemar el dinero que no pueden retener ni disfrutar, los protagonistas llevan la racionalidad del capitalismo hasta sus últimas consecuencias. El dinero ya no es para ellos un valor de cambio, sino un valor en sí mismo, el único valor” (Grinberg, 2015: 427). En este sentido, la quema de dinero es interpretado como un crimen<sup>152</sup> abyecto para toda la sociedad, como “un ejemplo de terrorismo puro” (Piglia, 2006c: 174); el dios dinero queda personificado<sup>153</sup> como una víctima más de los delincuentes: “Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo” (Piglia, 2006c: 173). La reivindicación del dinero y la justificación de su supuesta neutralidad e inocencia por parte del resto de la sociedad revelan, de nuevo, el fetichismo del dinero como signo (Baudrillard, 1976) eminentemente utilitarista: “[el dinero] 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” (Piglia, 2006c: 173). Precisamente lo que plantea en la novela Piglia es que la apropiación de dinero siempre se realiza de forma ilegal, ya sea desde el mundo de la criminalidad o desde las altas esferas; es ahí donde se cifra todo el sentido de la cita de Brecht al comienzo de la novela: “¿qué es robar un banco comparado con fundarlo?”. Por eso lo que se visibiliza en estas declaraciones es la complicidad de la población con la apropiación ilícita de dinero, en pos de que los fines justifican los medios; es decir, prefieren tener los ojos vendados en cuanto a la procedencia del dinero, lo único que les importa es el aspecto utilitario del dinero, no las olas de violencia que circulan bajo la sociedad para conseguirlo.

Así, la ideología anarquista de los delincuentes choca contra la lógica materialista de la propiedad de la sociedad. Lo verdaderamente horrible no son ni el robo ni las vidas que se han dejado en el camino a lo largo de esta batalla campal, sino la irracionalidad de la quema de dinero. Por eso, la sociedad vuelve a reincidir en el valor de uso del

---

<sup>152</sup> En el sentido foucaultiano en el que crimen es: “algo que damnifica a la sociedad, es un daño social, una perturbación, una incomodidad para el conjunto de la sociedad” (Foucault, 1988 [1978]: 96).

<sup>153</sup> Anteriormente también la personificación del dinero se revela mediante la oposición del lenguaje delator y eufemístico de los medios de comunicación con el de los delincuentes: los delincuentes estaban dispuestos a jugar con la vida de todos los implicados en esta complicada operación de rescate. «¿De rescate de quién?», había pensado el Nene, según Dorda. «No ves que dicen cualquier batata» (Piglia, 2006c: 145).

dinero como un bien social, con carácter moral y solidario, frente al Mal y el pecado de los delincuentes que tras este hecho devienen en monstruos:

Los policías quedaron inmóviles, estupefactos, porque qué se podía hacer con criminales capaces de tamaño despropósito. La gente, indignada, se acordó de inmediato de los carenciados, de los pobres, de los pobladores del campo uruguayo que viven en condiciones precarias y de los niños huérfanos a los que es dinero habría garantizado un futuro.

Con salvar a uno solo de los niños huérfanos habrían justificado sus vidas, estos cretinos, dijo una señora, pero son malvados, tienen mala entraña, son unos bestias, dijeron a los periodistas los testigos.

[...]

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 (Piglia, 2006c: 172- 173).

En efecto, en este acto gratuito se encierra toda la marginalidad que representan los delincuentes. En lugar de que la sociedad reflexione sobre el poder del dinero como configurador del sistema capitalista y burgués, sobre el papel que ejerce en la división del trabajo y su plusvalía y en el valor ficticio del dinero, este acto de la quema sirve a la ciudadanía para afianzarse en sus leyes económicas y violentas que propician la alienación social. Lejos de hacer tambalear las bases capitalistas, los ciudadanos se parapetan en sus criterios morales e ideológicos de forma polarizada entre aquellos que están dentro del sistema y aquellos que desde fuera quieren destruirlo en base a las siguientes dicotomías: Bien/Mal, dentro/fuera, moral/inmoral, cordura/locura, normatividad sexual/homosexualidad, ser humano/monstruos, ley/criminalidad y capitalismo/ nihilismo, anarquismo. Siguiendo a Piglia (1974a: 26), lo que esta serie de dualidades en torno al bien o al mal enmascara bajo el marco de la moralidad es precisamente la diferenciación de clases que propicia la pobreza o la riqueza y con él, se cercena toda posibilidad de debate social.

Incluso en un intento por intentar comprender el acto de los delincuentes se propone en los medios de comunicación un análisis filosófico de lo acaecido por el uruguayo

Washington Andrada:

que consideraba ese acto terrible, una especie de inocente *potlatch*<sup>154</sup> realizado en una sociedad que ha olvidado ese rito, un acto absoluto y gratuito en sí, un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses porque sólo lo más valioso merece ser sacrificado<sup>155</sup> y no hay nada más valioso entre nosotros que el dinero, dijo el profesor Andrada y de inmediato fue citado por el juez (Piglia, 2006c: 174).

El *potlatch* tiene como principios la pérdida y la destrucción desde una perspectiva positiva, no como es interpretado por el filósofo uruguayo de la novela, pues es una detención no solo de riqueza, sino también de poder. Según Amícola y Hueso (2015: 115) en su lectura de Bataille, el *potlatch* es percibido como un modo para provocar asombro o terror mediante una destrucción colosal de los bienes ante el rival y el francés relaciona sociológicamente este horror con la ideología burguesa<sup>156</sup>, que se había constituido de forma antitética a la ideología aristocrática, basada en la ostentación, en el lujo y en lo superfluo. Así, la lógica burguesa basada en el utilitarismo y en el aprovechamiento propicia la acumulación, por lo que los delincuentes de *Plata quemada* vendrían a romper este paradigma de la avaricia (recordemos que todos los personajes tienen avaricia, de una forma u otra, de dinero) proponiendo la cultura del despilfarro (Amícola, Hueso, 2015: 115). Lo cierto es que, con esta quema del dinero, los delincuentes rompen con el valor simbólico, con el

---

<sup>154</sup> Ceremonia practicada por los indios del noroeste de América en la que se da un proceso de intercambio de dones. El anfitrión de una familia celebraba esta fiesta para dar a conocer su riqueza ante los demás y por eso distribuía regalos entre sus invitados. En esta economía del dar se basaba el prestigio social de la familia a pesar de poder caer en bancarrota pues se redistribuía la riqueza entre la tribu. Sin embargo, este fenómeno también ha sido interpretado culturalmente como un ejercicio de derroche y por eso se prohibió. En otras tribus, en un alarde del derroche de riqueza, estos bienes se destruían completamente para conseguir este prestigio o bien para retar a rivales. Entre los teóricos que han estudiado el *potlatch* se encuentran Marcel Mauss en *Ensayos sobre el don* (2009 [1925]) y por Georges Bataille en *La parte maldita* (1987 [1933]).

<sup>155</sup> Lo que es sacrificado según Bosteels (2003: 41) es la propia destrucción de los delincuentes como una salida desesperada ante el contra complot del Estado. En este sentido de conspiración entiende el *potlatch* de *Plata quemada* como la lógica paranoica del capital transformado en un contra complot.

<sup>156</sup> Dice Lukács (2016 [1920]: 28): “La cultura burguesa consiste inexorablemente en negatividad, en suspensión de todas las capacidades humanas no orientadas directamente a la acumulación; esa quimera paterna por el ahorro: de tiempo, de inteligencia”.

valor de intercambio y, sobre todo, con la circulación del dinero al destruirlo, lo que lo acerca simbólicamente a la muerte del capital<sup>157</sup>, de ahí que el hecho sea percibido como “una pila funeraria de los valores de la sociedad” (Piglia, 2006c: 174) por los medios de comunicación.

Para terminar, el dinero además de ser utilizado como arma revolucionaria que explota el orden burgués, también es una categoría narrativa que moviliza la acción. La relación entre ficción y dinero es señalada por Piglia cuando analiza la obra de Roberto Arlt e incluso identifica el dinero con la ficción misma (Piglia, 1974a: 25). De igual modo que su precursor, los personajes de *Plata quemada* “hacen ficción” a la manera de Arlt, pues en ese intento por hacerse ricos de la nada y poder cambiar de vida roban la furgoneta con el dinero municipal y ahí se genera toda una serie de ficciones entre las que encontramos diversas perspectivas: las de los delincuentes, los diferentes testigos, el comisario Silva, etc.: “enriquecerse es siempre una aventura imaginaria, la epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley” (Piglia, 1974a: 26). Por tanto, en la novela actúa como motor, pues en el intento de apropiarse del dinero arman todo un complot que es narrativo en cuanto qué deben hacer, cómo comportarse y cómo huir. Además, una vez que consiguen el dinero también se sigue produciendo relatos: los diferentes testimonios de los torturados (por ejemplo, Blanca Galeano y Giselle mienten, “inventan” para que no les salpique la historia y para no perjudicar a la banda) o relatos futuros sobre cómo se van a gastar el dinero cuando todavía piensan que hay posibilidad de huida. Es, en este sentido, donde el valor ficticio del dinero y el valor de la literatura se ligan.

---

<sup>157</sup> En “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria” (1973) Piglia hace un análisis del robo de una librería y la quema de una biblioteca en la narrativa arltiana. Esta lectura particular la llevará a la práctica ficcional en *Plata quemada* donde los paralelismos simbólicos son más que evidentes: “Así, el robo es la metáfora de una lectura ilegal, desacreditada, que en la transgresión encuentra acceso y posibilidad de apropiación; mientras que en el intento de incendiar la librería el fuego vendría a echar luz para ayudar a ver y a destruir simbólicamente el mal (económico) que es el vel de la cultura” (Piglia, 1973: 26-27).

#### 4. VOZ Y MIRADA: ARQUITECTURAS DE LA NARRACIÓN

La voz a través de los discursos de los personajes y de las diversas fuentes en que se fundamenta el relato está construido desde una perspectiva que arroja un haz de luz, a veces nuevo, a veces contradictorio, sobre el suceso del robo y de la banda criminal. Sin embargo, el arquitecto de este andamiaje oral no es otro que el narrador, oculto tras el lenguaje periodístico, que juega con la verosimilitud y la reelaboración de materiales que conforman su discurso. Así nos lo hace saber en el Epílogo que, tras haber leído la novela, hace que se reconfigure todo el proceso de lectura e interpretación puesto que lo que allí se narra es, según Piglia, una “historia real” (Piglia, 2006c: 221). El Epílogo actúa pues como un marco<sup>158</sup> textual de la ficción que pretende calificarla ya no como un relato basado en la realidad, sino como una narración veraz que cuenta los hechos y pensamientos tal y como se dieron:

He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes (Piglia, 2006c: 221).

Así pues, según Piglia, la novela parece ordenar todos los discursos bajo un aparente paradigma de Verdad (de ahí que intente pasar por novela de no ficción) pero no hay que olvidar que esta reconstrucción<sup>159</sup> del material es artificial e interesada. En primer lugar, porque Piglia no respeta al pie de la letra los sucesos acaecidos si los contrastamos con los diarios de la época: frente a la muerte de los tres delincuentes, Piglia decide salvar a Dorda como superviviente y, además, agrega el componente

---

<sup>158</sup> Edgardo Berg (2006: 44) ve una afiliación del recurso de estos marcos de lectura con los de los cuentos de “Mata Hari 55” y “Las actas del juicio” donde la grabación de los testimonios por un lado y la transcripción de la confesión por otro, “aseguran el carácter ficticio de los hechos relatados”.

<sup>159</sup> Laera (2009: 229) señala que hay dos reelaboraciones: una a nivel macro respecto a la historia de la literatura que ficcionaliza la literatura testimonial (como Walsh), y otra a nivel micro en la propia trama a través de los diferentes discursos (televisivos, periodístico, argot criminal, el positivista, la doxa y el discurso interno de los personajes).

homosexual a la pareja ficticia del Gaucho y el Nene. En segundo lugar, Piglia comenta en el Epílogo que la escritura de la novela se debió a que una tarde de 1966 conoció a Blanca Galeano, la “Nena”, en un tren mientras viajaba a Bolivia. Fue ella la que supuestamente le cuenta la historia y a raíz de ese viaje decide documentarse y comenzar las investigaciones que tienen como fruto la presente novela; es decir, Piglia se postula como el heredero de una historia narrada oralmente que él se limita a reproducir y a añadir o a completar con diferentes fuentes. Entre ellas, están los más que sospechosos informes psiquiátricos sobre Dorda del Doctor Bunge, el acceso al sumario por el que la policía era acusada de presunto cohecho, las grabaciones secretas en el departamento<sup>160</sup> y los diarios de la época como *Crónica*, *Clarín*, *La Nación*, etc. donde hace una especial mención a la supuesta utilidad de las crónicas de un tal E. R., que causalmente coincide con Emilio Renzi, el *alter ego* pigliano. Por tanto, este Epílogo que pretende ser aclaratorio es deliberado pues este mismo texto como Prólogo habría orientado la lectura y aquí sin embargo, a modo paratextual, Piglia incorpora otro relato que no es completamente ajeno a la novela sino que de forma metaliteraria, habla del proceso de creación, del relato de una pesquisa por parte del escritor (Premat, 2002: 171). En otras palabras, ficcionaliza su experiencia personal (que no se dio en ningún momento) y juega con las difusas fronteras entre realidad y ficción.

En este sentido, cobra de nuevo fuerza la interpretación literaria de Renzi sobre la banda criminal como una resistencia inútil pero obstinada como héroes trágicos, pues Ricardo Piglia vuelve a incidir sobre ella en el Epílogo cuando investigaba el caso y afirma que: “adquirió sin embargo para mí, [...] la luz y el *pathos* de una leyenda” (Piglia, 2006c: 221). Más tarde, cuando relata la anécdota del tren con Blanca también la enfoca desde esta perspectiva: “y yo la escuché como si me encontrara frente a una

---

<sup>160</sup> Para poder acceder a la acción del departamento y “reproducirla de modo fiable”, esto es, de tal manera que fuera creíble para el lector, Piglia crea la figura de Roque Pérez, iniciales que según Premat (2004) coinciden con los del autor argentino: “Para mí el punto de ficcionalización era solucionar el problema de cómo hacer para poner los diálogos que ocurrían dentro del departamento, manejando el criterio que yo estaba usando, que era trabajar con materiales reales ¿Cómo podía hacerlos un narrador que solamente cuenta aquello que puede conocer?, ¿cómo hacía? Entonces inventé el punto que me parece más ficcional: el radioaficionado, que está ahí escuchando esos diálogos” tal y como confiesa en una entrevista del 29 de noviembre de 2007, en: <https://www.catedraabierta.udp.cl/el-escritor-y-los-estudiantes/>

versión argentina de una tragedia griega. Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir, y eligen la muerte como destino” (Piglia, 2006c: 225). Siguiendo esta línea del Epílogo como texto que resignifica la novela, entendemos que esta interpretación de Piglia aparece reflejada en el autor implícito de la novela a través del discurso del narrador, presunta y aparentemente objetivo, y especialmente mediante las focalizaciones de Emilio Renzi (con referencias a la *hybris* y a la tragedia griega). Por lo que podría afirmarse que los tres discursos (el del autor, narrador y personaje) actúan a la manera de la tragedia griega<sup>161</sup> como coro ya que cumplen no solo con la función mediadora entre la acción y el lector (aquí estarían insertos las diferentes versiones de los personajes) sino también tiene la función explicativa que anuncia e interpreta los derroteros por los que se va a dirigir la acción: “Por eso siguió lo que siguió, la ceremonia trágica que cualquiera que haya estado ahí esta noche no olvidará jamás” (Piglia, 2006c: 170).

Cifrar en estos términos de “ceremonia trágica” la quema del dinero y del abatimiento de los criminales es interpretarlos bajo una mirada eminentemente política. En referencia a ello Piglia comenta en una entrevista sobre *Plata quemada*:

Bueno, hay una serie de señales que ellos van recibiendo y que a menudo las entienden bien y que a menudo no las entienden, pero a partir de ahí toman decisiones como si estuvieran frente al destino que les marca y les anticipa lo que tienen que hacer y que frente a ese destino van a actuar de acuerdo con una convicción, con una ley propia, que también es un punto de lo que podríamos llamar la escena trágica, es decir que el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene su sistema de valores propios y, enfrente, un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar. Por eso nos atrae tanto, me parece, la escena trágica, porque el héroe es el que dice: “No voy a traicionar mis convicciones”, a veces por motivos equívocos, pero

---

<sup>161</sup> La fatalidad está inscrita en las decisiones que toman los héroes pero también en el resto de los personajes donde el principio de la causalidad parece proceder de forma inexorable, como es el ejemplo de Busch, el personaje al que le roban el coche para poder seguir huyendo: “Las costumbres del señor Eduardo Busch eran tan regulares como los puntos blancos del estampado en la tela de los vestidos que vendía. Pero ese día se atrasó dos minutos porque se cortó el agua cuando se estaba bañando. [...] Salía siempre a las dos y media y a las tres menos diez estaba abriendo el negocio para esa tarde se atrasó un poco y el retraso (mínimo, casual) cambió todo” (Piglia, 2006c: 45).

siempre firme en esta tensión entre una ley pública que está ahí y la ley propia (Piglia, 2001a: 185).

A partir de esta idea el autor, el narrador construye la novela en torno a una dicotomía: de un lado la resistencia de los “héroes” criminales y de otro, las fuerzas del Estado, personificadas en la policía y en los medios de comunicación. A su vez, los dos polos sociales se representan a través de una escenografía clara entre el afuera y dentro de la ciudad<sup>162</sup> y del apartamento: los criminales se mueven por la periferia pues están relegados a moverse en los márgenes de la ciudad y de la sociedad; de hecho, son numerosas las veces que los delincuentes de forma rotunda se niegan a volver a la cárcel, aunque sin ser realmente conscientes de ello, acaban de nuevo aprisionados en el apartamento de Uruguay donde vivirán sus últimos momentos: “Se armó la ratonera al revés, de afuera para adentro, en lugar de hacerlo a la inversa” (Piglia, 2006c: 128). Por ello, una vez que se establece todo el mecanismo de vigilancia en el apartamento, el narrador se dedica a describir con todo detalle el escenario de la matanza y las consecuencias que traerá para la trama la distribución del apartamento. Este encierro llevado al extremo en consonancia con el tesón de la resistencia afecta a la voz de los criminales pues a través de ella se expresa también la violencia:

La idea de la compresión, creo, no es casual: a medida que falta el espacio físico –como si estuvieran siendo exprimidos– los “héroes” de Piglia se vuelven más articulados, hablan más y mejor, se despojan de la piel del delincuente para convertirse en perfectos narradores orales de su pasado y su breve destino, para consagrarse en virtuales Scherezadas de serie negra que saben que tienen que seguir hablando y construyendo una metafísica del acto criminal para probarse que están vivos (Fresán, 2008: 306).

Ahora bien, es en esta oralidad donde el narrador recrea la historia de los porteños desde varias perspectivas y discursos, pero al mismo tiempo deposita en la oralidad su proyecto político, puesto que les da voz a aquellos personajes marginales de la sociedad que habitualmente no la tienen. En primer lugar, porque con ello consigue la

---

<sup>162</sup> Para un análisis más profundo ver Silvia K. López (2004), “Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia”.

verosimilitud que el lenguaje coloquial imprime al relato en su afán de narrar el suceso real. En segundo lugar, porque la oralidad se entronca con lo popular y al mismo tiempo, con una tradición literaria que se remonta a la gauchesca<sup>163</sup> como epítome de lo nacional argentino.

Por ello, el narrador arma todo un discurso polifónico donde numerosas voces tienen cabida y ofrecen una perspectiva múltiple y caleidoscópica de los hechos: desde las declaraciones de los vecinos y transeúntes que presencian el robo y señalan la vestimenta de los delincuentes, a las declaraciones de médicos, policías, filósofos, de los delincuentes y contactos que han tenido algún tipo de relación con los miembros de la banda, los diálogos en el propio apartamento pasando por todas las focalizaciones internas de los principales personajes (cobran aquí especial importancia las del Gaucho Dorda sobre su pasado). Al respecto Adriana Rodríguez señala:

El relato trabaja con la diseminación de distintas voces que se responden unas a otras en una especie de coro polifónico, o quizás, trágico. Una cantidad de voces se encastran: la autoridad, la de la dóxa, la del delito, la periodística, la del cronista, las voces interiores de la locura (Rodríguez Pérsico, 2004: 119).

Así, en esta búsqueda de la veracidad, el narrador se enfrasca en todo un inventario de voces que recoge el plurilingüismo de la novela (lo que Bajtin denomina heteroglosia) en torno a la multiplicidad de discursos sociales (registros) e ideológicos. Lo que se consigue con este mecanismo es la creación de la alteridad<sup>164</sup> de los diferentes actantes, ya sea por medio de la introducción de diferentes registros, lenguas (al final de la novela, Dorda dirá: “È peccato”), discursos (el policial, el médico positivista y el

---

<sup>163</sup> Longoni (2017: 136-137) analiza los diversos paralelismos entre el Gaucho Dorda y el *Martín Fierro*, no solo en el aspecto oral y marginal, sino en la redención cristiana del gaucho asesino (al final Dorda pide un cura para confesarse) y en la pareja formada por él y Brignone en analogía con Fierro y Cruz, donde de nuevo vuelve a aparecer la simbología cristiana cuando el Nene muere: “El Nene le sonrió y el Gaucho Rubio lo mantuvo en sus brazos como quien sostiene a un Cristo. El Nene se metió con dificultad la mano en el bolsillo de la camisa y le alcanzó la medallita de la Virgen de Luján” (Piglia, 2006c: 197). Laera (2009: 231) por su parte, identifica en el camino que hace Dorda del campo a la ciudad la tradición nacional del bandido en la Argentina que va desde el gaucho malo al compadrito.

<sup>164</sup> Adriana Rodríguez Pérsico interpreta la resistencia de la banda criminal como un símbolo de la propia alteridad a diferentes niveles: “Resistir es negarse a entrar en la lógica del Otro -la ley, el padre, las costumbres, el código de la lengua” (Rodríguez Pérsico, 2019).

periodístico), el uso de comillas o de la cursiva: “*por eso era un chofer excepcional*” (Piglia, 2006c: 44), el estilo indirecto o por medio de la ironía<sup>165</sup>. Por un lado, incorpora un lenguaje oral propio argentino que caracteriza y da entidad tanto a los personajes, como a cada uno de los testigos: “Recordaba la cara del morochito que lo había mirado con un brillo de ironía” (Piglia, 2006c: 35), “una pila funeraria de los valores de la sociedad (declaró en la televisión uno de los testigos)” (Piglia, 2006c: 174) ... Los personajes principales también tienen su forma característica de expresarse, sobre todo con el dominio de la jerga referente al mundo de la criminalidad, como “merca” por droga, “chorrito” por ladrón, “canas” por policías, “guita” por dinero... Los propios policías también utilizan una jerga propia: “no iban a respetar ninguno de los tratos implícitos que rigen la ley no escrita entre la pesada y la patota, que estos estaban envenenados, eran lonyis, ex convictos, ñatos jugados” (Piglia, 2006c:37).

Por otro lado, este lenguaje oral que caracteriza a ciertos estratos sociales se contrapone con el lenguaje escrito y aparentemente expositivo de los medios de comunicación: “El coche de los pistoleros (según el parte policial) efectuó un espectacular trompo [...]. El auto quedó cruzado en la calle, apuntando en dirección contraria a la de su marcha, incrustado en una saliente de la alcantarilla...” (Piglia, 2006c: 44), “Una verdadera orgía de sangre (según los diarios) comenzó así en el Uruguay el miércoles 4 de noviembre de 1965” (Piglia, 2006c: 111), “Las hipótesis y los interrogantes se suceden” (Piglia, 2006c: 157); o con el lenguaje científico de la Medicina: “En el informe, de todos modos, Bunge explicó la «caracteropatía» de Dorda como la de un esquizo, con tendencia a la afasia” (Piglia, 2006c: 64), “en un allanamiento efectuado se encontraron 144 frascos de una droga (Dexamil Spanzule) y varios «raviolos» de cocaína que en el apuro por marcharse los delincuentes abandonaron. Pero la continuidad en el consumo puede a la larga provocar alucinaciones” (Piglia, 2006c: 140). A estos hay que añadir el lenguaje literario con:

---

<sup>165</sup> La palabra ‘ironía’ proviene del griego ‘eironeia’ que significaba “disimulo o ignorancia fingida”. Este recurso no solo le sirve al narrador para crear la alteridad, sino también para parapetarse tras una máscara inocente de ignorancia acerca de lo que nos está relatando, con lo que su neutralidad queda en entredicho. Además, el uso de la ironía era empleado frecuentemente en la tragedia griega. La llamada “ironía trágica”, de la misma manera en que es utilizada en *Plata quemada*, representaba la situación paradójica entre el héroe que se enfrenta al destino (o a los dioses) y el conocimiento que posee el público sobre su suerte, lo que provoca que se incremente la intensidad dramática.

“analogías complejas, adjetivación, musicalidad” (Premat, 2002: 172), como cuando se describe la muerte del Cuervo: “y murió sin darse cuenta, como si el movimiento de ir hacia la luz de la ventana lo hubiera sacado del mundo” (Piglia, 2006c: 195).

El enfrentamiento de estos dos tipos de discursos representa el ataque al discurso monológico del Estado (García del Río, 2015: 371) y a través de la citación de las diferentes fuentes y perspectivas de los personajes implicados, se revelan los discursos verdaderos clandestinos frente a los públicos y tergiversados. Por ello, el comisario Silva se servirá de los medios de comunicación para influir en un primer momento en la banda, para que piensen que están contra las cuerdas y poder capturarlos: “Hay que hacer saber por los diarios que Yamandú está colaborando con nosotros” (Piglia, 2006c: 122). Así, por ejemplo, miente sobre el hecho de que el Chueco Bazán fuera un chivato de la policía y la relación con su muerte, a través de una focalización interna de Silva nos dice: “Por supuesto había dejado libre al Chueco para usarlo de carnada” (Piglia, 2006c:78) mientras que en los medios decide imponer otra versión oficial en la que no se les pueda culpabilizar de la muerte del delincuente: “Es un delincuente prontuario. Y nunca estuvo detenido” (Piglia, 2006c: 78). Así, las numerosas versiones que se pugnan por establecer el relato verídico, por un lado, junto con la flagrante ocultación para evitar destapar a los miembros políticos y policiales que han participado en la trama, por otro, serán expuestas en los medios: “Las informaciones en los diarios circulaban entre líneas y había muchas operaciones de contrainteligencia en medio de las noticias” (Piglia, 2006c: 50). Por el contrario, el único periodista discordante que pone contra las cuerdas al comisario es Emilio Renzi porque realmente destapa las estrategias de la policía: “¿Hubo negociaciones? ¿Es cierto, comisario [...] que algunos policías, se dice, habrían arreglado en San Fernando la fuga de los malhechores a cambio de una parte del botín?” (Piglia, 2006c: 177) frente al periodismo sectario que promueve la buena imagen y buen hacer de los aparatos del Estado: “no hay duda de que la policía obró cautamente porque sabía el terreno que pisaba y la peligrosidad de los perseguidos” (Piglia, 2006c: 125), “Así epiloga un suceso inaudito en el que personas aparentemente honestas alquilaban asesinos a sueldo para cometer un hecho vandálico” (Piglia, 2006c: 84).

A las versiones oficiales hay que añadir también aquellas que generan los propios testigos, en ocasiones incluso, siendo completamente contradictorias: “Los testigos se contradicen como siempre sucede” (Piglia, 2006c: 15) o por ejemplo se narra varias veces lo acaecido una vez, como el robo a la furgoneta que es visto desde tres perspectivas diferentes: la de dos viejos que tomaban el sol y un parroquiano. E incluso en esa finalidad del narrador por tener una visión completa de los hechos y objetiva, hace entrar la duda y la relatividad de las palabras de los testigos en los que se pone en tela de juicio la Verdad de la oralidad: “Dicen, nunca se sabe” (Piglia, 2006c: 19). El siguiente ejemplo muestra la pluralidad de versiones pero no de certezas:

¿Cómo llegaron hasta ese departamento los pistoleros, Brignone, Dorda y el Cuervo Mereles, tan ansiosamente buscados por la policía de las dos orillas? El cronista no lo sabe pero maneja varias hipótesis.

[...]

No se sabe cómo pero de alguna manera la policía logró que se refugiaron ahí. Una fuente que pidió no ser identificada dice que los argentinos se confiaron a otro delincuente uruguayo informante de la policía y que éste puso el dato en conocimiento de gente vinculada a la brigada de homicidios.

Otra versión indica que fue la policía la que indirectamente puso el departamento a disposición de los argentinos y estos se metieron en la “cueva” sin sospechar para nada que su protector uruguayo los había vendido a sus perseguidores (Piglia, 2006c: 124 - 125).

En esta línea, Premat (2002: 172) señala que esta prolijidad en las versiones y la inestabilidad de las mismas lo que genera es falta de percepción crítica. La ausencia de la misma permitirá que tanto la versión oficial estatal como la quema sacrílega del dinero en la parte final favorecerán la indignación de la población en lugar de promover una actitud reflexiva y crítica.

Bajo la multiplicidad polifónica se desdibuja la figura y el papel del narrador como estructurador dinámico del discurso, pero también como voz jerarquizadora: “La oralidad vela un uso peculiar de la polifonía, a contrapelo de las modas, que desmiente cualquier lógica que postule igualdad o la horizontalidad de estas voces múltiples”(Rodríguez Pésico, 2004: 120). El uso del narrador heterodiegético le

confiere la autoridad para rellenar vacíos de información y completar aquello que se escapa a las diferentes perspectivas de los personajes, como por ejemplo con Martínez Tobar, el tesorero:

Estaba herido, tirado en el piso, doblado, apoyado sobre el costado izquierdo, [...] y no vio cuando el Nene sacaba la pinza pico de loro y cortaba la cadena y se llevaba el portafolios con la guita y al moverse hacia atrás le daba un tiro en el pecho. Tampoco vio cuando el Gaucho con la cara tapada con la media remataba al policía con un tiro en la nuca (Piglia, 2006c: 36-37).

Asimismo, juega con la línea temporal de los acontecimientos según el propósito que quiera provocar en el receptor. Así, si quiere conferir este halo de fatalismo y/o ritualidad, realiza anticipaciones (prolepsis) como cuando sitúa a Martínez Tobar en la escena del delito y se refiere a él como: “al que solo le quedaban dos horas de vida” (Piglia, 2006c: 29). En cambio, hará uso de las analepsis para que el lector vaya reconstruyendo las intrigas que se habían quedado abiertas a lo largo de la novela o bien para profundizar en el aspecto psicológico del personaje, como ocurre cuando el Gaucho hace un recorrido por sus vivencias más importantes. Incluso, llega a postularse como oyente heredero de las voces esquizofrénicas de Dorda y como tal, intermedia y traduce el caos de su mente para que el lector pueda comprenderlo:

Después se quedaba horas callado, pensando, oyendo cosas. Sentía como un murmullo en la cabeza, una radio de onda corta que trataba de filtrarse en las placas del cráneo, transmitir en la parte interna del cerebro, algo así. A veces había interferencias, ruidos raros, gente que hablaba en lenguas desconocidas, sintonizaban, vaya a saber, de Japón por ahí (Piglia, 2006c: 57).

A través de los verbos *dicendi* (“contaba el Nene”) registra de forma directa o indirecta la reproducción de las palabras de los distintos personajes o a través de paréntesis aclaratorios: “(según Brignone)” (Piglia, 2006c: 72). Además, la utilización de oraciones impersonales, propias del lenguaje periodístico (“se procedió a exhibir ante el testigo”) y de deícticos que actualizan el discurso, junto con el empleo del estilo indirecto libre, especialmente para las focalizaciones internas, inspiran una falsa objetividad relegada a las voces polifónicas. Sin embargo, el discurso del narrador, aparte de por los

mecanismos que ya hemos expuesto, está altamente modalizado dado que se permite hacer incisivos, opinar o calificar los hechos de los que está ajeno: “La gente en situaciones como ésta siente que se le llena la sangre de adrenalina y se emociona y se obnubila porque ha presenciado un hecho a la vez claro y confuso” (Piglia, 2006c: 15), “lo que se teme más secretamente siempre ocurre” (Piglia, 2006c: 135); como cuando comenta que Blanca Galeano confesó que la banda había abandonado el primer departamento pero “no pudo (o no quiso) revelar hacia dónde se dirigían los pistoleros” (Piglia, 2006c: 82) o como cuando utiliza la función conativa del lenguaje para resaltar los pormenores cruciales de la historia: “Es en el primer piso del edificio, que por ser solo de tres plantas no tiene ascensor. Hay que retener este detalle” (Piglia, 2006c: 129).

En este mismo sentido, Masiello recalca la tensión entre los diferentes materiales y fuentes que utiliza el narrador y su propio discurso:

*Plata quemada* plantea una serie de preguntas sobre la autoridad de la narración: ¿quién tiene el poder de acceso a la información, quién controla la retrospectiva, quién domina la atención del Estado y usurpa la confianza de los lectores, quién controla el arte de narrar? En este contexto, el registro de las voces es siempre sospechoso (Masiello, 2001: 311).

Así, este uso de la oralidad es visto por la crítica como un posicionamiento literario que cuestiona “la naturaleza de toda representación artística” (Garabano, 2003a: 88), como una visión de la literatura que rompe con la noción de propiedad, como “el resultado de una escucha particular, la transmisión coherente de lo que «suenan» en el oído del escritor: es un robo, es un plagio de lo ya existente, es la reproducción de otras voces” (Premat, 2004: 209). En cambio, García del Río (2015: 372) ve en la reelaboración de la historia un intento frustrado de comunicar la experiencia vinculado al arte de narrar del que hablaba Walter Benjamin.

En cualquier caso, la decisión de esta novela de Piglia que se decanta por la magnificencia de la oralidad rompe con las dos anteriores (a pesar de que la oralidad ya estaba presente en ellas y en sus relatos); no tiene que ver tanto con una innovación técnica literaria sino con el aspecto político de la narración entendido como

poder (quién dice, quién ve y desde qué posiciones) y que entronca al mismo tiempo, con los orígenes de la narración a través de la transmisión oral, donde al igual que en *Plata quemada*, la repetición, la anticipación y el jugar con los tiempos para aumentar el misterio de la intriga policiaca tiene que ver con el papel activo (y crítico) de aquel quien escucha.

Tal y como es un tópico en la narrativa pigliana, la mirada desplazada, estrábica, representa esa forma de pensamiento marginal que no se alinea con el discurso monológico, estatal o con el canonizado literariamente hablando. La relación entre quién y cómo ve, afecta a qué y cómo se narra. En ese sentido, el personaje de Dorda que encarna a todos estos efectos el personaje marginal a todos los niveles (desde su posicionamiento social, sexual y de locura) con dificultades para organizar y ordenar todas esas voces que, a modo infernal, no paran de narrarle. Por ello en varias ocasiones se le describe atendiendo a su mirada: “Con los ojitos medio torcidos, él era bizco pa’ dentro (como decía su finada madre), un estrabismo convergente, que le daba ese aspecto de tipo obsesivo, muy peligroso” (Piglia, 2006c: 66). De igual modo, su Otro, el Nene Brignone cuenta una anécdota sobre su tío Federico muerto que se le aparecía y señala: “Yo de chico era vidente -se ríe el Nene-. Pero tuve un problema y perdí todo el poder” (Piglia, 2006c: 98). Ese problema que tiene que ver con su entrada en la cárcel, marca el antes y el después de esa visión trascendental supone una castración de la inocencia, de esa capacidad de la mirada, pero, sin embargo, y para suerte de Dorda, el Nene Brignone todavía conserva la voz para interpretar y traducir las voces y la visión particular de su amante.

#### IV. BLANCO NOCTURNO

*El dinero no es el problema. Son los principios.*

Dashiell Hammet, *Cosecha roja*

*Si Dios no existe, sólo nos queda, entonces, el juicio "de los otros"*

Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi I*

Desde la publicación de *Plata quemada* en 1997 hasta la de *Blanco nocturno* pasan trece años sin que el de Adrogué publique una novela. En este tiempo, Piglia ha podido tener reconocimiento internacional y se ha puesto en marcha una reedición de sus

principales libros de ficción y de crítica que le permitieron consagrarse en el panorama literario actual.

Del mismo modo que sucedía con *Plata quemada*, la presente novela se desmarca de su primera etapa como escritor donde la innovación literaria<sup>166</sup> está mucho más presente que en sus últimas tres novelas. Fruto de esa decisión, condiciona la elección de la voz narrativa al incorporar un narrador extradiegético, el narrador omnisciente clásico que le permite incluir diferentes perspectivas y digresiones del autor implícito, aunque en menor cuantía en comparación con las obras anteriores, como señala Torres Perdigón (2013: 150). Por tanto, *Blanco nocturno* se construye como un relato de investigación policial clásico (aunque con particularidades) que viene a reflejar tanto los temas y tópicos que obsesionan a Piglia como son: la circulación del dinero, las diferentes versiones que pueblan el relato (la doxa), la oposición entre pueblo y ciudad, la mujer fatal, la literatura como posición estética y política ante el capitalismo, la lectura de las coyunturas históricas de Argentina...

De nuevo, hace su aparición el *alter ego* pigliano, Emilio Renzi, que va al pueblo donde sucede el asesinato para cubrir la noticia. De Diego (2014: 2) sitúa cronológicamente esta obra en la narrativa de Piglia poco después de la muerte del padre de Renzi en “El fin del viaje” y cuatro años antes de que reciba la primera carta de su tío Marcelo Maggi en *Respiración artificial*. La novela se sitúa en el año 1972, dos años antes de la ansiada vuelta de Perón a Argentina. Como consecuencia de la expulsión del país y de cesarlo como presidente, Perón se exilia en 1955 y el país es gobernado, con gran inestabilidad, por diferentes grupos militares, entre los que desfilan diferentes presidentes como: Lonardi, Frondizi y Onganía, a los que de una manera u otra se hace referencia en la novela. Además, también Piglia alude a circunstancias políticas que

---

<sup>166</sup> Así mismo lo refiere Bracamonte (2014: 46) en su análisis de la novela: “Por otra parte, no podemos suponer tan fácilmente que en su novela de 2010 Piglia haya dejado de lado su programa estético, programa al cual alguna vez definió como experimental. Pero, sin dudas, en *Blanco nocturno* lo experimental aparece por otros medios, por nuevos medios, de manera harto diferente a *Respiración artificial*: por momentos enlazando una serie de versiones y relatos diversos, tal como trabajadamente y con densidad intertextual aparecía en *La ciudad ausente*; por otros momentos, ensayando diversas vueltas de tuerca narrativas, a partir de un género y llegando nuevamente a él, en *Blanco nocturno* con el policial y también la crónica así como en *Plata quemada* había ocurrido con la crónica y, al mismo tiempo y por efecto de la crónica, con el policial”.

determinan la vida política del país como es la guerra de las Malvinas o a eventos futuros como es el caso del corralito argentino (2001).

Por esta representación del pasado y del futuro, Rodríguez Pérsico (2015: 282) señala como principal característica de la novela el uso deliberado del anacronismo no solo de los eventos políticos sino como marca distinguidora de personajes como Croce o Luca, obsesionados por una idea en un mundo en que esa lucha ha desaparecido:

El anacronismo es la irrupción de una época en otra, la mezcla y la confusión de tiempos; lejos de considerarlo un error, Piglia practica el anacronismo apostando a su poder desestabilizador, a su eficacia para quebrar la estructura lineal del tiempo y reemplazarla por otras concepciones (Rodríguez Pérsico, 2015: 279).

Argumentalmente, *Blanco nocturno* también presenta un relato de corte tradicional: Tony Durán, un llamativo extranjero, llega al pueblo con una maleta cargada de dinero. Su llegada supone todo un acontecimiento, pero los rumores empiezan a emerger cuando se le relaciona con las hermanas Belladona, que pertenecen a la familia con mayor poder en el pueblo. El dinero, en realidad, es para su hermano Luca Belladona quien tiene una fábrica automovilística que quiebra una vez que el gobierno devalúa el peso. Sin embargo, nunca llega a hacerse con ese dinero traído por Durán pues este aparece muerto en el Hotel Plaza. El fiscal Cueto, interesado en hacerse con la fábrica y sus terrenos, enseguida quiere cerrar el caso alegando que se trata de un crimen sexual (el empleado del hotel Yoshio y Durán tenían relaciones). No obstante, con la intrusión del comisario Croce se desvela que realmente Yoshio fue confundido con un *jockey*, quien se suicida tras ejecutar el crimen a sueldo para poder comprar un caballo. Así, el verdadero criminal anda suelto pues la causa se cierra una vez que Luca culpabiliza al inocente Yoshio y tras esto, también Luca acaba suicidándose.

No obstante, es en su estructura donde *Blanco nocturno* presenta mayores novedades. En la narración pueden distinguirse de forma clara tres partes: el relato propiamente dicho que adopta la perspectiva (que no la voz narrativa) de Renzi por lo que se nos

dice en el Epílogo<sup>167</sup>, las notas a pie de página y el relato de Sofía Belladonna que se presenta tipográficamente bajo la forma de la cursiva. En cuanto a las notas a pie de página se puede decir que ayudan a la comprensión de la lectura con signos y pistas (Torres Perdigón, 2010: 136) que apelan al lector para contextualizarlo en el momento histórico (Bracamonte, 2015: 163) o simplemente, que ayudan a crear verosimilitud exigida por la crónica<sup>168</sup>. Según, Torres Perdigón (2010: 136) es aquí donde el autor se permite hacer reflexiones críticas o digresiones, pero de forma marginal (“al margen”) de la narración: “dejando en claro que su lugar es marginal respecto a la historia y a los personajes. Es como si hubiera cierto esfuerzo por preservar un lugar central para lo específicamente narrativo, desplazando —aunque sin abandonar— el registro crítico y reflexivo”. Así, las diferentes tipologías de las notas a pie de página permiten clasificarlas atendiendo a su naturaleza de la siguiente manera (Bracamonte, 2015: 163- 164):

En primer lugar, estarían las notas informativas (por ejemplo, aquellas que explican los orígenes del pueblo o cómo está distribuido. En segundo lugar, aquellas notas también informativas pero que están escritas como si fueran fragmentos de periódicos nacionales y extranjeros (como el periódico local *El Pregón*). En tercer lugar, hay notas que complementan la narración y que se identifican con la relectura de Renzi años después de lo acaecido (como aquella en la que hace una reflexión sobre la Guerra de las Malvinas). Aquí también podríamos añadir las notas que recoge sobre las reflexiones de Luca antes de suicidarse su secretario Schultz. Por último, encontramos citas literarias, artísticas, culturales y/o históricas que complementan los diálogos de la narración.

---

<sup>167</sup> Bracamonte (2014: 58) señala la función que tiene el Epílogo que permite releer el relato en forma de crónica tras la perspectiva de Renzi: “Es, entonces, un proceso y recuerdo de identificación con aquel otro diferente y, a la vez, semejante, lo que genera el relato que es la novela que leemos. Y lo que luego —o previamente, porque lo antes citado aparece al final— explica la diversidad y ensamblaje de modalidades narrativas que hacen al relato. *Blanco nocturno* es básicamente la narración de Renzi, el relato de aquel «momento arcaico de su vida de hombre de ciudad», que no obstante incorpora la diversidad de voces narrativas para lograr transmitir la densidad y complejidad de aquel «momento arcaico» por cierto singular”.

<sup>168</sup> Como señala en sus Diarios, uno de sus profesores de Historia señala la diferencia entre la literatura y un libro de historia: ““«Cualquier libro de historia que no tenga cinco notas al pie por página», hizo una pausa teatral y concluyó: «es una novela». (Me pareció una excelente definición del género novela)” (Piglia, 2015b: 70).

En la tercera parte, el narrador concede la voz narrativa a una mujer, Sofía Belladona, que, en tono confidencial, contará a su amante Renzi su perspectiva sobre el pueblo, sobre Tony y sobre su hermano. Su narración autobiográfica escrita a modo de diario por la cursiva (Gallego Cuiñas, 2020: 124) permite rellenar ciertos vacíos de información aunque se convierta en un relato repetitivo con respecto a la narración en tercera persona.

Así pues, esta estructura sirve de despliegue para desarrollar la trama construida fundamentalmente a través de la alteridad que trata a la mujer, al extranjero y al loco como Otros. A su vez, la literatura, representada a través del empecinamiento idealista de Luca con sus máquinas y de la lectura adivinatoria del comisario Croce, se erige como el discurso de resistencia que revela lo que los relatos oficiales tratan de mantener oculto, como es el caso de los motivos por los que se asesina a Durán. A través de la transición del modelo capitalista de la época que anuncia ya el actual, y mediante el paso de la novela policial a la llamada ficción paranoica, *Blanco nocturno* expone la batalla de los poderes frente al relato literario por intentar imponerse como el verdadero.

## 1. LA OTREDAD A TRAVÉS DEL PUEBLO DE LA PAMPA

En un artículo dedicado a Saer, Piglia (2008) analiza la configuración narrativa de su amigo y compañero a través del uso del espacio. Tal y como identifica, el espacio previsualiza la acción futura, en otras palabras, posibilita la narración y la orienta puesto que “narrar es definir un territorio” (Piglia, 2008: 171). Si seguimos esta línea, se comprueba que en *Blanco nocturno* la elección de un pueblo de la pampa argentina supone una elección estética y política donde se desarrollará el crimen de Tony Durán. Así, en oposición a Buenos Aires, el pueblo rural, como otra nacionalidad argentina ligada a la tierra y a la gauchesca, se enfrenta a la tradición dominante de la cultura de

la capital bonaerense. Asistimos, pues, en clave faulkneriana<sup>169</sup> al declive familiar de los Belladona en consonancia con el declive del pueblo rural pues: “la historia de la familia se superponía con la historia del pueblo” (Piglia, 2010: 55).

El pueblo consigue establecer sus raíces gracias a la llegada de la inmigración dado que es precisamente un extranjero de origen italiano quien funda el pueblo, Bruno Belladona, ingeniero. Junto a él, los ingleses permiten el desarrollo del pueblo con la implantación del ferrocarril<sup>170</sup> que permite conectarlo con el resto de la provincia. Así, los Belladona serán los responsables de la deriva capitalista a la que se dirige el pueblo: de una economía basada en la producción agrícola a una producción tecnológica (que prefigura la economía financiera). De hecho, la genealogía del pueblo se funde con la de Bruno Belladona ya que aparece retratado como un hombre sin raíces<sup>171</sup>, sin parentesco alguno, que, sin embargo, conseguirá con su llegada misteriosa (nadie sabe oficialmente cómo llegó desde Turín a la Argentina) establecerse en el pueblo y fundarlo adánicamente. De hecho, a medida que avanza la novela se dan unas breves pinceladas de la historia del pueblo, aunque en ningún momento el narrador menciona su nombre. Solo al comienzo y como nota a pie de página para informar al lector se realiza una breve panorámica histórica:

El pueblo está en el sur de la provincia de Buenos Aires, a 340 kilómetros de la Capital. Fortín militar y lugar de asentamiento de tropas en la guerra contra el indio, el poblado se fundó realmente en 1905 cuando se construyó la estación de ferrocarril, se delimitaron las parcelas del centro urbano y se distribuyeron las tierras del municipio. En la década del cuarenta la erupción de un volcán

---

<sup>169</sup> Entroncado con la tradición de la literatura latinoamericana está el antecedente de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (Gallego Cuiñas, 2019 :119) que bebe precisamente de la literatura sureña de W. Faulkner. Al igual que los Buendía, en *Blanco nocturno* encontramos la familia de los Belladona.

<sup>170</sup> La estación de tren actúa como un espacio que observa algunas intrigas amorosas del pueblo como Yoshio y Durán, que iban allí a ver pasar los viajeros durante la madrugada, o como la despedida de Renzi y Sofía, cuando el primero abandona definitivamente el pueblo.

<sup>171</sup> Incluso se gesta toda una mitología sobre su origen y su apellido. Algunos dicen que Belladona es la última palabra que pronunció el médico antes de que la madre muriera; otros comentan que sus papeles eran falsos y que su verdadero nombre era Expósito. En cualquier caso, ya sea a través del nombre (recordemos que Expósito hacía referencia a los niños abandonados), lo cierto es que Bruno Belladona se presenta como un hombre que se ha hecho a sí mismo: “el primer hombre sin padre” (Piglia, 2010: 91).

cubrió con un manto de ceniza la llanura y las casas. Los hombres y las mujeres se defendían del polvo gris con la cara cubierta con escafandras de apicultores y máscaras para fumigar los campos (Piglia, 2010: 14).

Así, el asentamiento tiene lugar a través de una relación telúrica en la que el individuo se apropia de la tierra que trabaja. En este caso, son los migrantes, fundamentalmente extranjeros, los que por cuestiones sociales y/o de desprestigio, se adueñan de la tierra frente al trabajo equino de los gauchos tal y como se señala en la nota a pie de página número trece. Así, estos extranjeros se consolidan a través de este proceso como argentinos:

En los viejos tiempos las estancias se separaban por zanjas para impedir que se mezclara el ganado. Fueron inmigrantes vascos e irlandeses quienes trabajaron haciendo pozos en la pampa; los gauchos se negaban hacer cualquier tarea que significara bajarse del caballo y consideraban despreciables los trabajos que hubiera que hacer “de a pie” (cfr. John Lynch, *Massacre in the Pampas*) (Piglia, 2010: 90).

La tierra se concibe, pues, como una posesión y ya no como un medio de supervivencia sino como pura acumulación que es adquirida por nuevos extranjeros en lucha contra el indio en toda la Argentina. El campo como propiedad es visto como un legado y precisamente cuando Luca se niega a aceptar esta herencia comienzan los problemas para la familia, tal y como argumenta Cayetano Belladona. Por tanto, a través de la mirada del Otro, de Tony Durán, se produce un extrañamiento frente a la extensión enorme de tierras y el pequeño monopolio oligárquico que la regenta. Así, los terratenientes alcanzan una situación privilegiada que genera grandes desigualdades en la riqueza; riqueza conseguida, como tanto le gusta a Piglia, a través de un crimen.

Ya desde el comienzo, el pueblo se jerarquiza en mayor medida de lo que sucede en la ciudad entre aquellos que poseen la tierra y aquellos que la trabajan. Esta polarización social que devendrá en clase alta y baja se plasma topográficamente en la configuración del trazado del pueblo (Augé, 1996) a través de una geografía de la desigualdad: los estratos altos de la sociedad que sostienen el monopolio de la tierra, acomodada económicamente y con una ascendencia blanca, viven fuera del centro

histórico<sup>172</sup>; los estratos pobres, fundamentalmente mestizos y racializados, se asientan en la parte baja. Aquí ya no funciona la dicotomía dentro/ fuera (sí, en cambio, para el lugar en el que está situada la fábrica de Luca), sino entre el arriba/abajo:

Pronto tuvo una percepción del orden y las jerarquías del lugar. Las viviendas y las casas se alzan claramente divididas en capas sociales, el territorio parece ordenado por un cartógrafo esnob. Los pobladores principales viven en lo alto de las lomas; después, en una franja de unas ocho cuadras está el llamado centro histórico con la plaza, la municipalidad, la iglesia, y también la calle principal con los negocios y las casas de dos pisos; por fin, al otro lado de las vías del ferrocarril, están los barrios bajos donde muere y vive la mitad más oscura de la población (Piglia, 2010: 14-15).

No solo la configuración del entorno afecta a la distribución espacial sino también al sentido del tiempo. En contraste con el ritmo frenético que imponen las grandes urbes, la noción temporal de este pueblo está marcado por las fuerzas telúricas: los ritmos de las cosechas influidos por el del sol y las estaciones conciben el tiempo de forma circular<sup>173</sup>. Este tiempo cíclico es vivido por los habitantes del pueblo como un *continuum* en el que apenas nada cambia (la mudanza, por contraste, tiene que ver más con Luca y su fábrica) y nada sucede aparentemente, de ahí el tedio resultante. Este sentimiento de estar en otro tiempo la experimenta Renzi: “Ahora estaba en uno de esos pueblos y tenía una sensación extraña, como si hubiera dejado en suspenso su vida” (Piglia, 2010: 135). Igualmente, Sofía le comenta a Renzi en los mismos términos la vida en el campo, como una especie de purgatorio que propicia el aislamiento no ya físico, sino también emocional: “*La culpa de todo es del campo, del tedio infinito del campo, todos dan vueltas como muertos-vivos por las calles vacías. La naturaleza se produce destrucción y caos, aísla a la gente, cada gaucha es un Robinson que cabalga*

---

<sup>172</sup> Un ejemplo de personaje que vive en lo alto de los cerros y en un barrio residencial es el periodista Bravo, el cronista social del pueblo y que, como tal, es necesario que provenga de un cierto estatus social para poder realizar este puesto específico, pues él participa del discurso hegemónico del poder.

<sup>173</sup> La circularidad del pueblo es vivida como cárcel de la no es posible escapar y a la que todos sus habitantes están anclados: “Nunca se iba a ir. Sofía era como toda la gente del pueblo que Renzi había conocido. Siempre estaban a punto de abandonar el campo y escapar a la ciudad, porque se ahogaban ahí, pero en el fondo todos sabían que nunca se iban a ir” (Piglia, 2010: 285).

*por el campo como una sombra*” (Piglia, 2010: 119). Ante ello, pocas son las salidas: la locura (“Estos pueblos pueden no tener escuela, pero siempre tienen un manicomio, decía Croce”, Piglia, 2010: 166) o la evasión a través de la droga<sup>174</sup>: “Todos toman droga en estos pueblos de campo, aquí en la pampa de la provincia de Buenos Aires o en los campos de pastoreo y labranza de Palestina. Es imposible sobrevivir de otro modo en esta intemperie, dijo el seminarista, según Luca” (Piglia, 2010: 231).

Asimismo, la dualidad en la jerarquización espacial y social lleva consecuentemente aparejada una doble moral asentada en la dicotomía ser/aparentar. No basta con tener riqueza, sino en comportarse como uno de ellos *públicamente*, aunque subrepticamente la corrupción caiga en todas las clases sociales<sup>175</sup>:

La gente de campo vivía dos realidades, con dos morales, en dos mundos, por un lado se vestían con ropa inglesa y andaban por el campo en la pick-up saludando a la peonada como si fueran señores feudales, y por otro lado se mezclaban en todos los chanchullos sucios y hacían negociados con los rematadores de ganado y con los exportadores de la Capital (Piglia, 2010: 73).

Por ello, la necesidad de distinción frente al Otro (pobre) pasa por vetar la entrada a determinados lugares sofisticados, como es el Club Social. La diferenciación de espacios está concebida para que no se mezclen las distintas clases sociales, para que con esta serie de lugares privilegiados se atestigüe la posición social y económica solo de una minoría, mientras el resto de los habitantes del pueblo sueña con alcanzar ese estatus distinguido a pesar de que sea una quimera. Por esta razón, el periodismo local, y en especial su sección Social, es un aparato ideológico del Estado (Althusser, 2003 [1970]) que contribuye a la cohesión social y a reforzar el halo de esnobismo. Así

---

<sup>174</sup> Por ejemplo, en una escena en la casa de los Belladonna y en presencia de Renzi, Sofía se muestra como consumidora de cocaína, al igual que Yoshio, quien sufre en la cárcel por su abstinencia.

<sup>175</sup> De igual modo, a través de la focalización del extranjero el narrador cuenta el *modus vivendi* de la sociedad del pueblo dividido por diferentes espacios en los que los se mantienen los viejos privilegios de los terratenientes, mientras que en las ciudades ya han sido borrados por el asalto de la burguesía al poder: “Tony no entendía las relaciones y las jerarquías del pueblo. No entendía que había zonas -los senderos empedrados en medio de la plaza, la vereda de la sombra en el bulevar, los bancos de adelante en la iglesia- a las que solo iban los miembros de las viejas familias, que había lugares -el Club Social, los palcos del teatro, el restaurante del Jockey Club- a los que no se podía acceder aunque se tuviera plata” (Piglia, 2010: 37).

le comenta Bravo a Renzi:

Mi trabajo como cronista social consiste en poner la marca alta y mantener separados a los que están de un lado y a los que están del otro. Mis lectores no pueden entrar y por eso leen el diario. Cómo se pasa de un lado, o, mejor, cómo se salta de un lado a otro, es lo que todos quieren aprender (Piglia, 2010: 123).

Este código moral unido al panoptismo local genera todo un imaginario colectivo ficticio de habladurías; a diferencia de la ciudad, los habitantes para poder combatir el aburrimiento necesitan inventar, ficcionalizar(se)<sup>176</sup>. La rumorología afecta sobre todo en lo respectivo a las hermanas Belladona, incluso logran alimentar su mitología cuando se encuentran ausentes del pueblo a través de la “supuesta” información que consiguen ciertos personajes que están en contacto con viajantes. También cobra especial importancia la figura de Tony Durán, muy ligada a ellas, y la serie de anónimos que circula por el pueblo para denunciar las intrigas del pueblo. Es a través de la doxa de sus habitantes donde la ideología imperante se delata; es decir, los habitantes no tienen información sino opinión, por lo que aquello que pasa como discurso verdadero en lo referente a la intrahistoria del pueblo, no deja de ser una perspectiva más, perspectiva que se va engrosando oralmente como si de un cantar de gesta se tratase esa rumorología popular: “Todo el pueblo colaboraba en ajustar y mejorar las versiones. Habían cambiado los motivos y el punto de vista, pero no el personaje; tampoco habían cambiado los acontecimientos, solo el modo de mirarlos. No había hechos nuevos, solo otras interpretaciones” (Piglia, 2010: 53).

Sin embargo, resulta curioso cómo el pueblo aviva la llama de la inventiva local en cuanto a determinados sucesos relativos a personajes populares, pero se aviene a mostrar silencio cuando suceden hechos verdaderamente importantes y trascendentales. Es el caso de los ya citados anónimos con connotaciones políticas que

---

<sup>176</sup> “En ese pueblo, como en todos los pueblos de la provincia de Buenos Aires, había más novedades en un día que en cualquier gran ciudad en una semana y la diferencia entre las noticias de la región y las informaciones nacionales era tan abismal que los habitantes podían tener la ilusión de vivir una vida interesante. Durán había venido a enriquecer esa mitología y su figura alcanzó una altura legendaria mucho antes del momento de su muerte” (Piglia, 2010: 14).

sirven para denunciar y airear secretos que son de público conocimiento de las gentes. En la misma línea se produce el silencio intencionado al que se enfrenta Croce cuando investiga el asesinato de Durán porque si todo lo concerniente a Durán era rastreado por los pueblerinos, ¿cómo es posible que nadie supiera lo más mínimo de lo sucedido?. Así, denuncia Croce la connivencia del pueblo con aquellos que tratan de imponer el relato oficial sobre la muerte de Durán: “Cómo puede ser que nadie lo haya visto a Durán ese día -dijo [Croce], y los que estaban ahí lo miraron callados y culpables. Después dijo que él sabía que todos sabían pero nadie hablaba” (Piglia, 2010: 15). La confabulación en torno a los silencios y a los discursos oficiales se da también y con muchísima mayor influencia en los chismorreos de las clases altas. El discurso periodismo participa del complot local en imponer una determinada versión de los hechos, como un títere de la gente con poder y cómplice público de las artimañas privadas, como se puede inferir en las siguientes palabras de Bravo:

¿Te imaginás lo que es hacer Sociales en un pueblo como este? Te pasan las noticias por teléfono antes de que las cosas sucedan, si no les prometés que las vas a escribir, no hacen nada. Primero se aseguran la noticia y después vienen los hechos -le dijo Bravo-. En este club se arregla todo (Piglia, 2010: 127).

En estos pueblos, por la hostilidad geográfica y temporalidad, se acentúan las pasiones y las envidias; en definitiva, el carácter humano de los lugareños se recrudece de forma despiadada. Esta conclusión se deduce a través de la perspectiva del forastero, del periodista urbanita Emilio Renzi. Mediante su experiencia se invierte la oposición pueblo/ciudad en torno al tópico maniqueo de la bondad e inocencia rural frente a la picardía que imponen las normas de la ciudad; así se revela la naturaleza despiadada y cruel del hombre pueblerino: “Los días que había pasado en el campo le habían enseñado a ser menos ingenuo. No era cierto que la ciudad fuera el lugar de la experiencia” (Piglia, 2010: 285). El mismo contrapunto se encuentra en la primera crónica que realiza Renzi y en cómo lo explota con el propósito de congraciarse con sus lectores:

Empezó con la descripción del pueblo porque se dio cuenta de que ese era el

tema que iba a interesar en Buenos Aires, donde casi todos los lectores eran como él y pensaban que el campo era un lugar pacífico y aburrido, con paisanos con gorra de vasco, que sonríen como tarados y le dicen a todos que sí. Un mundo de gente campechana que se dedicaba a trabajar la tierra y eran leales a las tradiciones gauchas y a la amistad argentina. Ya se había dado cuenta de que todo era una farsa, en una tarde había escuchado mezquindades y violencias peores a las que podía imaginar (Piglia, 2010: 115).

Este discurso inconsciente de la población pone de relieve sobre todo la otredad en cuanto a la sexualidad personificada en las hermanas Belladonna y en Yoshio Dazai y sobre todo en cuanto al racismo reinante de la época (como puede verse en el *nikkei* y en la evolución del personaje de Tony Durán). Así, en estos casos, puede leerse el discurso de la alteridad del pueblo como un discurso en negativo de su propia identidad que se manifiesta a través de la diferenciación, sexual y racial que a continuación se analizará detenidamente. En este sentido, se entiende el pensamiento lacaniano de que el sujeto es hablado por el Otro desde lo inconsciente. Pero aquí hay que añadir otro tipo, el de la alteridad que se produce como un proceso de construcción de la identidad a través de la desigualdad social, como la que tiene lugar entre las clases sociales bajas y altas. Uno de los espacios donde circulan las historias del pueblo es en el almacén de Madariaga que funciona a modo de bar (y, por tanto, de punto de encuentro social) y como antítesis del sofisticado Club Social: “Los copetudos son de lo peor, quieren todo a escondidas. La gente sencilla, en cambio, es más liberal [...]. Si hacen algo, lo hacen a la luz del día” (Piglia, 2010: 33).

Asimismo el pueblo, como personaje colectivo, pasivo y secundario, se muestra como un espectador que se complace de la caída en desgracia de Luca Belladonna después del juicio como cómplice de la estrategia del fiscal Cueto para arrebatarse la fábrica a Luca. Esta escena, que recuerda a la caída en desgracia de la Regenta, evidencia la corruptibilidad de todo el pueblo por cómo se regocija por ver cómo una persona pura e idealista como Luca acaba corrompida, igualada en maldad a ellas. Pero también se observa el odio de clase pues la caída de un Belladonna es celebrada porque es una persona poderosa del pueblo. El morbo del pueblo que observa al Otro revela su verdadera naturaleza a través de la envidia que finaliza cuando la alteridad se rompe al

constatarse que ese Otro también es malévolos y que con él comparte las mismas debilidades:

Los vecinos lo miraban cruzar, en silencio, el pasillo, eran sus viejos conocidos, y estaban tranquilos y parecían magnánimos porque al hacer lo que Luca había hecho -luego de años y años de lucha imposible, sostenido en un orgullo demoníaco- el pueblo había logrado que tuviera que capitular y ahora se podía decir que era igual a todos o que todos eran igual a él: que ahora podían mostrar esas debilidades que Luca no había podido mostrar nunca en su vida (Piglia, 2010: 280-281).

Pero realmente donde aparece de forma más flagrante la alteridad es a través del empleo literario de la figura del doble en la genealogía de los Belladonna. No solo Cayetano Belladonna se casa por dos veces, sino que tiene dos hijos de la primera (Lucio y Luca) y dos hijas (para colmo, gemelas) de la segunda (Ada y Sofía). Lo curioso es que entre los descendientes se produce una especie de quiasmo genético pues las dos gemelas tienen el pelo pelirrojo como la irlandesa, madre de los varones, y son alegres como ella; sin embargo, los hermanos heredan el carácter de la madrastra, Matilde Iburguren. A su vez, los hermanos y hermanas también tienen una relación familiar basada en el doble juego: por ejemplo, Lucio y Ada tienen dos accidentes automovilísticos, el primero en un coche, donde acaba muriendo, y la segunda, presuntamente en una motocicleta en la que iba con Cueto. A estos dos hermanos apenas se les concede la voz narrativa, en clara diferencia con Sofía y Luca.

Además, hay que incorporar en el juego de dobles también los respectivos a las diversas relaciones eróticas y/o de pareja<sup>177</sup> como Ada/Cueto; Sofía/Tony; Ada/Tony; Tony/Yoshio; Sofía/Emilio; Emilio/Julia; Croce/Rosa; también las parejas profesionales como Croce/Saldías (Bracamonte, 2015: 150-151). En lo referente a la deslealtad de Saldías a su mentor, puede añadirse otra serie de traiciones que marcan las relaciones de los personajes de la novela como Cueto/Luca, Luca/Yoshio, Cueto/Croce, Lucio/Luca, Cayetano/Luca, la irlandesa/Cayetano.

---

<sup>177</sup> ¿Podríamos incorporar aquí la pareja Ada/Sofía a tenor de los diferentes comentarios incestuosos que se hacen a lo largo de la novela?

Como señala Bracamonte (2014: 51), el tema del doble como diferenciación de lo Propio y lo Otro, unido a lo siniestro, aparece en primer lugar en el ámbito familiar como espacio de la alteridad. La figura del doble, explotada enormemente por la literatura fantástica desde el Romanticismo, aparece en *Blanco nocturno* como un enigma de la identidad que supone una duplicidad y para ello, Piglia se vale no ya de la vertiente de lo fantástico, sino de la novela policiaca en cuanto búsqueda de esa identidad desconocida. Por ejemplo, no solo se trata de averiguar la identidad del asesino (el *jockey* que quería comprar un caballo), sino también la de la víctima (por ello se hace una reconstrucción de la personalidad de Tony Durán) y la de sus allegados (los Belladona).

El doble presupone entonces un Yo escindido que rechaza una parte desagradable de sí mismo hasta tal punto que la proyecta en Otro. Según Jourde y Tortonese (1996) hay dos tipos de escisión denominados como doble objetivo y doble subjetivo que podemos clasificar en la presente novela del argentino. Por un lado, el doble objetivo o externo tiene que ver con la repetición física<sup>178</sup>, que en este caso se da entre las gemelas Belladona:

Avec le double objectif naît le soupçon d'une loi, d'un mécanisme secret produisant des objets identiques. Il ne fait pas peur pour les mêmes raisons que le double subjectif, qui confronte le personnage à sa vacuité et à sa dispersion intérieure. Il effraie parce qu'il semble toujours qu'une intention précise préside à son apparition. [...] La répétition a toujours quelque chose de diabolique. Satan imite et parodie le créateur, et fabrique des simulacres dans la plupart des cas, il reste la cause inconnue qui perturbe la loi des différences. Le double objectif incarne un rapport paranoïaque au monde (Jourde y Tortonese, 1996: 100).

---

<sup>178</sup> Esta repetición física también se ha denominado con el término alemán *doppelgänger* que puede traducirse como “el que camina al lado”. Se ha emparentado con la figura del socios o con la del gemelo malvado que se caracteriza por ser el reverso moral del otro. En el caso de las Belladona, se podría atribuir este papel a Ada pues resulta un misterio la implicación que tiene con el fiscal Cueto, pero en cualquier caso la polarización entre las dos hermanas no se da de forma nítida. Mientras que Ada se encuentra muy parece encarnar la parte más provocativa y peligrosa; Sofía, en cambio, se presenta como doble atenuada (Macedo Rodríguez, 2014). La duplicidad de las gemelas, como *femmes fatales*, puede entenderse más bien como el doble de la mujer normativizada.

Las gemelas, como duplicación, se parecen no solo físicamente, sino que incluso buscan asemejarse en todos los aspectos (hasta incluso en la caligrafía) y despiertan la sensación de lo siniestro en torno a ellas que, junto a su color de pelo, las emparenta con lo demoníaco: “Las hermanas parecían una réplica, tan iguales que la simetría resultaba siniestra” (Piglia, 2010: 67). Asimismo, el narrador las presenta a través de la mitología para asociarlas con la Maldad: como cuando Ada después del accidente en moto lleva una escayola y se dice que “tenía la forma estilizada de la cola de una sirena y se apoyaba ahí” (Piglia, 2010: 128). Como ocurre con los *doppelgänger*, el encuentro de las gemelas está asociado con la muerte (de ahí que fueran ellas las primeras en conocer a Tony Durán y que sean ellas las que vivan a diferencia de lo que les ocurre a sus dos hermanos) y es algo fortuito puesto que apenas se muestran juntas en público, aunque su separación, como polos que se atraen y repelen, es imposible:

- No puedo dejar a mi hermana -dijo ella [Sofía].
- ¿No podés o no querés?
- Ni puedo ni quiero -dijo ella, y le acarició la cara-. Dale, pichón, no me des consejos (Piglia, 2010: 285).

Como dobles se enfrentan<sup>179</sup>: “Siempre era así coma una contra la otra, como dos gatos metidos en una bolsa que luchan para quedar libres y escapar” (Piglia, 2010: 46). Pero a la vez, y he aquí la novedad del tema del doble, no solo hay rivalidad basada en la duplicidad, sino cooperación a través de la dualidad: “Pensamos una vez cada una -dijo Ada” (Piglia, 2010: 268), a lo que Sofía contesta: “Sí [...], cuando una piensa, la otra descansa” (Piglia, 2010: 269), tal y como sucedía en Dorda y Brignone en *Plata quemada*.

Por otro lado, el doble subjetivo actúa en la novela a través de la pareja de hermanos Lucio y Luca. Físicamente no hay parecido entre ellos, pero desde su infancia se muestran como uno solo en cuanto a su predilección por la ciencia y por el ímpetu de

---

<sup>179</sup> En el caso de las gemelas Belladona, la rivalidad no es solo un mecanismo de confrontación por el cual distinguirse sino también para todo lo contrario: “Desde chicas las hermanas Belladona fueron rebeldes, fueron audaces, competían todo el tiempo una contra la otra, con obstinación y alegría, no para diferenciarse, sino para agudizar la simetría y saber hasta dónde realmente eran iguales” (Piglia, 2010: 21).

ambos por sacar adelante la fábrica. De hecho, esta dualidad está presente cuando Luca (incluso después de la muerte de su hermano) utiliza la primera persona del plural cuando habla de la fábrica: “Renzi pudo volver a comprobar que Luca -como los *starets* y los campesinos rusos- hablaba en plural cuando se refería a sus proyectos y realizaciones y en singular cuando se trataba de su propia vida” (Piglia, 2010: 221). Sin embargo, todo esto se rompe cuando el fiscal Cueto convence a Lucio de que venda más de la mitad (el 51%) de las acciones para recibir capital y hacer frente a las deudas de la fábrica y no perderla así definitivamente<sup>180</sup>. A partir de esta acción que Luca considera como traición, rompe definitivamente con Cayetano Belladona<sup>181</sup>, se enfrenta a su hermano y se exilia en su fortaleza:

Le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d’une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d’union, ou de l’articulation en lui de deux instances, le sujet et l’objet. [...] Les caractéristiques qui définissent un individu cessent d’être soutenues et justifiées par une instance absolue, que cette instance se nomme Dieu ou, à partir du Romantisme, le Moi. La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l’exil de l’absolu: me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j’aurais tout aussi bien pu être autre (Jourde y Tortonese, 1996: 92).

Más tarde, Luca perdona a su hermano gracias a la lectura del libro *El hombre y sus símbolos* (1964), del psicoanalista Carl Gustav Jung. Curiosamente, el estudio de la obra de Jung entronca con el tema del doble (aunque Jung no hablara específicamente de ello) en cuanto a la parte consciente e inconsciente del individuo. Jung plantea el proceso de individuación en el que cada sujeto integra su inconsciente a su identidad y llega a convertirse en una persona independiente y autónoma. Así, diferencia dos

---

<sup>180</sup> Es lo que en la nota de pie de página vigésimo quinta es el *wash and wear system*: “Una vez que la compañía está bajo su control, el consejo de administración del directorio vota un dividendo estructural sobre el capital y así recupera su inversión inicial. Es lo que técnicamente se llama vaciamiento -o lavado- de una empresa” (Piglia, 2010: 196).

<sup>181</sup> Luca aborrece de su supuesto padre y se presenta como un doble del abuelo, Bruno Belladona: “Mi hermano se crio con mi abuelo y aprendió todo de mi abuelo. Él también era huérfano o medio huérfano” (Piglia, 2010: 92).

inconscientes, el individual, al que se le denomina también como Sombra<sup>182</sup> y el colectivo, formado por arquetipos (estructuras y/o moldes congénitos con valor simbólico que dirigen los patrones de comportamiento). A nivel individual solo se tiene conciencia de los arquetipos a través de las obsesiones, delirios, alucinaciones y/o de los sueños que son manifestaciones del inconsciente colectivo y que actúan con una finalidad clara en el proceso de individuación, como es la evolución y la integración de la propia identidad. Para ello, primero es necesario un proceso de disociación entre el Yo y su inconsciente, de ahí el desdoblamiento que supone un conflicto traumático en mayor o menor medida<sup>183</sup>.

Para llegar a tal proceso, Luca empieza a analizar todas sus visiones oníricas y a anotar por toda la fábrica cuáles son los sueños que ha tenido. Estas manifestaciones oníricas como símbolos que son permiten, a modo de enigma, descifrar su significado paradójico y así poder adelantarse a los acontecimientos del propio destino. Con tal motivo, Luca les explica a Sofía y a Renzi el proceso de análisis de sus arquetipos oníricos<sup>184</sup>, es decir, Luca está interpretando su vida a través de los arquetipos inconscientes que le revelan su “persona”<sup>185</sup>. Como arquetipos, le ayudan a interpretar su parte social, la que tiene que ver con el proyecto de la fábrica y con su hermano; sin embargo, a nivel individual no integra su sombra, manifestada en los calificativos que le adjudica a su padre que, a modo de pronóstico, lo definirán también a él después del juicio:

---

<sup>182</sup> “Aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente” (Jung, 1997 [1951]: 379). Además, la oposición de la luz y la sombra está muy presente en la novela, como se verá más adelante.

<sup>183</sup> La disociación que tiene lugar también entre las hermanas Belladona y el proceso de individuación es conseguido a través de una relación incestuosa, tal y como la interpreta Renzi a raíz del recuerdo de un fragmento de una novela: “«Who loved not his sister's body but some concept of Compson honor.» Y empezó a traducirla: *Quien no amaba el cuerpo de su hermana sino cierto conceptode honor...*, pero se detuvo y rehízo la frase. *Quien no amaba el cuerpo de su hermana sino cierta imagen de sí misma*” (Piglia, 2010: 286-287).

<sup>184</sup> “Los sueños producen escenas e imágenes diferentes cada noche y las personas que no son observadoras probablemente no se darán cuenta de que existe un modelo común. Pero si observamos, dice Jung, nuestros sueños con atención durante un período fijo (por ejemplo, un año) y anotamos y estudiamos toda la serie, veremos que ciertos contenidos emergen, desaparecen y vuelven otra vez” (Piglia, 2010: 239).

<sup>185</sup> Entendida como “máscara”, como el rol social que se permite ese individuo mostrar ante los demás.

Había descubierto, por azar, al maestro Jung, y así pudo entender y luego perdonar a su hermano. Pero no a su padre. 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 padre, en cambio, era lúcido, cínico y calculador (Piglia, 2010: 239).

Así, tal y como señalaba Jung, si la integración de la sombra no se produce, como le sucede a Luca, el individuo puede acabar alienado pues su doble acabará usurpándolo<sup>186</sup>. En otras palabras, al haber puesto el proyecto de la fábrica por delante de todo (incluso de la libertad e inocencia de Yoshio), Luca se convierte en una persona detestable, acaba deviniendo en aquello que aborrece pues la consecución de su deseo trae conflicto (con la familia), injusticia (Yoshio) y violencia (Tony Durán), lo que propiciará su suicidio: “y cuando mi hermano se negó a aceptar lo que era de él, empezaron los conflictos que llevaron a la muerte de Tony” (Piglia, 2010: 75). Entonces, a nivel individual, el arquetipo del padre para Luca no supone una autoridad que lo proteja del mundo exterior (en este caso, del mundo económico y financiero) por lo que él mismo toma la decisión de no reproducirse y de no continuar con la genealogía de los Belladona, pues los hijos vendrían a ser sus Otros, convertidos en monstruos:

A veces escucha las risas hirientes de unos niños. ¿Se ríen de él? Odia a los niños, sus voces, sus risas *metálicas*, pequeños monstruos infantiles; los *vecinos* lo vigilan, mandan a sus hijos a *ver*. Su destino era ser el célibe, un verdadero no-padre, el antipadre, nada natural, todo *hecho*, y por lo tanto perseguido y rechazado (Piglia, 2010: 260).

Desde luego, cuando se precipita su muerte la perpetuación de la estirpe quedará en manos de las mujeres Belladona quienes decidirán si continuar con estos dualismos familiares intrínsecos, aunque por lo que se verá a continuación, tanto Ada como Sofía no se muestran muy por la labor de tener hijos varones. En cualquier caso, la familia se

---

<sup>186</sup> De hecho, a pesar de la infidelidad de su madre, Luca piensa que su padre es el actor de teatro por el que abandonó a Cayetano Belladona; sin embargo, su padre como sombra emerge de nuevo cuando Sofía señala que: “*su madre siempre dijo que Luca era hijo de mi padre, que se notaba a la legua. Por desgracia, decía Regina, es hijo de su padre, se ve enseguida que es un demente y un desesperado y si no fuera su hijo, decía su madre, no hubiera llegado a donde ha llegado, casi a matarse, a arruinarse la vida por una obsesión*” (Piglia, 2010: 119).

presenta como la reproductora de la alteridad misma dentro de la propia estructura social, reducida a personajes tipo que, al no superar el proceso de individuación, se quedan atascados en los traumas familiares que se van heredando como una especie de patrimonio o herencia psicológica<sup>187</sup>:

*Las historias familiares son parecidas, había dicho ella, los personajes se reproducen y se superponen -siempre hay un tío que es un tarambana, una enamorada que se queda soltera, hay siempre un loco, un ex alcoholico, un primo al que le gusta vestirse de mujer en las fiestas, un fracasado, un ganador, un suicida-. (Piglia, 2010: 55).*

La otredad o alteridad entendida como un proceso de construcción social acerca del Otro que a menudo deviene en estigma, se torna como algo extraño y ajeno a nosotros mismos. El Otro implica una ruptura y una exclusión, la identidad del Yo ve amenazada su propia seguridad por la presencia de lo diferente, que a menudo personifica todos los valores malignos de una sociedad. A través de su estudio, la alteridad es una categoría que permite la reflexión de la identidad a través de lo que segrega; en otras palabras, el autoconcepto se forma a partir de lo que se rechaza en el Otro<sup>188</sup>, de ahí que se le clasifique mediante dicotomías como lo familiar y lo ajeno (donde la familia como microestructura social es el primer lugar donde se produce la separación entre el Yo y los Otros), como lo masculino y lo femenino (como lo Otro sexual) o lo autóctono y lo foráneo (el extranjero como el Otro). Así, una vez analizada la Otredad intrafamiliar y la existente en el pueblo, se desarrollarán las dos últimas dicotomías concernientes a la alteridad sexual y racial como reducto de lo marginal y político en Piglia.

---

<sup>187</sup> En la misma línea se presenta la familia de Croce, sobre todo por parte paterna y fraternal. Del primero heredará la vocación y profesión, del segundo, espera su aniquilación por causas políticas (Cueto) como le ocurrió a su hermano por ser peronista: "Mi padre era comisario y se volvió loco, y a mi hermano lo fusilaron en el '56 y yo soy un ex comisario y estoy aquí..." (Piglia, 2010: 179).

<sup>188</sup> "Nosotros nunca nos vemos a nosotros mismos como un todo; el *otro* es necesario para lograr, aunque sea provisionalmente, la percepción del *yo*, que el individuo puede alcanzar solo parcialmente con respecto a sí mismo. Las objeciones posibles se plantean enseguida: ¿acaso en el espejo no se encuentra la visión completa del *yo*? ¿O, en el caso de un pintor, en un autorretrato? En los dos casos, la respuesta es: no" (Todorov, 1981: 95).

## 1.1. LAS HERMANAS BELLADONA Y LA OTREDAD POR CUESTIÓN DE GÉNERO

Las hermanas Belladona vienen a transgredir el rol tradicional de la mujer de la sociedad y esa infracción es todavía más relevante si tenemos en cuenta que se enfrentan con la ideología heteropatriarcal del pueblo (personaje colectivo) que tiende a perpetuar y a perpetuarse en el mantenimiento de las tradiciones y de las normas. Por esta razón, los ires y venires de las hermanas generan toda una serie de ficciones en torno a sus vidas en las que por supuesto, el ámbito de lo sexual supone un enorme punto de interés para los pueblerinos.

No obstante, gran parte de la responsabilidad del empoderamiento de las hermanas la tiene la forma en la que son educadas desde pequeñas y, además, hay que tener en cuenta que el hecho de pertenecer a la familia fundadora del pueblo y, por ende, de una clase social alta, las determina; es decir, el dinero les otorga ciertas libertades que al resto de mujeres del pueblo le son vedadas. Tal y como se vio en *Plata quemada*, el rol de género es performativo (Butler, 2000), lo que quiere decir que se establece un proceso de aprendizaje social de lo que implica ser mujer u hombre en una determinada cultura o, dicho de otro modo, el género es una construcción que está en perpetuo cambio. Este proceso de aprendizaje conlleva cierto estigma de lo femenino, pues se define como lo Otro frente a lo masculino: “Así, mientras que los procesos de identificación femenina son relacionales, los de la masculina son oposicionales” (Badinter, 1993: 76). La relación entre hombre y mujer es entendida bajo el paradigma de los sexos, no de los géneros, aunque en cualquier caso esta relación se presenta como alteridad, como oposición irreconciliable: “Las mujeres y los hombres son especies distintas, como los gatos y los caranchos, ¿a quién se le ocurre hacerlos convivir?” (Piglia, 2010: 20). Del mismo que en *Plata quemada*, la cuestión de los géneros se muestra a través de una serie de condicionamientos *a priori* para el sujeto, pero a diferencia de aquella, en *Blanco nocturno* el tema de la virilidad queda relegado

a un segundo plano y el de la feminidad pasa a relucir mediante los actantes en la trama de las hermanas Belladonna. Mientras que el hombre tiene que ser violento y demostrar su fuerza física, la mujer queda relegada a su dimensión sexual: “Los varones quieren matarte y matarse entre ellos y las mujeres quieren meterse en tu cama o, en su defecto, meterse juntas en cualquier catre a la hora de la siesta, deliraba un poco el viejo Belladonna” (Piglia, 2010: 20). Lo que se manifiesta entonces es que esta alteridad de género produce cosificación en la que la mujer queda encorsetada como un objeto sexual del que los hombres pueden gozar. Así pues, esta escala de valores referida a uno y otro género evidencia que: “el hombre representa al mismo tiempo el positivo y el neutro. [...] La mujer aparece como el negativo” (Beauvoir, 2002 [1949]: vol. I, 49).

En cuanto a las gemelas Belladonna, está meridianamente clara la oposición de géneros en la forma en la que han recibido la educación en función de su sexo. El viejo Cayetano Belladonna, tras la decepción con su primera mujer y la ulterior de sus hijos Lucio y Luca, proyecta esos amores frustrados en las gemelas, lo que recalca su papel como Otras. Son el último recurso para Cayetano para perpetuar el legado porque el patriarcado prioriza la herencia de padres a hijos, no de padres a hijas. Las hermanas se vacían de su contenido sexual femenino para suplantar a sus hermanos como le comenta Sofía a Renzi: “[Cayetano] *estaba orgulloso de sus hijos varones, ellos iban a perpetuar el apellido, como si el apellido tuviera algún sentido en sí mismo, pero así pensaba mi abuelo y después mi padre, querían que el apellido de la familia continuara*” (Piglia, 2010: 90).

Por ello, ante la ausencia del legado del campo a los hijos primogénitos, las gemelas son educadas sin ningunos límites, como si de hombres se trataran, cumpliendo los designios paternos contra los que los hijos varones se rebelaron: “A sus hijas les enseñó su propio código moral y las dejó que hicieran lo que quisieran y las crio como si ellas fueran sus únicos hijos varones” (Piglia, 2010: 21). Eso sí, una vez llega la pubertad con el desarrollo de los atributos femeninos, sus patrones de conducta cambian:

Salían a caballo a vizcachear de noche, en invierno, en el campo escarchado; se

metían en los cangrejales de la barranca; se bañaban desnudas en la laguna brava que le daba nombre al pueblo y cazaban patos con la escopeta de dos caños que su padre les había comprado cuando cumplieron trece años. Estaban, como se dice, muy desarrolladas para su edad, así que nadie se asombró cuando -casi de un día para el otro- dejaron de cazar y de andar a caballo y de jugar al fútbol con los peones y se volvieron dos señoritas de sociedad que se mandaban a hacer la ropa idéntica en una tienda inglesa de la Capital. Al tiempo se fueron a estudiar Agronomía a La Plata, por voluntad del padre, que quería verlas pronto a cargo de los campos (Piglia, 2010: 21-22).

Así, la dicotomía femenino-masculino funciona como un criterio de jerarquización en el que se ha producido un cambio del “es” de la diferenciación sexual al “debe” propio de un ámbito moral (Fernández Guerrero, 2012: 301). Es decir, desde una perspectiva biológica las hermanas Belladona asumen el género masculino pero una vez que la sexualidad aparejada al ciclo biológico emerge, las hermanas deben cumplir con la norma que se les asigna socialmente como género femenino.

Además, la rumorología del pueblo hace circular varios relatos, ficticios o no, en los que se constata el menosprecio de los méritos intelectuales de las hermanas ya que se las representa como figuras sagaces y malévolas que aprovechan su parecido (como réplicas la una de la otra) para usurparse mutuamente y así desvalorizar sus logros: “-se decía en el pueblo- hicieron la mitad de la escuela, la mitad del catecismo y hasta la mitad de la iniciación sexual” (Piglia, 2010: 24); o sobre su estancia en la Universidad: “se decía estaban siempre juntas, que aprobaban con facilidad” (Piglia, 2010: 22). Frente a la moda de la época de enviar a los hijos de la clase adinerada a estudiar a Europa, las gemelas se van a Norteamérica, donde los rumores del pueblo aseguran que harán de todo menos estudiar. Por tanto, se ven reducidas a una perspectiva material de su femineidad, cosificadas a través del sexo y del dinero, como las *femmes fatales* de toda novela negra que se precie debe tener: “se dedicaron sobre todo a jugar en los casinos de los grandes hoteles y a darse la gran vida, haciendo el numerito de las herederas sudamericanas en busca de aventuras en la tierra de los advenedizos y los nuevos ricos del mundo” (Piglia, 2010: 23).

Como ya pasaba en *Plata quemada*, las relaciones entre hombres y mujeres suelen

estar mediadas por el dinero: “La relación con el dinero es la clave. Las mujeres son el lugar de pasaje” (Piglia, 2005: 96). En parte, las relaciones entre las hermanas Belladonna y Tony Durán estarán marcadas por él no solo porque se conocen en Atlantic City, sino porque gracias a ellas, se pone en marcha toda la cuestión del dinero de la herencia que le pertenece a Luca y que Tony le lleva al pueblo clandestinamente. Las mujeres, como hijas del dinero según la perspectiva patriarcal, acaban desposeídas de la parte emocional (que no sexual) para ser controladas por el interés del dinero, no conseguido de forma activa por ellas, sino a través de un hombre y gracias al cual, poder medrar. No obstante, también se encuentra su reverso masculino, una especie de donjuán cazarrecompensas de mujeres adineradas que, desde su posición periférica, pretende ascender en la escala social de forma rápida a través de ellas. Este papel lo interpreta Tony Durán que, como personaje marginal y extranjero, necesita de él para “recuperar” su estatus viril en la sociedad:

Había desarrollado un sexto sentido para adivinar la riqueza de las damas y diferenciarlas de las aventureras que estaban ahí para cazar algún pajarito con plata. Pequeños detalles atraían su atención, cierta cautela al apostar, la mirada deliberadamente distraída, cierto descuido en el modo de vestir y un uso del lenguaje que asociaba de inmediato con la abundancia. Cuanto más dinero, más lacónica, era su conclusión. Tenía clase y habilidad para seducirlas. Siempre las contradecía y las toreaba, pero a la vez las trataba con una caballerosidad colonial que había aprendido de sus abuelos de España (Piglia, 2010: 18-19).

La habilidad de seducción que presenta Tony plantea las relaciones entre hombres y mujeres de forma contradictoria: entre la de llevarles la contraria y una presunta galantería que manifiesta el distinto trato proferido a una mujer como Otro que es. Así, estos contrastes en las relaciones entre hombres y mujeres están abocados al fracaso en la novela: desde Cayetano Belladonna con sus dos mujeres, hasta las de Ada y Cueto, las de las dos hermanas con Tony Durán, la de Sofía y la de Renzi, o la de Renzi con su ex mujer Julia. Tal y como señala Bracamonte (2014: 50), la única relación armónica se da entre Croce y Rosa Echeverry, la Directora del Archivo del pueblo, quienes supuestamente han sido amantes. Siguiendo a este autor, también escapa del

conflicto la relación homosexual que mantienen Tony Durán y Yoshio.

Tanto la bisexualidad de Tony Durán como la homosexualidad de Yoshio los acercan también a la categoría de la Otredad, sobre todo a raíz de que la popularidad del primero decaiga en el pueblo, no solo en ambos casos por ser extranjeros sino también por representar un desvío de la norma sexual. Al comienzo todos se muestran admirados por su forma peculiar de vestir y de ser, además de poseer a las dos hermanas Belladona lo que le da no solo reconocimiento en cuanto a virilidad y sexualidad, sino también poder por la clase social a la que pertenecen: “Pero fueron habladurías, decires provincianos, versiones que solo lograron hacer crecer su prestigio (y también el de las chicas)” (Piglia, 2010: 33). Sin embargo, una vez se le empieza a relacionar con un personaje marginado (social, racial y sexualmente) y su posible relación con los Belladona como valijero sale a la luz a través de los rumores maliciosos, se empieza reinterpretar su llegada al pueblo y a insinuarse veladamente cuáles son sus verdaderas finalidades e inclinaciones: “Y así empezó a circular, a darse a conocer, a frecuentar los ambientes más variados y a hacerse amigo de los muchachos del pueblo fuera cual fuera su condición” (Piglia, 2010: 31). Pero lo que en realidad les provoca el rechazo hacia Tony es la relación homosexual que mantiene con el *nikkei*, con trágicas consecuencias para este último pues el complot que se urde para matar de forma impune a Tony adquirirá el cariz de crimen pasional:

Se lo veía errático, distraído y parecía sentirse más cómodo cuando estaba en compañía de Yoshio, que era a la vez su ayudante personal, su cicerone y su guía. El japonés lo conducía en una dirección inesperada que a nadie le gustaba del todo. Se bañaban desnudos en la laguna a la hora de la siesta. Y varias veces vieron a Yoshio que lo esperaba en la orilla con una toalla y le frotaba el cuerpo con energía antes de servir la merienda en un mantel tendido bajo los sauces (Piglia, 2010: 52).

En cuanto a Yoshio, desde su orientación sexual, se le rebaja su estatus viril al de mujer, pues es considerado como menos hombre al identificarse orientación sexual con género. Por ello se le representa físicamente como a una mujer en todo momento, incluso asume de forma pasiva su rol social de cuidador y casi de sirviente del hombre

al que idolatra:

Era amable y delicado, muy formal y muy amanerado. Silencioso, de mansos ojos rasgados, todos pensaban que el japonés se empolvaba el cutis y que tenía debilidad de ponerse un poco de colorete, apenas un velo, en las mejillas, y que se sentía muy orgulloso de su pelo renegrado y lacio, que él mismo llamaba Ala de cuervo. Yoshio se aficionó o quedó tan deslumbrado por Durán que lo seguía a todos lados y parecía su mucamo personal (Piglia, 2010: 35).

Otra de las relaciones irrompibles es la formada por las propias gemelas. Los cotilleos del pueblo no paran de insinuar una posible relación de incesto, lo que engrosa todavía más la mitología sexual de las hermanas. Incluso el mismo Renzi empieza a sospechar que las murmuraciones del pueblo son ciertas tras conocer a Sofía y ver la reacción de esta ante la relación de Ada y Cueto: “Sofía estaba celosa. Era curioso, era extraño” (Piglia, 2010: 233). Así Renzi se interroga: “¿Existe el incesto entre hermanas?” (Piglia, 2010: 287). En este sentido, las hermanas personifican la Otredad absoluta por sus comportamientos pero sobre todo, por romper con cualquier tabú sexual como es el incesto: “[Sofía] Bella, joven, inolvidable, y, en esencia, la mujer de *otra*<sup>189</sup> mujer” (Piglia, 2010: 286).

Los posibles compañeros de cama dan juego en el pueblo para alimentar la leyenda de las gemelas, pero vistas desde la Otredad, sus personas generan, como monstruos, tanto el horror debido a la diferencia y a la incompreensión, como la atracción y fascinación que provocan al mismo tiempo:

Fue un *ménage a trois* que escandalizó al pueblo y ocupó la atención general durante meses. Siempre aparecía con una de ellas en el restaurante del Hotel Plaza pero nadie podía saber cuál era la que estaba con él porque las gemelas eran tan iguales que tenían idéntica hasta la letra. Tony casi nunca se hacía ver con las dos al mismo tiempo, eso lo reservaba para la intimidad, y lo que más impresionaba a todo el mundo era pensar que las mellizas dormían juntas. No tanto que compartieran al hombre sino que se compartieran a sí mismas

---

<sup>189</sup> La cursiva es mía.

(Piglia, 2010: 13)<sup>190</sup>.

En cualquier caso, la sexualidad de las hermanas Belladona parece constituir por parte del pueblo una especie de chivo expiatorio de toda la doble moral de la que adolece el que, en comparación, queda en un segundo plano con respecto a los rumores morbosos de la clase social alta que, en forma de espejo, refleja todas las contradicciones morales y sociales que se dan entre el aparentar y el ser en la ideología rural. Las contradicciones manifiestas vienen de la mano en su mayoría de otras mujeres, quienes representan la oposición entre el desarrollo individual de sus necesidades y pasiones y aquellas que la sociedad heteropatriarcal espera de ellas, resguardadas por la tradición. Por eso, cuando Sofía le cuenta a Renzi que está al tanto de lo que se habla de ellas en el pueblo, se refiere en especial a esta falta de sororidad:

*no iba a dejar que una gavilla de viejas resentidas le dijeran cómo tenía que vivir o con quién –“o con quiénes”, dijo después- tenían que irse al catre ella y su hermana. Tampoco se iban a dejar atropellar por los chupacirios de un pueblo de provincia que salen de la iglesia para ir al prostíbulo de la Bizca -o viceversa (Piglia, 2010: 72-73).*

Esta doble vida<sup>191</sup> en la que se escinde la vida pública y privada del pueblo aparece como Sombra (Jung, 1997 [1951]) puesta en el Otro, pues para el pueblo, como personaje colectivo, resulta conflictivo el interiorizar esa parte corrupta de la moral grupal. Por ello, no tiene reparos en criticar esa parte inconsciente propia proyectada en la alteridad del personaje de Durán: “Para ese entonces la leyenda hacía rato que había cambiado, él ya no era un donjuán, ya no era un cazador de fortunas que había venido atrás de unas herederas sudamericanas [...]. Tenía doble personalidad, dos caras, doble fondo” (Piglia, 2010: 53). Esta sombra tiene que ser silenciada y, por esta razón, aquellos personajes que tienen mucha información acerca de las vidas privadas de los lugareños son castigados precisamente por ese conocimiento, como por

---

<sup>190</sup>Esta ambigüedad en las relaciones de las Belladona con Tony también aparece anteriormente en *Cien años de soledad* con los gemelos José Arcadio II y Arcadio II pues se acostaban con la misma mujer, aunque ella no era consciente del cambio de la pareja sexual.

<sup>191</sup> Tenemos el ejemplo de la vida amorosa fuera de la relación conyugal del estanciero de Sauce Viejo, quien se hospeda en el Hotel Plaza (la noche en la que ocurre el asesinato) mientras su mujer está en el hospital.

ejemplo Yoshio o Coca Castro, la cotilla oficial del pueblo. Esta posesión de la información acerca de las redes privadas subterráneas representa un peligro para el hombre, que no está dispuesto a perder su estatus viril que le exige ser superior a la mujer:

la invitaban todo el tiempo a las casas para que contara lo que sabía. Se hacía rogar. Pero al final siempre iba con sus noticias y sus novedades. ¡Por eso se había quedado soltera! Sabía tanto que ningún hombre se le animaba. Una mujer que sabe asusta a los hombres, según decía Croce. Salía con los comisionistas y los viajantes y era muy amiga de las chicas jóvenes del pueblo (Piglia, 2010: 65-66).

De nuevo, cuando Renzi está con Sofía, aparece la concepción de que la inteligencia en una mujer es más un castigo que una virtud que obstaculiza la relación con los hombres y, si además de esto se añade la belleza, la combinación puede ser peligrosa (de ahí la *femme fatale*<sup>192</sup>). En cualquier caso, Sofía Belladonna rompe cualquier molde de conducta preconcebida pero siempre a través de la dimensión sexual:

*Como todas las mujeres muy inteligentes que además son hermosas, pensó Renzi, consideraba su belleza algo irritante porque le daba a los hombres una idea equivocada de sus intereses. Como si quisiera negarle lo que estaba pensando, Sofía se paró frente a él, le tomó la mano y se la puso entre los pechos*(Piglia, 2010: 214).

El empoderamiento femenino y en especial, el sexual, de las hermanas Belladonna no es aceptado por la mayoría de los personajes del pueblo, aunque en secreto envidien su poder de decisión afuera de las rígidas normas sociales, especialmente constrictivas para las mujeres. Incluso desde el mismo periodismo local a través de la sección Social se alude a la vida sexual de las hermanas y al papel que juega en ese trío Tony Durán. El discurso machista, como no podía ser de otra manera, revela la ideología patriarcal y racista del pueblo. No solo se presupone que la autonomía sexual de las hermanas pasa por necesitar de un hombre que las eduque sexualmente, sino que también se las

---

<sup>192</sup>En el caso de las gemelas el apellido Belladonna puede estar relacionado con el veneno que se extrae de la planta con el mismo nombre.

rebaja por no pertenecer a la nobleza y se mediatizan las relaciones que mantienen con hombres solo por el interés del dinero que estos demuestran para con las hermanas. Es decir, las libertades sexuales que muestran las hermanas son castigadas de forma contundente por la colectividad:

Como si las hermanas hubieran pensado que Durán era el hombre indicado para completar su educación. Una historia de iniciación, entonces, como en las novelas donde jóvenes arribistas conquistan a las duquesas frías. Ellas no eran frías ni eran duquesas pero él sí era un joven arribista, un Julien Sorel del Caribe, como dijo, erudito, Nelson Bravo, el redactor de Sociales del diario local (Piglia, 2010: 33).

De hecho, a través de la sexualidad se incide sobre la oposición entre lo femenino y lo masculino como generador no solo de discrepancias, sino también de consecuencias victimistas para algunos hombres, que ven en el empoderamiento sexual de la mujer un lastre para la sexualidad masculina. El empoderamiento sexual femenino resulta ser malévolos y pecaminosos, pues en el ingenuo hombre queda subyugado a los mandatos de esta *femme fatale*, quien de forma inconsciente reproduce las relaciones de sometimiento y resentimiento que anteriormente han sufrido ellas: “«Te garchás una mujer y no te lo perdona nunca», decía Junior con su tonito cínico y ganador. «Claro, *inconscientemente*» [...]. «Mirá, Eva tuvo el primer orgasmo de la historia femenina y se fue todo al demonio. Y Adán, a laburar...»”(Piglia, 2010: 269).

Esta oposición entre hombres y mujeres se mantiene como una guerra soterrada no solo en sus relaciones frustradas, sino que también se hereda como un legado de género. Es decir, los hijos ya no son vistos como una extensión de la figura de la madre, sino como el Otro opresor masculino, por lo que, igual que ocurría anteriormente, el hijo acaba completamente cosificado, de ahí la reflexión sobre el abandono de la irlandesa a sus hijos Lucio y Luca: “*Las mujeres abandonan a sus hijos porque no soportan que se parezcan a sus padres*” (Piglia, 2010: 92). Como cómplices, las hermanas Belladonna se postulan como las *femmes fatales* de la novela no solo por contribuir a esta guerra de sexos, sino porque además se están rebelando contra el mandato biológico de la mujer en calidad de madre, como paralelismo a la paternidad

irresponsable que queda totalmente impune socialmente. Por ello se niegan a perpetuar la estirpe familiar a través de los hijos varones e invierten los parámetros tradicionales del legado de padres a hijos para cambiarlo por el de madres a hijas:

*Los padres abandonan a los hijos sin problema, los dejan por ahí y no los vuelven a ver, pero las mujeres no pueden, está prohibido, por eso mi hermana y yo, si tenemos hijos, los vamos a abandonar. Nos van a saludar, paraditos en una plaza, los nenes, mientras nosotras pasamos en auto cada una con un amante distinto. ¿Qué tal? (Piglia, 2010: 120- 121).*

En esta misma clave entiende Renzi también la reivindicación de lo femenino frente a la opresión ejercida por la masculinidad cuando sale en defensa de las dos guerrilleras de afiliación trotskista que matan a un conscripto en una base área. Antes los comentarios del fiscal Cueto, Renzi se revuelve y hace un alegato del poder femenino equiparándose en formas con el opresor masculino:

Bueno -dijo Renzi, tan furioso que empezó a hablar en un tono demasiado alto, la desigualdad entre los hombres y las mujeres se termina cuando una mujer empuña un arma.[...]El término *nobilis* o *nobilitas* en las sociedades tradicionales definía a la persona libre, ¿no? Y esa definición significa la capacidad de llevar armas. ¿Qué pasa si son las mujeres las que llevan las armas?

[...]

-Haría falta un asesino serial femenino<sup>193</sup> -siguió Renzi-. No hay mujeres que maten hombres en serie, sin motivo, porque sí. Tendrían que aparecer.

-Por ahora, las mujeres solo matan un marido por vez... -dijo Cueto, mirando la sala(Piglia, 2010: 132-134).

Sin embargo, tal y como hace referencia Cueto, la violencia en la mujer parece tener solo una raíz pasional, emocional, que se revuelve contra el género masculino en el ámbito privado y/o amoroso, de ahí que solo maten a amantes y maridos y Renzi haga del asesino en serie, frío, racional, un estandarte de la reivindicación de la mujer. Y es que, a pesar de esta vindicación, esta idea es reproducida en varios momentos de la

---

<sup>193</sup> De la misma manera opinará el detective privado Parker en *El camino de Ida*.

novela. Frente al Renzi teórico, el Renzi analista e investigador de la muerte de Durán repite la misma en su crónica y recoge otros testimonios afines<sup>194</sup>:

Y al rato se había dado cuenta de que todos en el pueblo tenían motivos y razones para matarlo [a Durán]. Las hermanas antes que nada, aunque según Renzi era raro pensar que ellas quisieran matarlo. Lo hubieran matado ellas mismas, según le declararon a este cronista varios vecinos del lugar. Y tienen razón porque acá, la verdad, dijo uno de los gerentes del hotel, las mujeres no encargan a nadie que les haga el trabajo, van y lo limpian. Al menos eso era lo que ha pasado siempre por aquí con los crímenes pasionales, le dijeron orgullosos, como quien defiende una gran tradición local (Piglia, 2010: 116).

Asimismo, la rebelión por parte de las Belladonna se materializa por ocupar los espacios masculinizados del pueblo, con la consecuente identificación que conlleva la diferencia de género con la diferenciación de espacios. Conquistaban espacios fundamentalmente asociados a las clases sociales altas como el Club Social o el Hotel Plaza, gran parte de su entrada en este mundo es una demostración del poder de los Belladonna en el pueblo, pues tal y como se dice en un fragmento, la posesión de dinero no es requisito suficiente para entrar en esos espacios. Por ello, las gemelas son el salvoconducto de Tony para ingresar en esta sociedad privilegiada, no por su dinero (y mucho menos con la cuestión racial como principal obstáculo). Igualmente, las hermanas también hacen su aparición en el hipódromo, lugar asociado al dinero y a las apuestas, tal y como señala el narrador, son las únicas en todo el recinto:

era extraordinario verlas porque eran las únicas mujeres en el lugar (salvo las doñas que vendían las empanadas). [...] Claro que si no hubieran sido las descendientes del dueño del pueblo, no habrían podido moverse con tanta calma entre los varones que daban vueltas y las miraban de soslayo, con una mezcla de respeto y de codicia (Piglia, 2010: 45).

De igual modo, las hermanas Belladonna no son solo pioneras por cuestionar el papel de la mujer-madre, sino también por serlo en cuanto a avances feministas de liberación

---

<sup>194</sup> Este tópico no entiende de clase sociales, sino de géneros pues tanto unos hombres, ya sean de ciudad o de pueblo, de una clase social u otra, están de acuerdo: “Los crímenes cometidos por mujeres, pensó Croce, son siempre personales, no le confían a nadie el trabajo” (Piglia, 2010: 69).

para la mujer, eso sí, contextualizados en los años setenta en un pueblo perdido de provincias. Tal y como señala Gallego Cuiñas (2020: 120), las mujeres en la novela representan la modernidad y la transgresión, principalmente a través de las figuras de las hermanas Belladona y de su madre lectora:

Desde luego, como siempre, las hermanas Belladona habían sido las adelantadas, las precursoras de todo lo interesante que pasaba en el pueblo: habían sido las primeras en usar minifaldas, las primeras en no ponerse *soutien*, las primeras en fumar marihuana y tomar píldoras anticonceptivas (Piglia, 2010: 33).

No obstante, a pesar de que las hermanas Belladona suponen ellas mismas todo un canto para la liberación de las mujeres para la época en la que se sitúa la novela, Piglia incide una vez más en el cliché de la mujer fatal que es dueña de sí misma y de su cuerpo a través de la sexualización del personaje. Si bien es cierto que las hermanas Belladona, o al menos Sofía, se muestran proactivas a romper todo convencionalismo social, moral y sexual en torno a sus figuras, la realidad es que la caracterización fundamental, a diferencia de los personajes masculinos, mediante su atractivo sexual se realiza en términos que no subvierten los tópicos de género y de dominación al respecto (por ejemplo, al final de la novela no sabemos por qué Ada continúa su relación con el fiscal Cueto). Una concepción que no revelase la otredad según el género debería seguir otros derroteros, como los que propone Badinter (1993: 45-46): “Se trata de explotar definitivamente el dualismo de géneros e incluso de sexos, que no son otra cosa que oposiciones ideológicas destinadas a mantener la opresión de unos por otros”<sup>195</sup>, pues se entiende que con esta dualidad se asignan valores opuestos a cada uno de estos polos del dualismo sexual.

A pesar de que las hermanas Belladona están construidas como personajes activos, la cosificación de la mirada masculina (de la que participa también el pueblo) las somete como estereotipos a un papel pasivo, pues el punto de vista masculino es quien las

---

<sup>195</sup> Por el contrario, lo que propone Simone de Beauvoir no es eliminar esta dualidad, sino que lo plantea en una relación igualitaria de géneros en la que se siga manteniendo esta alteridad pero desde la reciprocidad: “al reconocerse mutuamente como sujetos, cada uno seguirá siendo para el otro una alteridad” (Beauvoir, 2002 [1949]: vol. II, 544).

define (Fernández Guerrero, 2012: 302): “Como si las hubiera escuchado a pesar de estar al fondo del campo, el Chino mira las mellizas con descaro, primero una y después la otra, de arriba abajo, y se movió para quedar de frente a ellas, insolente y pretencioso” (Piglia, 2010: 50-51). Y no solo esta alteridad se evidencia en cuanto acción, sino también en el uso del lenguaje que despliegan las hermanas para separarse del uso lingüístico no marcado que emplean los hombres:

Lo que más le llamó la atención a Renzi fue que hablaba marcando con énfasis ciertas palabras estirando las vocales, [...] con ese modo tan conscientemente personal que en muchas mujeres constituye un lenguaje propio [...]. Subrayaba la mujer en cada frase determinadas palabras un poco arcaicas y muy argentinas como si estuviera clavando mariposas vivas con largos alfileres de punta redonda para hacer ver que era una chica bien (Piglia, 2010: 206).

En cualquier caso, tal y como se demuestra a lo largo de la novela, el rol de la mujer en un pueblo es cuanto menos difícil y controvertido. Relegadas a un papel secundario, se convierten en heroínas de tragedias clásicas<sup>196</sup>, que se enfrentan a su destino, tejido como una especie de trama enigmática o secreta que es necesario descifrar pero que, sin embargo, las vuelve a relegar al ámbito privado de la familia. Así, a pesar de la rebeldía de las Belladona, bien son ofrecidas en sacrificio por su padre, como Ifigenia, o bien, sobre todo en lo concerniente a Sofía, están destinadas a rebelarse a los designios del poder, como estandarte de las leyes de los dioses (o de la familia) por las que se enfrentan al mandato estatal por apoyar a su hermano Luca en su fracaso. De todos modos, la construcción de los estereotipos de la mujer a través de la mitología

---

<sup>196</sup> “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 revisiones y las alteraciones porque esas versiones formaban parte del mito que ella y su hermana, las Antígonas -¿o las Ifigenias?- de esa leyenda, no necesitaban aclarar -«rebajarse a aclarar», como decía-, pero ahora, en medio de la confusión, luego del crimen, era preciso, tal vez, intentar reconstruir -«o entender»- lo que había sucedido” (Piglia, 2010: 54-55). Dove (2012: 29) también ve una filiación de la novela con William Faulkner precisamente por este carácter trágico: “*Blanco nocturno* is thus a novel about the Belladona family, which as part of the rural Argentine oligarchic elite is profoundly linked to the history of land tenure. If the novel’s focus is influenced by Greek tragedy (the comparison of the daughters to Antigone and Iphigeneia; the theme of the father’s sins being visited upon the sons) it also displays a debt to Faulkner’s literary considerations of the family in relation to the history of a region that remains caught between tradition and modernity”.

y/o de la literatura clásica, viene a reafirmar la posición jerarquizada de la mujer como alteridad con respecto al hombre. Reducida al ámbito privado, cosificada por el hombre en cuanto a pura sexualidad, las hermanas Belladona representan a esa Otra mujer, concebida bajo parámetros morales de maldad, de la *femme fatale* que se encuentra en un primer estadio de empoderamiento femenino, aunque sin doblegar en ningún momento esa alteridad del género.

## 1.2. LA OTREDAD DEL EXTRANJERO

La alteridad del extranjero se relaciona, al igual que con el resto de otredades, con la conformación de la propia identidad a partir de la diferenciación (y exclusión) de otras identidades. Sin embargo, en este caso el extranjero como metáfora de la alteridad se encuentra ligado a la unión de dos conceptos como son el nacimiento (como lugar geográfico) e identidad (entendida como lugar al que se pertenece). Así, con el nacimiento de las nacionalidades en el siglo XIX, la identidad aparece vinculada al lugar geográfico como si se tratara de una relación natural por la que el individuo se adscribe a una serie de valores sociales y culturales, compartidos de forma homogénea con sus semejantes. La artificialidad de la nación y su conexión con las aun más ficticias fronteras geográficas crean un sistema de clasificación de lo propio y del Otro que se pone en tela de juicio con la figura del extranjero (o del refugiado desde un punto de vista más político, tal y como lo ve Agamben). Esta clasificación de nacionalidades ancladas a lo geográfico entra en total crisis con la globalización del mundo y sus movimientos migratorios. En un país como Argentina el tema de la extranjería es una categoría esencial y trascendental que hace de su heterogeneidad un rasgo de identidad, aunque también como generadora de conflictos si tenemos en cuenta los derroteros de la presente novela.

En los mismos términos el pueblo de *Blanco nocturno* acoge a la figura de Tony Durán desde una posición de recelo, de admiración, de envidia y de enigma. De él se sabe que nació en Puerto Rico, aunque muy joven se marcha a vivir a Nueva Jersey y es en

el Harlem hispano de Manhattan donde pasa su infancia. Posteriormente trabaja en diferentes casinos, como el de Atlantic City, donde conoce a las gemelas Belladona. Su llegada al pueblo rompe la normalidad de los pueblerinos ya que entra sin esfuerzo dentro de la alta sociedad del pueblo a través de las hermanas, saltándose las divisiones rígidas de clase, y se crean en torno a él toda una amalgama de ficciones acerca de su vida. Tony Durán representa aquello que viene de fuera y, por tanto, la novedad pero también lo peligroso. Es el Otro en un sentido puro. Lo extrínseco de Tony Durán se convierte en un componente que le confiere una identidad diferenciada del resto. Si atendemos a la etimología de la palabra “extranjero” que proviene del francés antiguo *estrangier* y este a su vez, derivado de *estranger* (“extraño”), se emparenta con aquello que rompe con lo común, con lo diferente y anómalo. Así, Sabido (2009) señala que el extraño puede presentarse de las siguientes formas:

Pueden aparecer como el extranjero que viene de otro país o como el transeúnte anónimo de las grandes ciudades, que no conocemos; también pueden adquirir el rostro de aquel que expresa una serie de pautas culturales diferentes, como el forastero o el hombre marginal (Sabido, 2009: 30-31).

Lo extraño en la figura de Tony Durán se articula de las dos formas: “un forastero misterioso perdido en un lugar perdido de la pampa” (Piglia, 2010: 15), “Un yanqui que no parecía yanqui pero era un yanqui” (Piglia, 2010: 16). Tanto el forastero como el extranjero poseen una mirada desviada, desplazada, que les permite observar desde fuera cómo se comportan los miembros de la comunidad. Así, desde su distanciamiento social cuestionan de forma crítica las normas que rigen esa determinada membresía y que para los oriundos resultan evidentes e incontestables. Pero los foráneos no son meros observadores, sino que lo realmente pretenden es analizar diferentes pautas sociales y culturales para poder incorporarse en el grupo de acogida y asimilarse con sus miembros: “empezó a apostar ya entusiasmarse con la riña, como si ya fuera uno de los nuestros (*one of us*, para decirlo como lo hubiera

dicho el mismo Tony). Pero no era uno de los nuestros, era distinto” (Piglia, 2010: 16). Sin embargo, resulta curioso cómo desde el punto de vista de Tony que espera ser acogido se incide más en las semejanzas que los igualan que en aquello que los diferencia: “Él no entendía por qué querían escuchar la historia de su vida, que era igual a la historia de la vida de cualquiera, había dicho. «No son tantas las diferencias, hablando en plata decía Durán-, lo único que cambia son los enemigos»” (Piglia, 2010: 18).

Por el contrario, lejos de ser admitido por el pueblo se recalca a lo largo de la novela en que su extranjería se manifiesta a través del uso desplazado que hace del lenguaje que delata su condición. Lo sorprendente para los habitantes del pueblo es la ambigüedad que el personaje genera entre aquello que aparenta (y que es asimilable por los autóctonos) y aquello que realmente es (lo que los separa): “Era extraordinario ver a un mulato tan elegante en ese pueblo de vascos y de gauchos piamonteses, un hombre que hablaba con acento del Caribe pero parecía correntino o paraguayo” (Piglia, 2010: 15), “[Las hermanas Belladonna] conocieron al agradable joven cetrino de origen incierto que hablaba un español que parecía salido del doblaje de una serie de televisión” (Piglia, 2010: 23). De igual forma, el lenguaje afecta a otros personajes extranjeros que a pesar del tiempo que llevan afincados no dejan de perder su marca de extranjería, como ocurre con Yoshio: “Conversar es un decir, porque el conserje era un japonés que sonreía y decía que sí a todo, como si no entendiera el idioma” (Piglia, 2010: 34), o con Gregorius, el director del periódico local: “Había nacido en Bulgaria, así que su castellano era muy imaginativo y escribía tan mal que sólo permanecía en el diario porque era el brazo derecho de Cueto, que lo manejaba como si fuera un muñeco” (Piglia, 2010: 109). Pero además de ese acento extranjero lo que caracteriza a Durán es el lenguaje arcaico<sup>197</sup> que hace del español:

Hablaba un español arcaico, lleno de modismos inesperados (*chévere, cuál es la vaina, estoy en la brega*) y de frases o palabras deslumbrantes en inglés o en

---

<sup>197</sup> Igualmente, como ya lo hacía Ada Belladonna, el resto de habitantes del pueblo también pone en práctica el lenguaje arcaico pero como una forma de distinción frente a la ciudad, como si en ese uso del lenguaje estuviera cifrada la identidad colectiva: “Como todos la provincia, se dio cuenta Renzi luego de sus conversaciones y entrevistas de ese día, usaba deliberadamente palabras arcaicas y fuera de uso para ser más auténticamente gente de campo” (Piglia, 2010: 125).

español antiguo (*obstinacy, winner, embeleco*). A veces no se entendían las palabras o la construcción de las frases, pero su lenguaje era cálido y sereno (Piglia, 2010: 31).

Al utilizar un español anacrónico, desviado, puesto en otro lugar y época, esto le acarrea tener una situación incómoda la primera vez que visita la casa de los Belladona. Cuando va a saludar a Cayetano Belladona, Tony utiliza las formas de salutación y cortesía propias de la zona del Caribe español de donde procede. Sin embargo, en el contexto argentino esta forma de respeto no funciona igual, puesto que las connotaciones sociales son completamente distintas: son solo los sirvientes quienes saludan así a sus señores como herencia de las maneras aristocráticas de la colonia española. Y, es más, tal y como explica el narrador, son los mismos patrones quienes perpetúan estos ademanes enseñándoselos a los criados, sobre todo a los de color, lo que deja en total evidencia a Tony Durán: “Así que Durán actuó, sin darse cuenta, como un capataz de estancia, como un arrendatario o un puestero que se acerca, solemne y lento, a saludar al patrón” (Piglia, 2010: 36). Fuera del conocimiento compartido de los marcos sociales y perdido en la traducción, Tony se revela como lo que es, un extranjero.

Asimismo, otra barrera social que no le permite a Durán quitarse la etiqueta de extranjería es el color de su piel, porque quizá no habría sido discriminado ni por el pueblo, ni especialmente por su clase alta: “Claro que si Durán hubiera sido un yanqui rubio, todo habría sido distinto-dijo Madariaga” (Piglia, 2010: 34). Por tanto, Tony Durán es doblemente otrificado tanto por su calidad de extranjero, que lo sitúa fuera del pueblo, como por su condición racial, que lo excluye de toda clase social. Esto resulta evidente cuando va a la casa de los Belladona y los propios sirvientes lo reciben y hacen que entre por la puerta del servicio doméstico. Tony Durán, a pesar de ir vestido con elegancia, queda encorsetado por el color de su piel y es la mucama, perteneciente a una escala social baja, quien lo identifica no como Otro, sino como propio: “lo vio mulato y pensó que era un peón disfrazado...” (Piglia, 2010: 36).

De forma mordaz ya le advierte Cayetano Belladona de que lo iban a llamar

“zambo”<sup>198</sup>, denominación para los hijos de mestizos de indios y negros y que constituían el eslabón más bajo de la escala social en Argentina. Esa advertencia lleva ya implícita una predicción del futuro de Tony Durán en el pueblo que, al igual que los indios y los negros acabará perseguido, muerto o condenado al exilio:

Había muchos negros en el Río de la Plata en la época de la colonia, formaron un batallón de pardos y morenos, muy decididos, pero los mataron a todos en las guerras de la independencia. Hubo incluso algunos gauchos negros, sirviendo en la frontera, pero al final todos se fueron a vivir con los indios. Hace unos años quedaban todavía negros en los montes, pero se fueron muriendo y ya no hay más. Me han dicho que hay muchos modos de diferenciar el color de la piel en el Caribe, pero aquí a los mulatos los llamamos zambos. Me entiende, joven (Piglia, 2010: 37- 38).

En este fragmento se comprende perfectamente cuál es la política llevada a cabo para convivir con el Otro; así, antes que facilitar una incorporación cultural del Otro manteniendo sus rasgos distintivos, se tiende a la discriminación y erradicación total de lo que puede poner en peligro la homogeneidad de la comunidad. Cosificado por su color de piel, Tony sufrirá el racismo del pueblo, racismo que, por otra parte, va de la mano del clasismo como evidencia Bravo, el periodista social, cuando comenta la entrada sonada al Club Social: “El finado Durán, un mulato, un negro en realidad, porque acá en la provincia no hay mulatos, o sos negro o sos blanco. Bueno, él, negro y todo, al final pudo entrar” (Piglia, 2010: 123).

De cualquier modo, se establece una relación asimétrica de poder<sup>199</sup> entre aquel que viene de fuera y el grupo al que llega o espera ser acogido dado que es la comunidad autóctona la que define y el Otro el que es definido (Izaola, Zubero, 2015: 124). Así lo explicita Croce cuando se refiere a que él no formaba parte de la comunidad: “aunque

---

<sup>198</sup> Así lo ratifica más tarde Sofía Belladonna: “Para colmo, Tony era mulato, y eso que nos calentaba a mi hermana y a mí asustaba a los chacareros de la zona, ¿o no lo empezaron a llamar el Zambo, como mi padre le había vaticinado?” (Piglia, 2010: 74).

<sup>199</sup> La relación de poder se ve claramente en los rumores del pueblo cuando Tony se presenta en la mansión de los Belladonna y ya el prestigio del norteamericano ha empezado a decaer: “¿Pero no tenía razón de desconfiar el viejo Belladonna?, se preguntaban todos retóricamente. De desconfiar y de hacerle ver de entrada a ese forastero arrogante cuáles eran las reglas de su clase y de su casa” (Piglia, 2010: 37).

no fue por eso que lo mataron, sino porque se parecía a lo que nosotros imaginábamos que tenía que ser” (Piglia, 2010: 16-17). La rumorología del pueblo sirve muy bien para trazar el proceso de clasificación al que es sometido Tony Durán, que va desde su ascenso y prestigio hasta su descenso en un proceso de polarización que bien idealiza o bien estigmatiza.

Al comienzo, los lugareños son deslumbrados por el personaje de Tony que es recibido como una novedad frente al aburrimiento del pueblo y para ellos, Durán tiene el halo de artificialidad como los personajes norteamericanos de ficción que son consumidos en Argentina: “sólo conocían el modo de vida de tipos como Durán por lo que veían en la serie policial de Telly Savalas que pasaban los sábados a la noche en la televisión” (Piglia, 2010: 18). En ese momento no les importaban si las historias que contaba de su vida eran verdaderas o no, sobre todo porque la relación de Tony con los habitantes estaba mediada por el dinero: “Y además pagaba copas a quien quisiera escucharlo. Ese fue su momento de mayor prestigio” (Piglia, 2010: 31). Por el contrario, más tarde se empieza a recelar de él, especialmente después de la visita de Tony a la mansión de los Belladonna y ya la concepción sobre él cambia radicalmente: “Fue en esos días cuando empezaron a decir que era un *valijero* que había traído plata -que no era de él- para comprar bajo cuerda la cosecha y no pagar los impuestos” (Piglia, 2010: 39), “era un viajante de nuevo tipo, un aventurero que traficaba plata sucia, un contrabandista neutro que pasaba dólares por las aduanas ayudado por su pasaporte norteamericano y su elegancia” (Piglia, 2010: 53).

Tony, ayudado por Yoshio, empieza a leer en torno a él y capta el complot que se está urdiendo en su contra para quitarlo de en medio, como ya antes habían hecho con negros e indios: “*Se dio cuenta -dijo después, como si volviera a escuchar en el aire una melodía- de que todos en el pueblo se habían confabulado para sacarlo del medio*” (Piglia, 2010: 75). Aun cuando Tony ha tratado de asimilarse a las leyes del pueblo, de asombrar a los habitantes y a las hermanas, no ha podido ser aceptado por la comunidad que lo rechaza dado que: “el extraño está condenado a serlo para siempre, con independencia del esfuerzo que haga por adaptarse” (Izaola, Zubero, 2015: 116). Por ello, ante la no aceptación, Tony acaba con una sensación enorme de extravío que

lo lleva a refugiarse en Yoshio y a reforzar la discriminación por su latente relación homosexual:

En ese tiempo ya se había desentendido de los caballos, como si hubiera sufrido una decepción o ya no necesitara el pretexto. Se hacía ver casi todas las noches en el bar del hotel, mantenía ese tono de confianza inmediata, de simpatía natural, pero, de a poco, se fue aislando. Ahí empezaron a cambiar las versiones sobre los motivos de su llegada al pueblo, dijeron que había visto o lo habían visto, que él había dicho o que alguien había dicho y bajaban la voz (Piglia, 2010: 52).

Así pues, el miedo hacia lo desconocido y diferente crece hacia el extranjero cuya figura siempre despierta recelos al mismo tiempo que representa la amenaza y la peligrosidad: “¿Puede decirme -dijo Cueto hablándole a Saldías- por qué no investigaron a ese mulato no bien llegó, quiénera, qué vino a hacer...? Ahora tenemos que aguantar este escándalo” (Piglia, 2010: 81). El fiscal Cueto se aprovecha de estos prejuicios colectivos para imponer su verdad sobre la muerte de Tony Durán a manos de otro extranjero, Yoshio Dazai, el recepcionista del hotel y argentino de origen japonés (*nikkei*). Como bien se infiere en la novela, es más que probable que el fiscal ande detrás de todo este complot para que Luca se vea obligado a vender la fábrica al no hacerse con el dinero de la herencia de su madre que Tony transportaba. Por ello, deciden pagar a un *jockey* para que liquide a Tony precisamente en las horas de descanso de Yoshio, pero al ser visto por los demás huéspedes y confundido por su complexión, el *nikkei* es condenado *ipso facto*. El escándalo de que un extranjero bien avenido al pueblo fuera asesinado por otro extranjero (o al menos es el principal sospechoso) arma tal revuelo que a Renzi se le encarga trasladarse al pueblo para cubrir la noticia<sup>200</sup> (Bracamonte, 2014: 49).

---

<sup>200</sup> De hecho, el cambio de título la crónica de Renzi a manos de la redacción es significativo en cuanto que remarca la condición de extranjero aludiendo a tópicos: “un *spaguetti-western*[...]Asesinan a un yanqui en un pueblo del oeste” (Piglia, 2010: 117).

Desde este momento, el extraño pasa a convertirse en monstruo<sup>201</sup> como trasunto de lo salvaje y de la barbarie: no solo como sujeto que invade o transgrede las fronteras de la “normalidad” (sobre todo en el caso de Tony y Yoshio su orientación sexual), sino también como una entidad de la que es preciso distanciarse para poder segregarlo y categorizarlo como Otro. Así que cuando toda la sospecha se cierne sobre el recepcionista, la turba enfurecida descarga sobre él todas las maldades y transgresiones que no pueden aceptar como parte de su comunidad y que, trasladándola a otra comunidad, los libera de toda culpa. Por eso, los insultos hacen referencia a su origen como motivo que permita justificar todo daño social: “¡Asesino! ¡Japonés degenerado! ¡Justicia!” (Piglia, 2010: 82), “¡Todos corruptos! -gritó un borracho” (Piglia, 2010: 83).

El proceso de otrificación se torna entonces necesario puesto que sobre el extranjero, como Otro que es, recae toda una serie de prejuicios y de proyecciones culturales que de alguna forma exorcizan los propios pecados del pueblo. Tal y como lo comenta Sofía, el racismo y xenofobia ha sido una tradición a lo largo de la historia de los pueblos, lo que no deja lugar a la autocritica ni a la empatía y convierte este “mal necesario” en un lastre absurdo:

Había un inglés zanjiador *recitó ella como si cantara un bolero-* que decía que era de Inca-la-perra. *Ese debía ser un Harriot o Heguy que andaba haciendo zanjias por el campo y ahora se hacen los aristócratas, juegan al polo en las estancias, con esos apellidos de campesinos irlandeses, de vascos rústicos. Aquí todos somos descendientes de gringos y más que nada en mi familia, pero piensan igual y quieren lo mismo. Mi abuelo el coronel, para empezar, alardeaba porque era del norte, de Piamonte, es de no creer, miraba con desprecio a los italianos del sur, que a su vez miraban con desprecio a los*

---

<sup>201</sup> “De modo que si el mundo moderno ha generado muchos monstruos, todos ellos parecen ser variantes de uno y el mismo monstruo, que no es siquiera el diablo, que no es sin más el mal o el extraño, que es lo inquietante, lo que a la vez resulta familiar y amenazante, lo que por definición impide cualquier quietud. [...] La mayor parte de los monstruos de la modernidad tienen como característica fundamental su proximidad asfixiante, bien por su emergencia del propio interior del individuo o de la casa, o bien por ser parte o creación de quien los padece y de aquellos a quienes atemoriza. Todos ellos acechan como una sombra tras lo más familiar o subyacen como sustrato de uno mismo” (Serrano, 2010: 81).

*polacos y a los rusos* (Piglia, 2010: 90).

El proceso de culpabilización judicial recurre a toda clase de falacias y de tretas retóricas para condenar a Yoshio por su condición de Otro, a pesar de que Croce encontró una carta del Chino Arce que escribió momentos antes de suicidarse en la que se declaraba como el verdadero autor material del asesinato. Su condición de Otro extranjero lo debilita como sujeto político ante las redes judiciales y abusa de su vulnerabilidad para poder cerrar el caso y evitar que la investigación siga su curso<sup>202</sup>. Así pues, la condena de Yoshio es ser otrificado y convierte en culpables al fiscal, al pueblo y a Luca por sentenciar a un inocente<sup>203</sup>:

Soy el sereno nocturno, soy sereno y vivo de noche y conozco los secretos de la vida del hotel y los que saben que sé me temen. Todos aquí saben que a la hora en la que mataron a Tony yo siempre duermo. [...] Los hijos pagan la culpa de los padres y la mía es tener ojos rasgados y piel amarilla -contestó-. Usted me va a condenar por eso, por ser el más extranjero de todos los extranjeros en este pueblo de extranjeros (Piglia, 2010: 78- 79).

Sin pruebas evidentes, más allá de los testigos que apuntan al recepcionista del hotel, Yoshio se torna en *homo sacer* (Agamben, 2003), pues su vida está en manos del poder soberano que lo juzga de forma negligente y que lo condena de antemano antes de cualquier juicio, como bien auguran los cantos de la cárcel: “*A un vecino propietario / un boyero le mataron / y aunque a mí me lo achacaron / salió cierto en el sumario*” (Piglia, 2010: 172). Como *homo sacer*, la condena lo priva de libertad pero para un hombre como Yoshio, la cárcel va a ser su auténtica muerte, por ello se hace referencia al canto III del Infierno de Dante que prefigura la estancia del japonés en prisión: “*Ignora el preso a qué lado / se inclinará la balanza, / pero es tanta la tardanza / que yo les digo por mí: / el hombre que dentro aquí, / deje afuera la esperanza...*”

---

<sup>202</sup> Como señala García del Río (2015: 378), hay una conexión clara entre Yoshio Dazai y la de Antúnez, personaje en “La loca y el relato del crimen”: ambos se convierten en los chivos expiatorios de asesinatos que no han cometido por su vulnerabilidad como sujetos políticos.

<sup>203</sup> Estos personajes se sirven de la amenaza extranjera para endosarle el crimen pero, evidentemente como demuestra Croce, aun utilizando los tópicos de los japoneses, la lógica no funciona en el relato oficial impuesto: “Había un prejuicio a su favor: los japoneses jamás cometen un delito; era entonces una excepción, un desvío. Se trataba de eso” (Piglia, 2010: 85).

(Piglia, 2010: 172- 173).

De igual forma, Tony Durán es otro *homo sacer* pues su muerte queda totalmente impune: el asesino a sueldo se suicida y el emisario queda sin castigo. Su condición como extranjero desarraigado facilita también su eliminación. Vaciado de cualquier humanidad, Tony es visto como un obstáculo para la consecución de unos objetivos económicos y lo toma a él como un daño colateral. Además, Tony como sujeto político es un apátrida, lo que incrementa la sensación de estar fuera de lugar y no ser de ningún sitio:

Déjeme decirle que él era un exiliado, había tenido que abandonar su país, con su familia, porque era un independentista puertorriqueño. Su familia había apoyado siempre a Albizu Campos y no se consideraban ciudadanos de los Estados Unidos. Lo conoce Albizu, ¿no es verdad?, es una especie de Perón de Puerto Rico (Piglia, 2010: 207).

Tony, que no participa ni de un país ni de otro, se convierte en un permanente extranjero, condenado a la Otredad constante por su calidad de extraño y por su condición de mulato que hace que el poder soberano (ya sea el de Puerto Rico o el de Argentina) sopesa su vida con un nulo valor y lo categorice como fácilmente suprimible, lo que Agamben (2003) llama a esto como la *nuda vida*.

En definitiva, aquellos extranjeros que no están atados a la tierra, como los propios habitantes del pueblo, o los que están sujetos al poder (véase Gregorius, el jefe del periódico local) son tratados como Otros, cosificados y jerarquizados como seres que representan el Mal en cualquier faceta cultural o moral. El poder que le confiere a la comunidad como grupo colectivo frente al forastero individual refuerza las desigualdades y los excesos para/con el Otro y, por consiguiente, los convierte en ciudadanos de segunda clase.

## 2. LA CREACIÓN TECNOLÓGICA FRENTE AL PODER JUDICIAL

A pesar de la pobreza decadente del pueblo, la fábrica, por el terreno en que se encuentra situada cerca de la ruta del oeste (donde se encuentra la riqueza de la zona), tiene gran valor económico y más si se tiene en cuenta que la propia fábrica, a raíz de su endeudamiento, bajó su índice de producción y con ello, prácticamente todo el pueblo se empobreció. Por tanto, aquellos que conspiran contra Luca Belladona pretenden que venda la fábrica y sus terrenos para poder invertir en esa zona en la construcción de un centro comercial. Los interesados en esta apuesta de inversión, representados por el fiscal Cueto, mueven sus hilos hasta tal punto que llegan a orquestar el asesinato de Tony para dejar a Luca entre las cuerdas. El personaje del fiscal Cueto está construido como el antagonista de la novela y al que en numerosas ocasiones se le tilda de peligroso, de astuto e incluso de parecerse a una víbora (Piglia, 2010: 127). Como tal, el personaje negativo mueve los hilos del poder a su antojo para conseguir sus propósitos, frente a la acción del protagonista, el comisario Croce, que pugnará para que el fiscal no se salga con la suya.

Resulta curioso, pues, que ambos personajes entren en conflicto cuando pertenecen a la maquinaria del estado (policial y judicial) encargada de velar por la seguridad y la igualdad en derechos y justicia de los ciudadanos, he ahí la ironía. Por un lado, Cueto representa a ese personaje que ha sabido ir medrando: de abogado de la familia Belladona consigue ascender traicionándola al conseguir que Lucio acceda a vender una parte de la empresa para hipotecarse y hacer endeudar aún más a la fábrica. Amparado por el poder, aprovecha para manipular al pueblo y desacreditar a su oponente, el comisario Croce.

Políticamente se encuentran en las antípodas. Si bien el fiscal Cueto, alineado más a un sector liberal, se muestra en contra de organizaciones filomarxistas: “No, ¡del Ejército Revolucionario del Pueblo! -dijo Cueto-. Esos son los peores, primero matan al voleo y después se mandan un comunicado hablando de los pobres del mundo”<sup>204</sup> (Piglia,

---

<sup>204</sup> Igual de contradictorias resultan sus declaraciones una vez sale a la luz pública el asesinato (que presumiblemente él ha orquestado): “En medio del lío apareció el fiscal Cueto, que calmó a los vecinos y dijo que iba a ocuparse de que se hiciera justicia” (Piglia, 2010: 80).

2010: 133); el comisario presenta una mayor conciencia social, lleva toda su vida ejerciendo como policía y resolviendo casos desde el primer peronismo hasta los años setenta en que se contextualiza la novela. Sin embargo, con la revolución del general Valle en 1956<sup>205</sup> experimenta una transformación total debido a un shock social/político:

Los días previos al levantamiento Croce había estado alzando las comisarías de la zona, pero cuando supo que la rebelión había fracasado anduvo como muerto por los campos hablando solo y sin dormir y cuando lo encontraron ya era otro. El comisario había encanecido de la noche a la mañana en 1956, al enterarse de que los militares habían fusilado a los obreros que se habían alzado para pedir el regreso de Perón. El pelo blanco, la cabeza alborotada, se encerró en su casa y no salió en meses. Perdió el cargo esa vez, pero lo reincorporaron cuando la presidencia de Frondizi en 1958<sup>206</sup> y desde entonces siguió a pesar de todos los cambios políticos (Piglia, 2010: 26).

Por tanto, el fiscal Cueto se presenta como un triunfador del sistema mientras que Croce a pesar de que se reincorpora a su cargo (en parte por su éxito resolviendo casos difíciles) lo hace ya desde la condición del derrotado, como el resto de sus compañeros que, tarde o temprano, acaban fuera del cuerpo policial: a Laurenzi lo retiran, Treviranus se traslada a Las Flores y poco después es cesado y Leoni<sup>207</sup> es relegado a la comisaria de un pueblito de interior. No es de extrañar que Croce piense: “Soy un dinosaurio, un sobreviviente” (Piglia, 2010: 96). Así pues, el comisario Croce está

---

<sup>205</sup> Una vez Perón es derrocado en el 1955 por la llamada Revolución Libertadora, el golpe de Estado que lidera el general Eduardo Lonardi, en 1956 tiene lugar una insurrección por un sector proclive al peronismo y encabezada por el general Juan José Valle. El resultado fue el fusilamiento de los sublevados como castigo ejemplar. Son estas muertes a las que se refiere Croce, cuando acaba desaparecido y traumatizado por el suceso.

<sup>206</sup> En las elecciones presidenciales de 1958 el Partido Peronista estaba prohibido por lo que no pudo presentarse a los comicios. Así, Arturo Frondizi acaparó gran parte de los votos de los sectores peronistas y ganó las elecciones.

<sup>207</sup> Como señala Mónica Bueno (2018: 100- 101), Piglia hace un homenaje al policial argentino a través de la denominación de los amigos de Croce. Así Laurenzi es el *alter ego* de Rodolfo Walsh y Treviranus es el comisario borgiano que debate con Lönnrot sobre las hipótesis de los crímenes en “La muerte y la brújula”. De hecho, Piglia introduce una referencia velada cuando comenta que Treviranus acaba siendo cesado por culpa de “un pesquisa amateur [Lönnrot] que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski” (Piglia, 2010: 96). Por último, Leoni es el comisario inventado por el escritor Adolfo Luis Pérez Zelaschi.

construido como una excepción en el cuerpo de policía pues se rebela (y desvela) contra las artimañas del poder corrupto (y contra todo el pueblo, en definitiva) para luchar por una situación justa que lo alinea del lado de los más débiles: Luca con sus ideales creativos y Yoshio como inocente al que se le culpabiliza bajo el pretexto de cometer un crimen sexual. En cuanto al papel de los comisarios en Latinoamérica, pero sobre todo en la Argentina, el desprestigio policial es notable puesto que se considera como un brazo del sistema corrupto y corruptor. Son individuos de frontera que viven entre las zonas grises de la Ley y de lo ilegal, a medio camino entre las altas esferas del poder y lo más bajo de la criminalidad, que los convierte en personajes susceptibles de perderse en la ambigüedad moral y legal:

“Ellos son los verdaderos tipos pesados. [...] Hombres muy vividos, con mucha autoridad, que pasan el tiempo entre mandras y punteros políticos, siempre de noche, en piringundines y bares, consiguiendo la droga que quieren y ganando plata fácil porque todos los adornan [...]. Ellos son nuestros nuevos héroes, querido. Van siempre calzados, entran y salen, arman bandas, tiran abajo todas las puertas. [...] Se mueven entre la ley el crimen, vuelan a media altura. Mitad y mitad, si cambiaran la dosis no podrían sobrevivir. Son los guardianes de la seguridad y la sociedad les delega la función de ocuparse de lo que nadie quiere ver”, le decía Luna. “Hacen política todo el tiempo, pero no se meten en política, cuando se meten en política es para tirar abajo a algún muñeco de nivel medio, intendentes, legisladores. No van más arriba. Como son héroes clandestinos, están siempre tentados de meterse ellos también pero jamás lo hacen porque si lo hacen están listos, se vuelven demasiado visibles.” [...] “Son malevos, querido, pero en ellos la dimensión del mal es mínima comparada con quienes les dan las órdenes. Un policía habla directo, va de frente, pone la cara”, había concluido Luna, “así que no te hagas el loco y escribí lo que ellos te digan...” (Piglia, 2010: 139- 140).

No obstante, el comisario Croce está ligado a los detectives clásicos de la novela policial, aunque igual que ellos se presenta como un hombre soltero (solo se le conoce como única mujer a Rosa) y está afuera del mercado económico pues él no quiere resolver este caso como medio para conseguir dinero, sino para reinstaurar el estado de derecho en el que el culpable acaba cumpliendo su pena por el daño cometido

contra la sociedad. Pero esto no será posible puesto que, con la no abdicación de Luca, la investigación sobre la muerte de Tony Durán se cierra. De todos modos, el comisario Croce simboliza la fuerza de contención, de resistencia, ante los abusos de poder y de autoridad de personajes como Cueto. Croce con sus métodos de investigación logra desmontar toda la versión ficticia del crimen sexual que el fiscal consigue imponer como la verdadera y oficial. Ante el obstáculo que personifica el comisario, Cueto se sirve de los poderes del sistema para pertrechar toda una campaña de difamación que invalida a su persona para hacer caer cualquier credibilidad con respecto a sus investigaciones: “Nunca lo llamaba comisario, como si no lo reconociera el cargo. En realidad Cueto esperaba desde hacía meses la oportunidad de pasarlo a retiro pero no encontraba la forma” (Piglia, 2010: 82), “Opinó que las hipótesis de Croce eran descabelladas y buscaban entorpecer la investigación. [...] Estamos viviendo tiempos caóticos, pero no vamos a permitir que un policía cualquiera ande haciendo lo que se le ocurra” (Piglia, 2010: 137), “En voz baja y a quien quisiera escucharlo, Cueto aseguraba que el comisario ya no era de confiar y había que sacarlo del medio” (Piglia, 2010: 138).

Así, desde el primer momento el periódico local se alinea con la versión del fiscal y participa en la difamación de Croce. Desde que el cuerpo asesinado de Durán fue encontrado en el hotel, el director de *El Pregón* llega al lugar de los hechos y sin conocer los detalles de las pesquisas realizadas afirma deliberadamente que ya hay un culpable, como su socio Cueto había sentenciado poco antes, saltándose toda presunción de inocencia. Ante la negativa a la manipulación, Croce lo encara, a lo que el periodista responde mordazmente: “Esta es la tradicional tensión entre el periodismo y el poder -dijo hacia la multitud, para hacerse oír” (Piglia, 2010: 83). Por ello, escribe la siguiente crónica para boicotear la investigación:

*El comisario Croce manipula evidencias.* [...] Y transcribía una información que no tendría que haberse hecho pública, referida a cuestiones de la investigación protegidas por el secreto del sumario. [...] *Declaraciones exclusivas del fiscal general Doctor Cueto*, decía el diario. [...] El fiscal Cueto le estaba armando campañas de prensa desde el momento en que se hizo cargo de la fiscalía. Croce -según había escrito el escriba principal del diario, un tal Daniel

Otamendi- era la *bête noire* de Cueto. Recién me entero de que tengo un rival tan interesado en mi persona, había comentado Croce (Piglia, 2010: 107).

El siguiente paso para sacarlo totalmente de circulación es etiquetarlo como loco. Como señala Bracamonte (2014: 53), se produce un proceso de otrificación de Croce por el que la locura es manifestada como un rasgo inequívoco de lo Otro, de lo ajeno, del sujeto alienado. Así pues, como Otro irracional, Croce acaba cosificado y como Lucrecia, se esfuerza en narrar verdades que nadie cree. El primer paso es atacarlo y dejarlo solo por eso Cueto compra al acompañante de Croce, Saldías, para que lo vigile: “Recién trasladado al pueblo por pedido de la fiscalía, que buscaba controlar al comisario demasiado rebelde” (Piglia, 2010: 20). El paso siguiente, a pesar de su admiración, es que Saldías traicione al comisario y lo desautorice públicamente para poder medrar profesionalmente en la escala policial. Una vez Croce está totalmente desacreditado y retirado, ingresa voluntariamente en el psiquiátrico<sup>208</sup> del pueblo, por lo que el fiscal Cueto tiene vía libre para imponer su relato en el juicio. Así pues, a través de una *falacia ad hominem* logra desestimar la investigación probada y certera del comisario:

Inmediatamente centró la cuestión en el asesinato de Durán. Para que el dinero fuera reintegrado había que cerrar la causa. Estaba probado que el asesino había sido Yoshio Dazai, un clásico crimen sexual. No había confesado porque nunca se confiesan sus crímenes tan evidentes, no se había encontrado el arma asesina porque el cuchillo que usó para matar a Durán se encuentra en cualquier lado y son los clásicos cuchillos de cocina del hotel, todos los testigos coincidían en que vieron entrar y salir a Yoshio del cuarto a la hora del crimen. [...] La versión de los hechos que había dado el ex comisario Croce era delirante y sospechosa de demencia: que un jockey se disfrazara para parecer japonés y matar a un desconocido para comprar un caballo era ridículo y era de antemano imposible. [...] La carta y el suicidio pueden ser ciertos -concluyó-, pero cartas como esas son las que Croce nos tiene acostumbrados a escribir en sus delirios nocturnos (Piglia, 2010: 277- 278).

---

<sup>208</sup> El manicomio se vuelve un símbolo de opresión estatal en la política argentina a ojos de Croce: “De vez en cuando hay que estar en un loquero, o hay que estar preso, para entender cómo son las cosas en este país” (Piglia, 2010: 177).

Las cartas a las que se refiere son la serie de anónimos que de forma tradicional han circulado por el pueblo. Estas misivas clandestinas tienen la función social de denunciar aquello que todos saben y que a la vez callan. Frente al discurso manipulado de los medios de comunicación, Croce se hace oír denunciando el complot contra Luca Belladonna para desestabilizar la versión oficial del crimen sexual: *“Quieren que Luca sea expulsado del edificio de la fábrica para vender la planta y armar un centro comercial en esa zona, decían en resumen, con distintas variantes, las cartas”*(Piglia, 2010: 166). En definitiva, los anónimos, que forman parte de la historia del pueblo<sup>209</sup>, gritan lo que los medios deliberadamente callan: *“Vecinos, los legisladores provinciales no defienden el campo; tenemos que ir a buscarlos a las casas y pedirles cuentas. Más fácil es engañar a una multitud que a un hombre solo. Un argentino”*(Piglia, 2010: 190).

Los periodistas, de la misma forma que los comisarios, están desprestigiados como agentes sociales porque se convierten en intermediarios parasitarios del poder, que los utiliza a su conveniencia. A diferencia de la policía, los periodistas no forman parte de ninguna zona gris sino que se encuentran camuflados tras las élites del poder. Al igual que las élites y la política del pueblo, el periodismo está profundamente corrompido, vendido al mejor postor. Fagocitado por el capitalismo, el periodismo se encuentra ante el dilema de informar objetivamente (y disgustar a los pesos pesados del poder como ya advierte Luna, el jefe de Renzi) y el de conseguir fondos para poder mantenerse. No es de extrañar que se incida en la novela en este aspecto de servilismo del periodismo al poder, por lo que son varios los ejemplos que provienen de distintos personajes que manifiestan esta crítica, como señala Cayetano Belladonna: *“[Ustedes los periodistas] Murmuran y difaman. Y gritan sobre la libertad de prensa que para ustedes sencillamente significa libertad para vender escándalos y destruir reputaciones”* (Piglia, 2010: 203- 204); igualmente Croce comenta: *“Ya sé que ustedes escriben con el firme propósito de informarse después”* (Piglia, 2010: 143). De forma más directa Cueto se refiere a Bravo y a Renzi del siguiente modo: *“¿Qué dicen las*

---

<sup>209</sup> Tal y como le cuenta Rosa a Renzi: *“Tengo, le dijo, por ejemplo, un archivo con los anónimos del pueblo. Son el género principal, los anales de la maledicencia de la pampa argentina. Empezaron el mismo día de la fundación de este lugar y se podría hacer una historia del pueblo a partir de esos anónimos”* (Piglia, 2010: 190). El carácter clandestino de las cartas evidencia una concepción política de la historia ligada a al relato real en forma de complots sociales de los oprimidos frente a los relatos oficiales de los aparatos del sistema.

conciencias alquiladas de la patria...? (Piglia, 2010: 131). Sin embargo, Renzi, infrutilizado en su periódico, no solo parece desmarcarse de este tipo de periodismo, como ya demostró en “La loca y el relato del crimen”, sino que además el hecho de que haya un investigador independiente, alineado con Croce, lo convierte en un individuo peligroso para el fiscal. Por ser un elemento independiente que se escapa a sus círculos de poder, el fiscal pasa a la amenaza directa para que Renzi, como forastero, no escarbe más en los entresijos del pueblo: “Mejor se va, amigo, ya no tiene nada que hacer acá. -Lo amenazaba como si le estuviera haciendo un favor-. No me gusta lo que escribe -le dijo, sonriendo” (Piglia, 2010: 167).

No obstante, el fiscal parece más inclinado a aquellas crónicas parciales de *El Pregón* que, de forma paulatina y aparentemente inocente, se encargan de manipular las conciencias de los lugareños a través de discursos veladamente modalizados, a favor de los intereses de las grandes empresas<sup>210</sup>. Intereses que, por otra parte, son opuestos a los del pueblo. El ejemplo más flagrante es el que se refiere al proyecto (paralizado momentáneamente por Luca) de construir un gran centro comercial en la vía oeste del pueblo y que aparece recopilado en la nota a pie de página vigesimosexta:

*“Un poco de historia.* En 1956 se construyó el primer gran centro comercial techado y climatizado, el Southdale Shopping Center, cerca de Minneapolis (Estados Unidos). [...] En centro ofrece todo «bajo techo» y permite hacer compras independientemente del clima o de los problemas de estacionamiento, y propone así concentrar a los clientes en un solo lugar climatizado con varios puestos de venta de productos y marcas distintas. Esos centros se convierten además en lugares de esparcimiento y de paseo para toda la familia. El proyecto a realizar en nuestra ciudad ya fue presentado al

---

<sup>210</sup> Una vez la fábrica entra en quiebra, los medios de comunicación intentan acabar con la persona de Luca al igual que con la de Croce: “Desde ese momento las informaciones periodísticas y los archivos judiciales retrataban a Luca como un hombre violento [...] Era el único hombre que conocían en el pueblo y en el partido y en la provincia -según aclaró Rosa con cierta ironía- que se había aferrado a una ilusión [...]. Desconfiaban de él y consideraban que esa decisión de no vender era una actitud que explicaba todas las desgracias que le habían sucedido en la vida” (Piglia, 2010: 195).

interventor militar y sería el primero en realizarse en la Argentina” (*El Pregón*, 2 de agosto de 1971) (Piglia, 2010: 197).

El centro comercial simboliza el cambio de paradigma en el sistema económico por el que se fomenta una economía de consumo basada en la circulación de las mercancías frente a la de producción de las mismas del modelo posterior, postura defendida en este caso por Luca y por su fábrica. Así, siguiendo a Beatriz Sarlo (1994), los centros comerciales, que aterrizan en la Argentina a comienzos de los años noventa<sup>211</sup>, tienden a fagocitar a las ciudades para reemplazarlas, pues en ellos se fomentan nuevos hábitos de consumo y de vida, dejando fuera de él cualquier tradición y posibilidad de relación social. A diferencia de los lugares históricos (Augé, 1996), simbólicos públicos y/o religiosos, en los que el individuo podía tomar la palabra, el centro comercial como no-lugar (Augé, 1996) ha venido a instaurar al ciudadano consumidor bajo una sensación de anonimidad, vigilancia y seguridad blindada que no son capaces de conceder los espacios urbanos. De igual modo, el centro comercial se desmarca del mercado o de la galería, sus antecesores en el siglo XIX, pues ya el primero ha venido a desbancarlo como epítome absoluto del capitalismo al eliminar cualquier vestigio de historia y de identidad cultural (y de referencias temporales) edificándose fuera de los núcleos urbanos, como es el caso de *Blanco nocturno*. Este proceso conlleva una homogeneización del espacio (todos los centros comerciales son prácticamente iguales) que borra las relaciones entre espacio e identidad, no solo porque cambia la socialización con el Otro (el anonimato será la principal norma de los no-lugares), sino también porque las fronteras culturales, históricas y de la tradición específica de un sitio desaparecen, en pos de una “cultura mundial” que estandarice los espacios. Todo ello provoca un proceso de des-territorialización en el que se pierden las relaciones

---

<sup>211</sup> “El crecimiento explosivo de este nuevo símbolo urbano en la Argentina se produce durante la década de los noventa, favorecido principalmente por el contexto nacional, político y económico que impulsó la internacionalización de Buenos Aires en el sistema global por medio de la aplicación de políticas neoliberales, de la estabilidad financiera y la desregulación comercial y laboral, entre otras medidas que buscaban la entrada de inversiones y capitales extranjeros y el posicionamiento de la Argentina en el «primer mundo». Los centros comerciales han tenido un impacto decisivo en la transformación y la modernización comercial en el país y en la forma de consumo de los habitantes, sumado a los cambios introducidos por supermercados e hipermercados” (Sassano Luiz, 2015: 14). De nuevo, Piglia cultiva el gusto por el anacronismo al trastocar un hecho del porvenir y situarlo en unas coordenadas históricas y políticas convulsas para el país, como una lectura política de los antecedentes del capitalismo posmoderno que revoluciona la concepción económica y la geográfica.

personales con el lugar de residencia (Córdova Aguilar, 2008). Son estas ideas contra las que se rebela el anacrónico Cayetano Belladonna, dado que el cambio de paradigma representa para él una prisión antinatural: “Los comerciantes están atrás de eso, quieren hacer ahí un centro comercial. Odio el progreso, odio ese tipo de progreso. Hay que dejar el campo en paz, ¡un lugar bajo techo!, como si estuviéramos en Siberia. [...] Ya no hay valores, sólo hay precios” (Piglia, 2010: 210)<sup>212</sup>.

Esta batalla, perdida de antemano, también se encuentra presente entre Luca Belladonna y su padre, que representan dos lógicas distintas: la producción tecnológica por una parte, y la del campo por otra. Así, cronológicamente, se pueden trazar dos rupturas de dos modelos en crisis que devienen en otro como evolución propia del capitalismo. Frente a la producción de la tierra (Cayetano), Luca reniega de esa herencia y decide apostar por la producción tecnológica. Tal y como señala Rodríguez Pérsico (2015: 284), estas dos concepciones representadas en el campo y en la fábrica se presentan como la oposición entre repetición y creación según el punto de vista de Luca. De ahí, su completa negativa a seguir los pasos que le había marcado el padre para convertirse en estanciero:

Diferencia absoluta con el campo, donde todo existe naturalmente, donde los productos no son *productos* sino una réplica natural de objetos anteriores que se reproducen igual una y otra vez. [...] Las máquinas, en cambio, eran instrumentos muy delicados; sirven para realizar nuevos objetos inesperados, más y más complejos (Piglia, 2010: 241)<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> Como ya es conocido, Piglia no habla en su narrativa del momento presente de ahí que emplee toda esta temática del centro comercial pasados los años 2000 (*Blanco nocturno* se publica en el 2010) cuando desde los noventa ya estaba gestándose esta noción en la crítica y plasmándose en la literatura. Sin embargo, Piglia contextualiza esta idea muchísimo antes, en los años setenta, para configurar su idea de la literatura como un discurso que predice el futuro.

<sup>213</sup> La idea de progreso, que ya estaba presente desde la revolución industrial, permite que, gracias a los avances tecnológicos, los países puedan desarrollarse y ser más competitivos en la economía mundial. Así, Yoshio se siente orgulloso de su país de origen precisamente por su capital tecnológico no por pertenecer al sector servicios, lo que puede ser entendido como una ironía anacrónica de Piglia dados los derroteros de la economía actual: “Se sentía muy orgulloso, porque no quería que se pensara que sus compatriotas eran solo floristas o tintoreros o dueños de bar con billares. La producción industrial japonesa estaba ganando terreno y sus máquinas pequeñas y perfectas (la cámara Yashica, el grabador Hitachi, las minimotos Yamaha estaban en la revista de la embajada que le enviaban al hotel y que mostraba con orgullo)” (Piglia, 2010: 77).

Luca presenta ese mismo rechazo hacia el centro comercial puesto que se presenta a sí mismo como réplica: todos los centros comerciales presentan la misma arquitectura que facilita que el consumidor no se pierda. De ahí que la última batalla (y derrota) tenga lugar entre Luca y el fiscal Cueto para intentar salvar la fábrica. Por ende, tanto la fábrica como el Archivo del pueblo tienen el “estatuto de ruinas” (Rodríguez Pérsico, 2015: 284), de lugares históricos frente al no-lugar (Auge, 1996) del centro comercial. A la manera borgiana, la tragedia de un hombre, Luca Belladonna, simboliza la tragedia de la colectividad argentina puesto que: “La decadencia de la fábrica condensa la bancarrota nacional” (Rodríguez Pérsico, 2015: 284). Como resultado de su fracaso, la apuesta del fiscal Cueto sale respaldada por los intereses del Estado, basados en un sistema financiero que está completamente inserto en la economía argentina:

*Su padre no se daba cuenta de que había llegado la peste, el fin de la arcadia, la pampa estaba cambiando para siempre, las maquinarias eran cada vez más complejas, los extranjeros compraban tierras, los estancieros mandaban sus ganancias a la isla de Manhattan (“y a los paraísos financieros de la isla de Formosa”). El viejo quería que todo siguiera igual, el campo argentino, los gauchos de a caballo, aunque él también por supuesto había empezado a girar sus dividendos al exterior y a especular con sus inversiones, ninguno de los terratenientes era un caído del catre, tenían sus asesores, sus brokers, sus agentes de bolsa, iban a donde los llevaba el capital pero nunca dejaron de añorar la calma patricia, las tranquilas costumbres pastoriles, las relaciones paternales con la peonada (Piglia, 2010: 89- 90)<sup>214</sup>.*

A pesar de que tanto Cayetano como Luca Belladonna reniegan de este sistema de finanzas, ambos se benefician de él. En cuanto a Luca porque además de considerar ese dinero como propio por ser parte de su herencia, se ampara en que este tipo de prácticas es el *statu quo* de la economía del pueblo y lo remarca como argumento absolutorio que lo libre de toda responsabilidad civil: “pero, claro, aquí todos saben

---

<sup>214</sup> Este cambio también es percibido por el mundo de la gauchesca que se encuentra en un declive irreversible como señala Hilario, el gaucho que encuentra muerto al Chino Arce: “Todo es negocio, ya no se usan más caballos, salvo para correr o para jugar al polo o para divertir a las chicas de las estancias. Un maneador, un suponer, un hombre que hace lazos, cabestros como el ciego Míguez un caso, ya no hay, no hace más falta” (Piglia, 2010: 154).

que es así, todos trafican con moneda extranjera” (Piglia, 2010: 250). Como bien expone Sofía en el anterior fragmento, Cayetano también presenta sus contradicciones entre el conservadurismo de las tradiciones y la economía contemporánea que las pervierte, pues cuando el materialismo llega por la puerta, el bucolismo salta por la ventana. Cayetano trafica con el dólar no solo para mantener un determinado posicionamiento social, sino que lo que realmente pretende con él es influir en la política que, en forma de simbiosis, repercute en el disfrute de una serie de privilegios concedidos por parte del Estado: *“Habría llegado a gobernador, mi padre, si hubiera querido, pero no le interesaba participar en política, sólo quería manejar la política”* (Piglia, 2010: 147), *“El viejo iba una vez por mes a Quequén a vigilar los embarques de granos que exportaba y por los que recibía una compensación en dólares que el Estado le pagaba con el pretexto de mantener estables los precios internos”* (Piglia, 2010: 21).

Parece, por consiguiente, que es el propio Estado el que promueve esta corrupción<sup>215</sup>. Por un lado, la corrupción política, como ya hemos visto en el caso de Cayetano, pero también como consecuencia directa que deriva de ella es la pérdida del capital obrero. Todos los que trabajaban en la fábrica se quedan de la noche a la mañana sin empleo por culpa de la devaluación del dólar, así que la fábrica que en términos económicos era rentable, se endeuda y tiene que hipotecarse para pagar la maquinaria y poder rentabilizarla. En primera instancia, la fábrica es el lugar donde se fragua la lucha obrera pero esto no durará demasiado pues poco a poco se irán quedando solos en su contienda revolucionaria cuando el Estado decide decretar su cierre. Esta es la evidencia de que un espacio jerarquizado socialmente conlleva también a un espacio con poca conciencia de clase que sea capaz de solidarizarse con el Otro<sup>216</sup>; en otras

---

<sup>215</sup> Cayetano Belladonna se presenta como una víctima del Estado, obligado a jugar al juego de la corrupción para mantenerse a él y a los suyos: *“El Estado es un predador insaciable, nos persigue con sus impuestos confiscatorios. A quienes como nosotros, como yo, para no hablar en plural, vivimos en el campo, retirados de los tumultos, la vida se nos hace cada vez más difícil, estamos cercados por las grandes inundaciones, por los grandes impuestos, por las nuevas rutas comerciales. Como antes mis antepasados estaban cercados por los malones, por la indiada, ahora tenemos a la indiada estatal”* (Piglia, 2010: 210- 211).

<sup>216</sup> *“Se hicieron mítines, marchas, protestas, pero no hubo apoyo; los paisanos pasaban a caballo por los actos, saludaban tocándose el sombrero con el cabo del rebenque, y seguían viaje. «Los gauchos no hacen huelga», decía Rocha, que había sido el delegado de la comisión interna, «si tienen un problema a lo sumo matan al patrón o se las pican; son más individualistas que la madona»* (Piglia, 2010: 255).

palabras, en un pueblo con una gran desafección política. Parte de ella se debe a que la población obrera se encuentra en una situación de desventaja frente al patrón. Estas figuras de poder abusan de su autoridad y practican el caciquismo violento para seguir manipulando a su antojo las elecciones del país:

Se parecía a Sicilia porque todo se arreglaba en silencio, pueblos callados, caminos de tierra, capataces armados, gente peligrosa. Todo muy primitivo. La peonada por un lado, los patrones por el otro. ¿O no le había escuchado decir al presidente de la Sociedad Rural, anoche mismo, en el bar del hotel, que si venían otra vez las elecciones no habría problema? *Subimos a los peones de las estancias a la camioneta y les decimos a quién tienen que votar.* Siempre había sido así (Piglia, 2010: 94).

No es de extrañar pues que muchos de los obreros de la fábrica, como objeto de rebeldía, estuvieran ansiosos por el fin del exilio de Perón como demuestran las pintadas políticas de sus muros tras la intervención estatal: “que parecían repetir en todas sus variantes la misma consigna *-Perón vuelve-*, escrita en distintas formas” (Piglia, 2015: 217). Una vez que los obreros abandonan cualquier esperanza de reinserción en la fábrica, el único que queda resistiendo en la fábrica es Luca, solo, sin la ayuda de nadie, frente las aves carroñeras que esperan su muerte para poder aprovecharse de la situación: “Nadie le había tirado una soga, no le habían dado una mano, ni en el pueblo, ni en el partido, ni en toda la provincia; querían ejecutar la hipoteca y rematarle la planta, ocupar el edificio, especular con la tierra” (Piglia, 2010: 101).

La corrupción política va aparejada de la corrupción económica; ambas se retroalimentan. Es en los años sesenta en Argentina cuando, afectada por sucesivas devaluaciones de la moneda nacional y con un aumento preocupante de la inflación, algunos sectores de la clase media ven en la divisa norteamericana una buena inversión que pueda garantizarles cierta estabilidad económica frente a la inseguridad de otras monedas (y de la suya propia). Así, la devaluación junto con la compra del dólar fomentó una economía clandestina para poder asumir los mandatos del gobierno, en un ciclo infinito de endeudamiento y corrupción:

Hay dos economías, un doble fondo como un subterráneo donde circula la plata. Todo para evitar las expropiaciones estatales, los impuestos confiscatorios a la producción rural, no podemos pagar esas tasas. Buenos Aires tiene que ser una nación independiente como en los tiempos de Mitre. Por un lado Buenos Aires y por otro lado los trece ranchos. ¿O son catorce ahora? [...] Hay una gran especulación inmobiliaria en la zona, quieren usar la fábrica como base para una nueva urbanización. El pueblo ya les parece perimido. Lo voy a impedir (Piglia, 2010: 212).

Esta situación provoca un desequilibrio entre la economía estadounidense y la argentina, en claro debilitamiento de esta última. Además, durante el gobierno del general Onganía (1966- 1970), que coincide con el periodo histórico de la novela de *Blanco nocturno*, la política económica sigue un plan de crédito interno al sector privado después del año 1968 (Ferrer, 2004 [1963]: 245) lo que intensifica aún más las desigualdades: “Los norteamericanos pueden entrar la plata que quieran en este país sin declararla ni nada. Lo arreglaron los militares en la época del general Onganía -le dijo como si fuera una confesión personal-. Capital líquido, inversiones extranjeras, lo consideran legal” (Piglia, 2010: 123-124). Sin embargo, estas inversiones extranjeras trajeron también una serie de costos para la economía argentina, vendida al mercado extranjero que impone sus leyes para mejorar la inflación y la liquidez del país: “Esa libertad de tráfico de divisas la pusieron los norteamericanos como condición de las inversiones y ahora sirve para traficar en negro con las cosechas” (Piglia, 2010: 125). Todas estas circunstancias son el caldo de cultivo para la tragedia de las empresas nacionales (personificadas en la situación de Luca Belladonna) frente al capital extranjero, mucho más fuertes para poder afrontar los costos que las primeras:

Dado el mantenimiento de altas tasas de interés en el mercado interno y la drástica reducción del crecimiento de los precios, aquéllas alcanzaron un signo positivo, luego de haberse operado con tasas negativas de interés durante varios años. Esto implicó un encarecimiento de los costos financieros, que pudo ser enfrentado por el sector industrial moderno -en su mayor parte en manos de empresas extranjeras-, que fue el principal beneficiario de la expansión de la demanda generada por la nueva política. En cambio, las empresas nacionales que operaban en los sectores tradicionales, con un

comportamiento de la demanda menos dinámico, vieron fuertemente afectada su situación financiera (Ferrer, 2004 [1963]: 245).

Luca se ve entonces envuelto en un complot económico del Estado en el que la devaluación del peso argentino cae y con él, las posibilidades de poder pagar la maquinaria que se había comprado. Una vez conciertan la indemnización de sus trabajadores, con la producción prácticamente paralizada y con deudas de un día para otro que los aquejan, su padre decide, bajo la influencia del fiscal Cueto, convencer a Lucio para que arme una sociedad anónima para rescatar la inversión por lo que, al vender parte de las acciones de la empresa, Luca pierde el control de la fábrica. Ante esto, Cayetano decide dar parte de la herencia de la madre a Luca para poder hacerse cargo de las deudas, por eso Tony Durán trae desde los Estados Unidos ese dinero en negro: “¡Ah, viles! Tenía que pagar sus deudas con el dólar comprado en el mercado negro y vender lo que hacía con el dólar a precio oficial” (Piglia, 2010: 102). Así, el viaje del dinero que efectúa en la maleta de Tony Durán es el elemento que activa toda la acción pues sin él no se habría cometido el asesinato y con él, se revelan ciertos personajes clandestinos de la economía subterránea argentina: los valijeros. En la novela se dice de ellos que eran invisibles como requisito imprescindible para poder evadir impuestos (con el consecuente perjuicio para el país) y poder evitar así a la DGI (Dirección General Impositiva), además de traficar con las divisas. Esta figura complotada no solo es conocida por todos, sino que todos, en mayor o menor medida, se benefician de sus servicios: “no se les puede descubrir si alguien no los denuncia. Y quién va a denunciarlos si todos están en el negocio: los chacareros, los estancieros, los rescatadores, los que negocian la cosecha gruesa, los que aguantan el precio en los silos” (Piglia, 2010: 39). En otras palabras, todos los ciudadanos, incluido el propio Estado, son cómplices de estas dos economías que no hacen sino lastrar todavía más un país con una economía debilitada de por sí. La corrupción se presenta como sistémica en un mundo globalizado que reproduce en sus estructuras esas mismas prácticas corruptas con el objetivo de acumular capital. Así, estas conyunturas histórico-políticas de *Blanco nocturno* prefiguran la exacerbación futura de los mercados en un mundo hiperglobalizado sostenido por una ideología que ampara esta serie de conductas incívicas:

La hiperglobalización exige, como superestructura intelectual, una ideología que justifique el lucro (de todo tipo) y en la que el éxito financiero domine todos los demás objetivos y cree una sociedad fundamentalmente amoral<sup>217</sup>. Esa amoralidad implica que la sociedad y los individuos son indiferentes respecto a la forma en que se adquiera la riqueza, siempre y cuando se haga al borde de la legalidad (aunque sea en contra de la ética), o fuera de la legalidad pero sin que se sepa, o de una forma que es ilegal en una jurisdicción pero que puede ser presentada como legal en otra. En estas condiciones, la consecuencia que se deriva de todo ello es que habrá unos alicientes muy fuertes para que se desarrollen comportamientos corruptos (Milanovic, 2020: 199).

La deriva de la economía financiera que deja de lado la producción industrial es leída por Luca como un mapa del porvenir, por lo que vaticina que este sistema económico basado en la especulación se erigirá como la estructura dominante, sobre todo cuando Richard Nixon el 15 de agosto de 1971 decidiera acabar con la convertibilidad del dólar en oro para así evitar las continuas devaluaciones del dólar (debido entre otras cosas a la crisis de 1929) y para “proteger al país contra los especuladores que han declarado una guerra al dólar [según Nixon]” (Piglia, 2010: 232). El fin del patrón oro supuso un cambio drástico en la forma de concebir la economía mundial: en un principio se estimuló el crecimiento, pero la inestabilidad en torno a los valores monetarios supuso una enorme crisis bancaria a nivel mundial, como ocurre tres décadas después en Argentina con el corralito (2001): “Según Luca,[...]pronto iba a empezar a predominar la especulación financiera sobre la producción material. Los banqueros iban a imponer sus normas y las operaciones abstractas iban a dominar la economía” (Piglia, 2010: 232). Ante ello su respuesta es el idealismo pertinaz de la producción de su fábrica y de la interpretación de los sueños representada de forma utópica, pues “más irreal era la economía y más ilusoria” (Piglia, 2010: 232), como una forma de resistencia ante los

---

<sup>217</sup> En estos términos éticos concibe también Luca la economía financiera donde el crecimiento exponencial (la posesión de capital por el mero hecho de acumular cada vez más) de los mercados se convierte en un monstruo que arrasa con todo a su paso y que ha perdido su rumbo: “«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)” (Piglia, 2010: 288).

poderes financieros globales:

Por un lado, la economía es concebida bajo la forma de una maquinación que mueve masas y territorios y, por otro lado, está lo que podríamos llamar la respuesta conspirativa a la conspiración, el intento de integrar pequeños círculos que buscan construir una economía cerrada, una economía utópica, una economía regulada por el goce y por los intercambios improductivos, la definición de una teoría económica potencial que define una línea significativa del pensamiento contemporáneo (Piglia, 2014b: 112).

Desgraciadamente para su destino, la lucha de Luca resulta totalmente inútil ante unos poderes en plena connivencia con los intereses de los sectores económicos. El juicio es presentado como una representación en la que la sentencia ya está tomada de antemano, tal y como señala Renzi, aquellos que conceden la palabra al Otro privado es precisamente porque tienen el poder de detentarla en los espacios públicos: “Los que hablaban de conciliación y de diálogo son siempre los que ya tienen la sartén por el mango y el asunto cocinado, esa es la verdad. Renzi se dio cuenta enseguida de que el clima era de victoria anticipada” (Piglia, 2010: 274). El fiscal pone contra las cuerdas a Luca para que declare culpable a Yoshio y así se pueda reintegrar el dinero. De los 100.000 dólares que transportaba Tony, la mitad se la queda el autor material del crimen, el *jockey* Chino Arce<sup>218</sup>, quien emplea el dinero para comprar al caballo de carreras Tácito, que había tenido un accidente en la pista por culpa del jockey y, para evitar su sacrificio, tuvo que comprarlo con el dinero negro de Durán. La otra mitad del dinero aparece en la pieza del hotel que es la parte correspondiente que necesita Luca para intentar contrarrestar su deuda. Así, la jugada de Croce es incautar este dinero y demostrar que no se ha tratado de un robo, sino que iba destinado a otros derroteros que hay que investigar. Por este motivo, el fiscal conseguirá quitar de en medio al

---

<sup>218</sup> El Chino Arce presenta un enorme paralelismo con la figura de Luca: ambos son idealistas y luchan contra causas ya perdidas, en un caso el caballo renco, en otro, la fábrica. Tal es la semejanza que el suicidio del jockey prefigura el de Luca al final de la novela, pues el coste de conseguir ese dinero es mucho más de lo que pueden soportar sus conciencias. El asesinato de uno y la encarcelación de un inocente como responsabilidad del otro implican una trascendencia ética de ambas morales, en cuanto a que trasgreden los límites. En este sentido, Lukács cita a Kierkegaard sobre lo que supone superar ciertas fronteras: “*El contacto directo con la trascendencia en la vida lleva al crimen, a la locura y al absurdo (nota de Renzi)*” (Piglia, 2010: 133).

comisario:

Desarmé una operación de lavandería encaminada a trasladar fondos clandestinos a canales abiertos y quedarse con todo. Por eso mataron a Durán, para desviar los dólares o encanutarlos. Más viejo que Matusalén. Pero la plata estaba sin marcar y yo la declaré... no me lo van a perdonar... Si encontrás cien mil dólares en negro y no te los llevás, sos un tipo peligroso, en el que nadie puede confiar... Lo mismo le pasó al Chino Arce, tomó su parte y dejó el resto en la bolsa entre las valijas perdidas... y cuando vio la maroma que le venía, se tuvo que matar, el pobre, porque se había mezclado con gente muy pesada... ahora están esperando que yo haga lo mismo, pero se van a joder... en vez de escribir cartas póstumas, escribo cartas postreras... -Sonrió-. Todas van dirigidas al juez (Piglia, 2010: 178).

Sin embargo, al admitir Luca que ese dinero había sido robado por Yoshio lo condena sin remedio y, por tanto, se cierra la causa. Así, una vez más como acostumbra Piglia, el hecho de conseguir dinero siempre se realiza a través de lo ilícito. Su apropiación implica un crimen<sup>219</sup> y precipita el de Luca cuando se tira desde lo alto de la fábrica. Gallego Cuiñas (2020: 124) ve en esta parte un eco arltiano pues el dinero impide el éxito y frustra la utopía revolucionaria de Luca Belladona.

Al igual que ocurría en *Plata quemada* con los delincuentes y en *El camino de Ida* con Munk, Luca hace de la resistencia contra viento y marea la bandera de su posicionamiento político y artístico, pues la fábrica es la única alternativa real, según él, para que el pueblo evite la decadencia total: “la fábrica, que era una isla en medio de ese mar de campesinos y estancieros que sólo estaban interesados en engordar vacas y enriquecerse con la ganancia que la tierra le daba a cualquier inútil que tirara una semilla al voleo” (Piglia, 2010: 222). Por esta razón y de forma un tanto ingenua, confía en la convicción de sus argumentos y en la lógica del bien común desde su

---

<sup>219</sup> El billete de dólar que se encuentra Croce en el piso del hotel condensa esta idea como metáfora cuando el comisario reflexiona sobre la imagen de Ulysses Grant que aparece grabada en el papel: “Vio en el billete la cara del general Grant: *the butcher*, el borracho, un héroe, un criminal, inventó la táctica de la tierra arrasada, iba con el ejército del Norte y quemaban las ciudades, los sembrados, solo entraba en batalla cuando tenía una superioridad de cinco a uno, después fusilaba a todos los prisioneros” (Piglia, 2010: 65).

perspectiva. Luca se sitúa en la tradición de aquellas figuras que, ante todo, resistieron ante la adversidad, como es el caso de Napoleón Bonaparte y Jesucristo, a quienes lee en clave política.

El primero representa para Luca el ejemplo de resistencia y de resiliencia, por consiguiente, lo que pretende es estudiar teóricamente las diferentes estrategias llevadas a cabo en las diferentes contiendas en las que participó Napoleón, no solo como motivo de inspiración sino también para reproducirlas en su vida real: “Hay más genio militar en Waterloo que en Austerlitz, porque en Waterloo el ejército no quiso retroceder, *no quiso retroceder* -repitió-, [...] fue su mayor acto de genio, todas las academias militares estudiaban esa derrota, que vale más que todas las victorias” (Piglia, 2010: 224). El hecho de enfrentarse solo cuando todas las fuerzas están en su contra sabiendo que el fracaso es prácticamente ineludible, convierte estas hazañas vanas no solo en desafíos, sino también en locuras que solo aquel que está despojado de todo es capaz de cometerlas. A diferencia de la locura pasiva de Croce, Luca se refugiará en una locura ciega (como la de Napoleón) que lo llevará a tomar decisiones poco éticas. Croce es consciente de que no puede (ni quiere) cambiar el rumbo de los acontecimientos, pero Luca no está dispuesto a hacer lo mismo (Franco, 2017: 96) y su proyecto acaba convertido en una obsesión<sup>220</sup>:

Por eso Napoleón es el ídolo de todos los locos y de todos los fracasados, porque tomaba riesgos, como un jugador que se juega todo a una carta y pierde pero vuelve a entrar en la partida siguiente con el mismo coraje y el mismo ímpetu. No hay contingencia ni azar, hay riesgos y hay conspiraciones. La suerte es manejada desde las sombras: antes atribuíamos las desgracias a la ira de los dioses, luego a la fatalidad del destino, pero ahora sabemos que en realidad se trata de conspiraciones y manejos ocultos (Piglia, 2010: 228).

---

<sup>220</sup> Es, pues, esta fijación el conflicto de la novela. Es la que hace que cada personaje (incluido el pueblo) se posicione en un bando u otro. Así, este relato y el personaje de Luca Belladonna pueden adscribirse al análisis que hace Piglia sobre la obra de su compañero y amigo Juan José Saer: “Una novela es siempre la historia de una obsesión de un personaje. Lo novelístico se sostiene sobre el héroe, cuya conciencia trata de darle forma al mundo (y no es el mundo quien le da forma a su conciencia). El héroe novelístico de Saer es aquél que intenta que la realidad obedezca a su propia idea fija, a su obsesión” (Piglia, 2008: 188).

La noción de conspiración es estudiada entonces en Jesucristo, quien sufrió la traición en su propio seno. La lectura de Jesucristo le sirve en dos planos distintos: uno para comprender la actuación de su hermano Lucio y otro, para resistir ante los complots del Estado en los que se ha visto envuelto. La clave política es dada por el seminarista Schultz, quien se convierte en una especie de secretario de Luca. Según él, hay dos tendencias opuestas en la enseñanza cristiana de Jesucristo: por un lado, la dirigida a los pobres del mundo y demás personajes marginales, a los que se dedica a predicar a través de parábolas y narraciones sobre la vida común, despojando de su discurso cualquier referencia abstracta e intelectual (como sí hacían los filisteos); por otro lado, la enseñanza está destinada a una minoría selecta, a los que se les revela las verdades ocultas. No obstante, esa verdad oculta (entendida como el secreto de la narración) es compartida por esa minoría escogida entre la que se encuentra un traidor. En este sentido puede leerse la experiencia de Jesucristo como un trasunto de la vida de Luca: esa amplia mayoría analfabeta está representada por los vecinos del pueblo y en cuanto a la minoría escogida, él se erige como la persona escogida para develar la Verdad a través de sus artefactos. Por ello, como minoría tiene que resistir por el bien colectivo, a pesar de que en su empresa haya un traidor (su hermano Lucio):

El secretario Schultz se mostraba inclinado a depositar su confianza en la segunda enseñanza, la tradición de las “minorías convencidas”, un núcleo de activistas decididos y formados, capaces de resistir la persecución y unidos entre sí por una sustancia prohibida -imaginaria o no- hecha de alusiones secretas, de palabras herméticas, opuesta al populismo campesino que habla en criollo con las sentencias conservadoras de la llamada sabiduría popular (Piglia, 2010: 229- 230).

Bajo este alegato de llevar el progreso a las mayorías rurales, Luca justifica todas sus acciones aun cuando choque contra su moral. Marginado y exiliado en la fábrica (de igual modo que su padre en la finca), su proyecto se verá truncado por los remordimientos de su conciencia cuando decida suicidarse. Este final deja un halo pesimista pues aquel que lucha y resiste contra la sociedad, acaba doblegado a ella por sus complots, por lo que la batalla no deja de estar en manos de cierto idealismo nostálgico y anacrónico como sucederá del mismo modo en la siguiente novela: *E/*

*camino de ida*. La disidencia como forma de vida se torna crucial no solo para Luca, sino para el resto del pueblo, aunque no sean conscientes de ello, y aunque ese proyecto político y económico no sea comprendido por esa mayoría que lo relega y lo aparta, repudiado después del juicio incluso por el perro de Croce. El pesimismo aterriza en la novela cuando aparece bajo el marco de la tragedia: como Edipo, Luca Belladonna trata de escapar de los designios de los dioses (personificados en Cueto y en los diferentes intereses estatales), pero a cada desafío es él mismo el que teje su propia trampa que, junto con la conspiración del Estado (mediante la devaluación económica), lo lleva al fracaso y a la muerte. Es, pues, según el final que Piglia nos propone, inútil combatir contra el juego de los hados estatales del poder mientras sus dados estén amañados. Frente a eso solo queda el idealismo y la ilusión de las máquinas de Luca que, en forma de metáfora identifica la literatura con la creación tecnológica<sup>221</sup>, como un dique de contención necesario ante el sistema capitalista.

### 3. LA LUZ DE LA INTERPRETACIÓN COMO MÉTODO POLICIAL

La metáfora de la luz como identificación de la Razón, de orígenes platónicos, alcanza su hegemonía con el Positivismo. Así, la luz (la inteligencia) permite iluminar las tinieblas de la ignominia con un método científico. Los detectives de la novela policial encarnan este patrón lumínico sagaz que los posiciona por encima de la media en cuanto inteligencia. Es esa característica casi fantástica la que le permite resolver los crímenes prácticamente sin ensuciarse las manos. En lo que respecta a *Blanco nocturno*, la lectura del detective se hace en un tono mordaz que ya pronostica el cambio de la novela negra hacia lo que Piglia llama la ficción paranoica.

Croce sería el investigador policial que se emparenta con el detective clásico pues reúne todos los tópicos del género: tiene un ayudante que admira su inteligencia (Saldías), está soltero y fuera de cualquier entorno familiar: “No tiene vida privada y

---

<sup>221</sup> “Así, la literatura se convierte en una práctica de supervivencia y en un documento –como la crónica– que revela lo que el Estado intenta ocultar” (Macedo Rodríguez, 2014).

cuando tiene vida privada, pierde la cabeza” (Piglia, 2010: 184); lucidez extrema que lo aparta de la sociedad y que lo lleva a ingresar al manicomio: “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” (Piglia, 2010: 63). De hecho, es allí junto con las indagaciones de Renzi donde termina de clarificar el caso sin moverse de la celda, a modo de guiño del detective caricaturizado de Borges y Bioy Casares, don Isidro Parodi. Macedo Rodríguez (2014) también ve otras referencias intertextuales con un texto fundador como “Los crímenes de la calle Morgue” pues el asesinato se lleva a cabo en un cuarto cerrado y los diferentes testigos confunden al culpable por las diferentes voces que escuchan, en este caso todos se dejan llevar por las apariencias y confunden a Yoshio con el jockey Chino Arce. Además, también tiene otros elementos que lo acercan a la novela clásica como el final en el que la justicia no repara el daño social pues queda totalmente impune (sabemos quién manda matar a Tony Durán pero no es posible condenarlo<sup>222</sup>), también tenemos la corrupción del dinero asociado a la mujer fatal (representada en las hermanas Belladonna) y por el cual se comete el asesinato, además de escenas sexuales y del uso de estupefacientes que permiten hacer un retrato político y social del entorno del pueblo y por analogía, de la Argentina de la época.

Sin embargo, Piglia también presenta diferencias con el género, pues Croce se convierte en una parodia<sup>223</sup> del detective clásico ubicado en un entorno rural cuando

---

<sup>222</sup> Cuando Croce es encerrado en el psiquiátrico, Renzi continúa con sus pesquisas y gracias a la ayuda de Rosa, sigue la pista del *carry trade* que “se refiere a la especulación con los activos que garantizan créditos” (Piglia, 2010: 197), por lo que averigua que es un grupo de inversión de Olavarría está detrás de la compra de los bonos de la hipoteca de la fábrica. En concreto, uno de sus capitalistas principales era el doctor Felipe Alzaga, según Croce, uno de los socios del fiscal Cueto.

<sup>223</sup> Su uso es fundamentalmente político pues desde el desplazamiento permite cuestionar al texto original o la tradición del género a la vez que lo desautomatiza. Así, “Su función es la denunciar en el texto origen una falta, una deflación, un automatismo un no-lenguaje. [...] Para mí la parodia en tanto no se orienta hacia el objeto sino hacia el signo es conciencia, es mirada que abre una brecha por la que penetra en el lenguaje el fantasma de la sospecha. Su forma hipertrofiada no es sólo una marca, sino también una denuncia” (Pozuelo Yvancos, 2000). Además, este autor también entronca la parodia con una característica intrínseca de *Blanco nocturno*: la alteridad, entendida como el Otro texto, como su reverso negativo: “La parodia es para la obra literaria, su otro modo de pensar, su espejo con la imagen deformada de su rostro, aquel rostro-lengua diferente y necesario para eso, para pensar” (Pozuelo Yvancos: 2000). En resumen, como señala Bajtin, cuando un género llega a su agotamiento surge la parodia. El siguiente paso que nos propone Piglia es la creación de nuevo género: la ficción paranoica.

el *hábitat* natural es la ciudad (Gallego Cuiñas, 2020: 125). Así, también su método para resolver casos es diferente: “Por un lado, sus competencias para resolver el crimen no son efecto de la razón, la inteligencia analítica o el rigor del positivismo científicista, sino de la experiencia y la intuición. Por otro lado, es el único que no se mueve por dinero” (Gallego Cuiñas, 2020: 125). Así, el detective ya no es el epítome positivista del individuo que con su inteligencia logra desentrañar los crímenes, sino que en *Blanco nocturno* el raciocinio, entendido como método, queda superado por la intuición como una virtud que permite adelantarse al futuro: “Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación” (Piglia, 2010: 26).

Así, la iluminación en todas sus variantes<sup>224</sup> en la presente novela se acerca más a la vertiente platónica en cuanto identifica la visión con un conocimiento intuitivo. Esta concepción resulta ser clave para entender la filosofía lumínica que hay detrás de la novela y que parece fraguarse en los años de juventud de Piglia, como se hace alusión al primer tomo de sus Diarios:

*Idea* (neologismo), palabra inventada por Platón a partir de la raíz de un verbo griego que significa «ver». Idea = visión, intuición, definida desde el punto de vista del sujeto que ve e intuye. Idea entendida 1. Como esencia, unidad de todos los caracteres de una cosa; 2. Como algo que tiene existencia real. Las ideas son las esencias existentes de las cosas del mundo sensible (Piglia, 2015b: 71).

La metáfora de la luz expresa el proceso de aprehender, del conocimiento del mundo, pero desde la tan denostada intuición frente a la todopoderosa Razón: opuesto al conocimiento que se ve (aquel que llega a través de los sentidos), está el que llega mediante el intelecto. Por este motivo, hay un desplazamiento con el género policial puesto que ya no es la inteligencia superior la que lo diferencia del resto de sus semejantes, sino que es su intuición hiperdesarrollada lo que lo distingue en un alarde de rebelarse contra las convenciones y contra el conocimiento racionalista. Frente al pensamiento deductivo, el pensamiento intuitivo:

---

<sup>224</sup> Como por ejemplo: “Su memoria era un archivo y los recuerdos ardían como destellos en la noche cerrada” (Piglia, 2010: 97).

Acertó muchas veces porque parecía ver cosas que el resto de los mortales no podía ver. Por ejemplo, acusó a un hombre de haber violado a una muchacha porque lo vio salir dos veces del cine donde daban *Dios se lo pague*. Y el hombre realmente la había violado aunque el dato que lo llevó a incriminarlo no parecía tener sentido. Otra vez descubrió a un cuatrero porque lo vio tomar el tren a la madrugada para ir a Bolívar. Y si va a Bolívar es porque quiere vender la hacienda robada, dijo. Dicho y hecho. A veces lo llamaban de los pueblos vecinos para resolver un crimen imposible, como si fuera un manosanta del crimen (Piglia, 2010: 27).

Su método que une mirada e intuición se basa en el perspectivismo que propone el filósofo Wittgenstein con un dibujo que representa al mismo tiempo un pato y un conejo: “Llamo a este método *ver-como* y su objetivo es cambiar el aspecto bajo el que se ven ciertas cosas. Este *ver-como* no es parte de la percepción. Por un lado, es como ver y también *no* es como ver” (Piglia, 2010: 142). En el ejemplo del dibujo que presenta Wittgenstein se aprecia la ambigüedad del objeto y la diferencia en la perspectiva de aquel que ve para poder interpretar, por lo que depende de aquel que vea la codificación del significado<sup>225</sup>, por ello Croce cuando enseña a Renzi este método cita intertextualmente al *Rey Lear*: “*Les enseñaré a distinguir*” (Piglia, 2010: 142). Así pues, la figura no cambia, lo que cambia es la perspectiva que ahora se ve como Otra. Croce plantea el *vercomo* como una forma de lectura, a diferencia de la lectura continua que tenemos en la vida cotidiana. Exige una lectura activa que depende de la interpretación proyectiva de aquel que ve y que realiza *a priori*:

Todo es según lo que sabemos *antes* de ver. [...] Vemos las cosas *según* como las interpretamos. Lo llamamos *previsión*: saber de antemano, estar prevenidos. [...] Entonces -concluyó- uno ve lo que sabe y no puede ver si no sabe... descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido. Ese es el asunto. [...] Todo consiste en diferenciar lo que es de lo que parece ser... - siguió Croce-. *Fijarse* en algo es quedarse quieto ahí (Piglia, 2010: 142-144).

---

<sup>225</sup> Por oposición aquel que no ve, no sabe leer adecuadamente. Así, frente al comisario que devela los mecanismos del poder porque sabe *ver*, el director del periódico local *El Pregón* es completamente miope o del fiscal Cueto se nos dice que mira raro pues tiene un ojo de vidrio.

Por tanto, su método se basa en el ver (mirada) como una forma de intuición que da como resultado un tipo de lectura interpretativa que se sintetiza en la literatura, y que en el caso de Croce lo acerca a la locura<sup>226</sup> como un estado de lucidez. Es deliberado, entonces, el nombre que escoge Piglia para su detective, pues Croce hace referencia a Benedetto Croce, un crítico, filósofo y político italiano y que, al igual que él, se encuentra entre la lógica y la estética (entendida como intuición), historia y la poesía, el materialismo y la filosofía, la política y la literatura (Grotto, 2012). Por este motivo, Croce hace paralelismos, analogías y metáforas en torno al caso, es decir, lee la realidad en clave literaria<sup>227</sup>:

Hay que saber pensar como piensa el enemigo -dijo de pronto-. Actúa como un matemático y un poeta. Sigue una línea lógica pero al mismo tiempo asocia libremente. Construye silogismos y metáforas. Un mismo elemento entra en dos sistemas de pensamiento. Estamos frente a una inteligencia que no admite ningún límite. Lo que en un caso es un símil, en el otro es una equivalencia. La comprensión de un hecho consiste en la posibilidad de ver relaciones (Piglia, 2010: 265).

Resulta curioso entonces cómo esta forma de entender la interpretación y la literatura es considerada de forma parecida por los lectores del pueblo: por ejemplo Luca Belladonna, pero en especial, como es costumbre en Piglia, la literatura está ligada siempre a la mujer. Por ello, hay un pasaje en el que Sofía le habla sobre lo que significa para ella y para su madre la lectura que, en cierto sentido, se emparenta con ese ver *a priori*, ese *ver-como* que proponía Croce. Entonces Sofía concibe la lectura también como un método intuitivo donde la casualidad ha venido a desbancar a la

---

<sup>226</sup> Según Rodríguez Périsko (2015: 283): “Locura, profecía y develación constituyen la materia prima del anacronismo, su núcleo duro”. De ahí que los tres conceptos se fundan en la figura de Croce: “Según el fiscal, Croce era un anacronismo” (Piglia, 2010:108).

<sup>227</sup> Esta forma de lectura lo emparenta con la perspectiva de Luca como creación. No es casual tampoco que su artefacto se denomine el “mirador” y que, como la literatura, se adelante al porvenir (su interpretación de los sueños también va en la misma línea): “Hemos pensado llamarla Nautilus a esta máquina, que es la réplica de una nave espacial, no es un submarino, es una máquina aérea que solo produce movimientos en la perspectiva y en la visión de lo que se ve venir. Este es el anuncio de la nueva época: vehículos quietos que traerán el mundo hacia nosotros en lugar de tener que viajar nosotros hacia el mundo” (Piglia, 2010: 257).

causalidad. Así pues, la lectura facilita el pensamiento entendido también como un proceso lumínico:

*Mi madre dice que leer es pensar -dijo Sofía-. No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros pero que no ha sido escrito por nosotros, sino que alguien en otro país, en otro lugar, en el pasado, lo ha escrito como un pensamiento todavía no pensado, hasta que por azar, siempre por azar, descubrimos el libro donde está claramente expresado lo que había estado, confusamente, no pensado aún por nosotros. [...] Hace falta, para encontrarlo, una serie de acontecimientos encadenados accidentalmente para que al final uno vea la luz que, sin saber, está buscando. En mi caso fue el Me-ti o libro de las transformaciones<sup>228</sup> (Piglia, 2010: 251).*

Igualmente pone de ejemplo a Grete Berlau una fotografía (recordemos que para Piglia la fotografía está asociada a la literatura como una creación en la que es necesaria la mirada) que utiliza el *Libro de las transformaciones* como un manual para su profesión. De nuevo, la fotografía se vincula con esta idea de la literatura como profecía y clarividencia que releva el porvenir, pues el libro de origen chino permite interpretar el momento presente para actuar en el futuro, de ahí que cuando acude a la Facultad de Ingeniería agrónoma les enseñe: “*los distintos modos milimétricos de ver. «En el campo nadie verr nada, no hay borrhde... hay que recorrtar para verr. Fotogrrafiar es igual rrastrear y rrastrillar»*” (Piglia, 2010: 252).

La luz que enfoca y que permite el rastreo en la oscuridad representa el cambio de género que, como señala Macedo Rodríguez (2014), se da entre la primera parte, enmarcada en la novela negra, y la segunda, donde prima la ficción paranoica. La metáfora de lo que significa la ficción paranoica está prefigurada en el fragmento que da nombre a la novela, cuando Croce y Renzi van por el campo en medio de la

---

<sup>228</sup> El libro del *I - Ching*, que ya referenció Piglia anteriormente en “Prisión perpetua”, donde hace un guiño a la mujer que se entregaba al azar como modo de vida, pues era el *I - Ching* el que dictaba sus movimientos en la vida real. Al igual que su hermano, Sofía concibe la influencia de la literatura en la vida real no al revés.

oscuridad: “De pronto vieron una liebre<sup>229</sup>, paralizada de terror, blanca, quieta, en el círculo iluminado, como una aparición en medio de la oscuridad, bajo el haz de luz, un blanco en la noche que de pronto quedó atrás” (Piglia, 2010: 149). Es esa luz la que manifiesta el miedo y la paranoia del sujeto que sabe que en cualquier momento puede ser “cazado” por las fuerzas estatales. El individuo tiene que estar atento en un medio hostil por lo que constantemente se sentirá observado y tendrá que utilizar la propia luz de sus delirios interpretativos para adelantarse al complot que se cierne sobre él. Así, el individuo que representa fielmente la paranoia es el personaje de Luca<sup>230</sup> quien interpreta no solo la trampa financiera, sino la traición familiar, como especies de complots que le obligan a interpretar. Es precisamente desde esa clave política desde donde lee la historia de Jesucristo, redefinido ya desde la ficción paranoica:

Pero ese círculo iniciático de conspiradores -que comparten el gran secreto- actúa con la convicción de que hay un traidor entre ellos y por lo tanto dice lo que dice y hace lo que hace sabiendo que va a ser traicionado. Lo que dice puede ser descifrado de múltiples formas, e incluso el traidor desconfía del sentido expreso y no sabe bien qué decir o qué delatar (Piglia, 2010: 229- 230).

En esta misma clave de interpretación Renzi recoge la escena de la caza como comparación de la persecución a nivel nacional que sufre ante el enemigo invasor inglés en uno de los momentos históricos y políticos cruciales para Argentina. Así, la metáfora lumínica junto con la ficción paranoica le permite aunar dos conceptos desde una perspectiva política que explique la indefensión del argentino que fue a la Guerra de las Malvinas en una posición totalmente asimétrica. Mientras la oscuridad permite la invisibilidad de los ingleses, los argentinos sí son vistos debido al arsenal bélico y tecnológico:

---

<sup>229</sup> Otra de las metáforas paralelas se encuentra en la nota de pie de página tercera donde se explica la muerte del hermano de Tony Durán en la Guerra de Vietnam. De la misma manera que la liebre, es la luz la que lo delata y lo facilita como blanco: “un rayo de sol se reflejó en sus espejuelos y lo hizo visible para un francotirador” (Piglia, 2010: 31). La diferencia entre lo acontecido realmente y la carta “oficial”, junto con el ataúd sellado que le llega a la familia puede leerse como un complot del Estado.

<sup>230</sup> Su nombre se parece bastante a la palabra “loco” que encaja muy bien con su personalidad obsesiva, mientras que el nombre de su hermano Lucio hace referencia precisamente a luz.

Diez años después de los hechos registrados en esta crónica, en las vísperas de la guerra de las Malvinas, Renzi leyó en *The Guardian* que los soldados ingleses estaban provistos de anteojos infrarrojos que les permitían ver en la oscuridad y disparar sobre un blanco nocturno y se dio cuenta de que la guerra estaba perdida antes de empezar se acordó de esa noche y de la liebre paralizada ante la luz del buscahuellas del auto de Croce (Piglia, 2010: 149).

Por lo tanto, el cambio de la novela negra a la ficción paranoica no solo lleva adherido una reflexión en torno a las circunstancias históricas, sociales y políticas que permiten la germinación del nuevo género, sino también una ruptura. Así, el crimen en este caso sí está prácticamente resuelto pero el culpable queda totalmente impune, no hay restablecimiento social pues el mismo sistema corrupto(r) favorece este mecanismo con todas las conspiraciones que circulan clandestinamente. El crimen, como daño social, reverbera entonces como un eco de la materia de la que está hecha este capitalismo, ya no hay seguridad ni justicia posible:

Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe, si supieras cómo son verdaderamente las cosas... 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. Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin. Las novelas policiales resuelven con elegancia o con brutalidad los crímenes para que los lectores se queden tranquilos. Cueto tiene una mente tortuosa, hace cosas extrañas, asesina por procuración. Deja a propósito cabos sueltos [...] Hay más incógnitas sin resolver que pistas claras... (Piglia, 2010: 283- 284).

De ahí que Croce reproduzca, como personaje que encarna al autor implícito, la ideología de lo que ya Piglia había instaurado como un nuevo género, como la evolución natural del género policial donde la luz de la (sobre)interpretación es la única garantía frente a la inseguridad que lo rodea totalmente. Una vez que los grandes metarrelatos de la modernidad se quiebran, como el concepto de Nación, progreso, ciencia, etc. se genera una gran incertidumbre social por lo que se fomenta

el individualismo frente a otros lazos sociales sólidos (como por ejemplo en las relaciones amorosas) que llevan a lo que Bauman (1999) denomina “modernidad líquida”. Piglia se centra este cambio de sociedad y le da un relato radical en cuanto a que lo sitúa en su origen: el cambio de la economía productiva a la financiera, representada en la historia familiar de los Belladona, cuyas relaciones también son líquidas. La incertidumbre y la inseguridad de la sociedad actual son el caldo de cultivo, entonces, para este nuevo género:

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 las 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 (Piglia, 2010: 284-285).

Por consiguiente, la luz de la intuición y de la creación personificada en Luca Belladona y su fábrica ilumina no solo al pueblo, sino que guía y señala el camino a otros como a Croce<sup>231</sup>. Así que una vez que el fracaso es patente en el proyecto de la fábrica, la oscuridad hace su aparición con todas sus connotaciones negativas posibles, como por ejemplo el fracaso de la empresa que deja completamente vacío a Luca: “Pero no fue un proceso, ni algo que hubiera sucedido de a poco, sino un acto de iluminación negativa, un instante que cambió todo” (Piglia, 2010: 195); también la irrupción de la conciencia que no le permite estar en paz: “El relámpago que había iluminado, con un nítido zigzag, mi vida, se ha eclipsado” (Piglia, 2010: 290), “Había pasado la noche entera deambulando por la fábrica, con la extraña certidumbre de que ahora que

---

<sup>231</sup> En las visitas de Croce, el manejo de la luz asociado a la fábrica es esencial para entender el concepto de lucidez y obsesión que les concierne a ambos: “Se guiaba por la luz de la fábrica, ráfagas blancas en el cielo, y por la mole oscura del edificio lo alto del cerro” (Piglia, 2010: 99), “Manejó despacio por el playón hacia los portones de salida, pero entonces, inesperadamente, los reflectores de la fábrica se movieron, blancos y brillantes, capturando a Croce y reteniéndolo en su fulgor. El comisario se detuvo en la luz y la luz se detuvo también, encandilándolo. Estuvo quieto en medio de la claridad un momento interminable hasta que los faros se apagaron y el auto de Croce se alejó despacio hacia el camino” (Piglia, 2010: 104).

había logrado lo que siempre había deseado, su decisión se había apagado” (Piglia, 2010: 286); o por último, la oscuridad como símbolo de la muerte transformada en fuegos fatuos una vez el Chino Arce se ha suicidado<sup>232</sup>: “entre los yuyos, apareció una *luz mala*, una fosforescente energía luminosa que parecía arder como una llama blanca sobre la llanura. Era un alma en pena, la presencia triste de los aparecidos que tiraban esa claridad lívida; la miraron con un silencio respetuoso” (Piglia, 2010: 159).

No es de extrañar, por tanto, que con la muerte de Luca cualquier posibilidad de progreso y de creación posible quede cercenada, por lo que el pueblo acabe sumido y atrapado entre las tinieblas de la especulación financiera. La muerte de Luca representa el fracaso de su ilusión frente al éxito de la conspiración del fiscal Cueto como queda patente en la escena del cementerio en el momento en el que se está celebrando el funeral. El fiscal aparece apartado, y lejos de llevar un atuendo que exprese su pena, es el único personaje que viste de blanco, como una metáfora de su triunfo. El final de Luca coincide con el fin del argumento (al que se le añade un Epílogo) que se cierra con una magnífica escena en la que Croce va a visitarlo al cementerio una vez todo el mundo se ha ido:

Y cuando la noche ya había cubierto la llanura y la oscuridad era igual a la lluvia, un haz de luz cruzó frente a él y la claridad circular del faro, como un fantasma blanco, volvió a cruzar una y otra vez entre las sombras. Y de pronto se apagó y no hubo más que oscuridad (Piglia, 2010: 294).

Este final pesimista enlaza con la cita del comienzo de la novela de Céline: “La experiencia es una lámpara tenue que sólo ilumina a quien la sostiene”. Esta experiencia, surgida del conocimiento y de la intuición, es crucial para poder avanzar ante el peligro y lo incierto (la oscuridad) o contra las fuerzas que obstaculizan el camino, personificadas en *Blanco nocturno* en Cueto y en las fuerzas estatales capitalistas del pueblo. En esta misma línea también interpreta Macedo Rodríguez

---

<sup>232</sup> Otra escena que preconiza el suicidio de Luca Belladonna será la que tiene lugar en la habitación de Sofía donde una mariposa acaba muerta y cae precipitada al vacío, como precisamente hará más tarde su hermano: “Una mariposa nocturna giraba sobre los focos con la misma decisión que un animal sediento busca el agua en un charco. Al fin golpeó contra la lámpara encendida y cayó al piso, medio chamuscada” (Piglia, 2010: 214).

(2014) la cita como un anuncio del paso a la ficción paranoica personificada en Croce que, a través de su experiencia, puede descifrar las distintas huellas que culminarán en el fracaso ético de Luca y en el triunfo económico de Cueto.

En definitiva, a través de la metáfora de la luz y de la oscuridad se pone de relieve una mirada antagónica por la que la maquinaria del Estado aparece como tinieblas en cuanto a su modo de circular subrepticamente, frente a la luz (con todas las connotaciones positivas que tiene desde su raíz platónica) en la que se enlaza la ficción paranoica con un método intuitivo, casi alucinado, de resolver los casos y, por ende, como metáfora de toda interpretación que la acerca a la literatura y la creación como haces que iluminan los diferentes senderos peligrosos por los que transita la literatura en sus relaciones con la política estatal, como un agente que revela lo que los discursos oficiales callan.

## V. EL CAMINO DE IDA

*¿No sabes para qué está la policía, Stevie?  
Está para que los que no tienen nada  
no le quiten nada a los que tienen  
J. Conrad, El agente secreto*

*El camino de Ida* se enmarca en el subgénero narrativo de la *campus novel* o novela académica. Trata sobre los devenires de personajes que están ligados al mundo universitario, profesores en departamentos de literatura, como es el caso de Renzi. Lo que interesa aquí no es la *bildungsroman* del estudiante que ingresa en la Universidad y al mundo social y sexual, sino la reflexión de sus trabajadores sobre la institución universitaria y sus jerarquías (Castagnino, 2011).

Este género surge a mediados del siglo XX ligado sobre todo a la tradición anglosajona de los campus universitarios de Inglaterra y de Estados Unidos. Concebida inicialmente como una novela de corte humorístico (*Lucky Jim*, de Kingsley Amis, *Pnin* de Nabokov...)

debido al choque entre la seriedad de las reglas, el aislamiento y elitismo de la institución universitaria frente a la levedad con que se retratan las problemáticas morales y laborales de los personajes protagonistas. A menudo estos presentan algún tipo de excentricidad o son vistos desde la futilidad de la materia que imparten o la de sus propias vidas. David Lodge sitúa al género entre la política y el humor: “el comportamiento político puede observarse divertidamente en la interacción de personajes cuyas altas pretensiones intelectuales son defraudadas por sus flaquezas humanas”(en Díaz Villarreal y Pardo Cortés, 2017: 19).

Sin embargo, también se introducen tramas novelescas y/o motivos de índole política como *Ruido de fondo* (Don DeLillo), *Desgracia* (J. M. Coetzee), *La mancha humana* (Philip Roth), *Ravelstein* (Samuel Bellow) ... García Rodríguez (2015: 278-279) destaca el auge de este tipo de novelas con dos crisis. Por un lado, la crisis económica y educativa entre los años sesenta y ochenta en Inglaterra: en oposición a las medidas de recorte presupuestario y cierre de universidades, la novela académica toma tintes paródicos. Por otro, la crisis de la institución universitaria y en especial, de los estudios de Humanidades durante los años ochenta en Estados Unidos.

En el caso de Argentina, no existe una tradición universitaria a la manera anglosajona en la que se genera un microcosmos en torno al mundo académico. Su producción se debe, así como en el resto de Latinoamérica, a que muchos de los escritores, como el propio Piglia en la Universidad de Princeton, participan en estancias como profesores de literatura en prestigiosas universidades norteamericanas. Entre algunas de las novelas de este género en América latina encontramos en México: *Ciudades desiertas* (1982) de José Agustín, *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli o *La muerte me da* (2009) de Cristina Rivera Garza. En otros países tenemos algunos ejemplos como *Donde van a morir los elefantes* (1995) del chileno José Donoso, *Morongá* (2018) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya o *Amuleto* (1999) y “La parte de los críticos” de 2666 de Roberto Bolaño. La especificidad de la novela académica en Argentina reside en su imbricación con la sólida tradición que ya presentaba el relato policial. En estos casos, los personajes se ven envueltos en una investigación sobre crímenes que, a menudo, tienen lugar en el ámbito universitario, como *El agua electrizada* (1992) de Carlos

Feiling, *La traducción* (1998) de Pablo De Santis, *Crímenes imperceptibles* (2003) de Guillermo Martínez y *El camino de Ida*<sup>233</sup> (2013).

En las novelas académicas argentinas predomina una visión conservadora tanto de los miembros como de la institución universitaria en general, localizada preferentemente en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. A través de estas ficciones se representa la Universidad como reproductora de jerarquías, relaciones asimétricas y tensas, disputas y prácticas conservadoras. La Universidad se presenta en estas novelas como una institución aislada con la que poco tiene en común el resto de la sociedad (Maltz, 2018: 136-138). Es el caso de *Filosofía y Letras* (2000) de Pablo de Santis, *La Cátedra* (2000) de Nicolás Casullo y *El ícono de Dangling* (2007) de Silvia Maldonado.

El propio Ricardo Piglia estuvo ligado de una forma u otra a la universidad estadounidense alrededor de unos veinticinco años. En 1987 fue nombrado *Senior Fellow* del *Council of the Humanities*. Entre los años 1988 y 1989 fue invitado por el Departamento de *Romance Languages*. Ya entre los años 1997 y 2000 volvió varias veces como profesor invitado a la Universidad de Princeton, aunque también ejerció la docencia en Harvard y en la Universidad de California (Davis). Su última estancia más prolongada en Princeton (en el *Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures*) será desde el 2001 hasta el 2011, año en que se jubila. Su aportación a la academia estadounidense no se centra, como es el caso de otros escritores latinoamericanos, en la escritura creativa sino que pone el foco de su didáctica en la enseñanza de la lectura. Así, entre algunos de sus seminarios se encuentran: “La ficción en América Latina: el caso de la novela argentina” (entre los temas que se tratan son la escritura política y el lugar de la ficción, lecturas de Sarmiento, novela y utopía en Macedonio Fernández...), “Las tres vanguardias” sobre Puig, Walsh y Saer (publicado en libro en 2016), “Teoría de la prosa” (publicado posteriormente en 2019), “Novela y dictadura: el poder autoritario en la tradición literaria”...

---

<sup>233</sup>Gallego Cuiñas y Oteros Tapia (2020) sostienen que la novela de Piglia sería una de las primeras novelas académicas feministas en Argentina.

Sus estancias profesionales, así como los seminarios que dictó, le proporcionaron material para buena parte de los ensayos sobre crítica que fue publicando a lo largo de su carrera de profesor y escritor. En cuanto a la ficción, *El camino de Ida* recoge en forma más o menos autobiográfica los años pasados allí, como por ejemplo el suicidio de su compañero Antonio Calvo.

En cuanto al contexto político e histórico de su estancia más extensa en Princeton, vive el ambiente del 11 de septiembre, la guerra de Irak y de Afganistán, la tortura de presos, el espionaje contra la propia población por parte del gobierno estadounidense o la elección de nuevos gobiernos de izquierdas en Latinoamérica, como Venezuela, Bolivia y Brasil. En ese tiempo asiste como testigo también a la formación del movimiento *Occupy Wall Street* (2011), muy vinculado a la universidad americana y que enlaza con las propuestas ficcionales de *El camino de Ida* en el sentido de que el movimiento político representa una oposición total a ese capitalismo tecnológico presente en la novela. Aunque Piglia nunca ha sido partidario de tratar ficcionalmente el momento presente histórica en su narrativa, sí es cierto que puede hacerse una lectura incisiva que enlace esa tensión entre la novela y las radicalizaciones anticapitalistas de esa época de manera velada (Rosa, 2019). Sin embargo, esta crítica hacia el capitalismo pasando por la reivindicación del mundo natural y preindustrial ha sido vista por la crítica como un anacronismo “estéril y europeizante” (Rosa, 2019) o como una crítica tardía a la discusión de los sesenta sobre el compromiso de los intelectuales sobre la literatura y revolución (Balderston, 2017: 389).

*El camino de Ida* empieza con un cambio de rumbo en la vida de Emilio Renzi con su traslado a Estados Unidos tras aceptar un puesto como profesor en la Universidad. Como viene siendo habitual en su narrativa, el hecho determinante que produce el relato será la pérdida de la amada: Ida Brown, profesora y experta en Joseph Conrad con la que mantiene un idilio amoroso a escondidas de la Universidad. Ella es el centro y el secreto del relato y la que propicia que el relato avance (Gallego Cuiñas, 2020). Renzi escribirá esta novela para poder comprender y (re)leer qué le pasó.

A través de las cuatro partes del libro: “El accidente”, “La vecina rusa”, “En nombre de Conrad”, “Las manos en el fuego” y a las que hay que sumar un epílogo, se nos va

dibujando a modo de relato policial, un retrato cultural y moral de la academia y de la ciudad norteamericana, de manera más acuciante en la primera mitad. Renzi, de nuevo, es deslumbrado por aquellos personajes claves que se oponen al sistema, aunque sea de forma quijotesca, como ya lo hiciera anteriormente Luca Belladonna en *Blanco nocturno* o Thomas Munk en la presente novela. Al fin y al cabo, son tratados por el discurso institucional (y desestimados, por tanto) como locos, incomprendidos en un mundo en el que no son capaces de seguir y/o adoptar sus reglas. Es aquí donde se teje el complot clandestino y político que capta Piglia. En los siguientes apartados nos detendremos en cómo se articulan los conceptos de literatura, política y la violencia y sus espacios, en un intento por dilucidar la relación simbiótica del discurso legítimo del poder y aquellos que circulan de forma subterránea pero paralelos a él.

## 1. LA CIUDAD ESTADOUNIDENSE

La configuración de los diferentes espacios, ya sean abiertos o cerrados, públicos o privados, da buena cuenta de las relaciones subrepticias que se tejen en una sociedad como es la norteamericana. La ciudad y la modelización de su población, junto al sistema académico universitario se convierten, pues, en el arquetipo de la sociedad capitalista, competitiva con relaciones hobbesianas e individualizadoras por excelencia.

La ciudad, como ya sabemos, es el espacio de la multitud, de la masa, pero también es el peligro, el crimen. Desde el comienzo de la novela, con su llegada a la Universidad, Renzi se encuentra en todo momento amenazado, paranoico. Su estado casi psicótico representa la sinécdoque del hombre actual, perdido, vigilado, que contempla una sociedad distinta a la de procedencia, que observa y critica (a través de comentarios del autor implícito) con la mirada del extranjero. El extranjero, encarnado en él, se siente en disonancia con ese ambiente de opresión invisible: "la sensación de

normalidad me horrorizaba, como si fuera el único perturbado en todo el pueblo" (Piglia, 2013: 86), que acrecienta su aislamiento cultural.

En su llegada al pueblo, Renzi percibe el pueblo como artificial, como un simulacro:

El pueblo era espléndido y parecía fuera del mundo a sesenta kilómetros de Nueva York. Residencias con amplios jardines abiertos, ventanales de cristal, calles arboladas, plena calma. Era como estar en una clínica psiquiátrica de lujo, justo lo que yo necesitaba en ese tiempo. No había rejas, ni garitas de seguridad, ni murallas en ningún lugar. Las fortificaciones eran de otra índole. La vida peligrosa parecía estar fuera de ahí, del otro lado de los bosques y los lagos, en Trenton, en New Brunswick, en las casas quemadas y los barrios bajos de New Jersey (Piglia, 2013: 15).

Resultará cuando menos irónico que este refugio de las clases medias-altas, aparentemente tranquilo, y podríamos casi decir aburrido, sea el escenario de un episodio de una gran violencia, como es el caso de la muerte de Ida Brown. Incluso durante su instalación en el apartamento del profesor Hubert, se repite la idea de blindaje, de seguridad y protección, valores asociados comúnmente al hogar (Bachelard, 1975), "como si la casa estuviera preparada para un largo asedio" (Piglia, 2013: 16).

Así pues, se construye implícitamente una dicotomía de fuera/dentro que es intrínseca a los planteamientos políticos que desarrolla la novela. La ciudad, junto con la Taylor University, devienen en una suerte de metáfora carcelaria que acota los límites de seguridad con respecto a aquellos elementos que desestabilizan los espacios de la clase media. La urbe norteamericana representa aquí el triunfo de la implantación y normalización del panoptismo; la ciudad lleva hasta el último término la lógica del *shopping mall* (Amendola, 2000: 277), donde se ha eliminado la inseguridad a través de la vigilancia permanente de todos los espacios privados y públicos. Todos los habitantes se saben vigilados, el panoptismo se ha instalado en todos los espacios de la ciudad; la vigilancia y el control, son dos males menores en pos de la seguridad del ciudadano y todo ello de la mano de la tecnología, que mecaniza y facilita estos mecanismos de control. Un ejemplo de ello en la novela está representado en Parker,

el detective privado al que acude Renzi para esclarecer la muerte de Ida, y que muestra la facilidad para irrumpir de forma flagrante en la vida privada de los sujetos: “Una de las pantallas estaba conectada con un galpón en el muelle, y al mover el cursor se podía entrar en el edificio y ver a unos hombres sentados a una mesa y escuchar lo que decían” (Piglia, 2013:30).

Este panoptismo al que se alude no es ya el de las sociedades disciplinarias de los siglos XVIII y XIX de las que hablaba Foucault (2016 [1975]), donde el mecanismo del panóptico era un recurso más para la gestión de los cuerpos, basado en la visibilidad y que tiene como objetivo el control y la regulación de conductas de los individuos en lugares de encierro para la mejora de la productividad (utilizado no solo en prisiones sino también en otras instituciones como hospitales, escuelas, fábricas...). Tampoco el panoptismo de las sociedades de control del siglo XX como planteaba Deleuze (2006), basado en el control de masas no ya a través de espacios cerrados, sino de espacios abiertos donde los individuos están vigilados. Así, señala Germán Mallarci (2018: 52-53) que esta vigilancia pasa por el panoptismo televisivo propio de las décadas cincuenta y sesenta: la televisión invierte el binomio ver-ser visto que funcionaba en el panóptico de Bentham, ahora permite controlar qué contenidos simbólicos e ideológicos son emitidos o no, sin que los espectadores puedan ser vistos. Esto es, el control a la población llega manejando que todos los ciudadanos vean lo mismo bajo una máscara de entretenimiento y consumo. Por tanto, el panoptismo al que se refiere Piglia en esta novela es al tercer tipo de panóptico del siglo XXI, el digital o cibernético. Siguiendo el análisis de Germán Mallarci (2018: 53-56) este panoptismo atenta especialmente (aun en mayor medida que el anterior) contra la esfera privada del individuo que expone su privacidad, opiniones y deseos como espectador, pero también como productor que interactúa digitalmente donde la inmediatez temporal es su principal fuerte. Aquí todo el mundo expone su vida sin la necesidad de emplear algún tipo de violencia, cada uno hace circular su vida en forma de imágenes voluntariamente, y lo que es más importante, cada uno es un panóptico de los demás, tal y como sucede en la anterior anécdota de la novela. Es este cibercontrol el que desconcierta a Renzi (que proviene de la sociedad moderna) y la paranoia por saberse vigilado intensificará la sensación de extravío en otro mundo y sociedad que no son el

suyo, justo como le ocurre con la chica *cyberpunk* que es capaz de hackear la red para ocultar su identidad.

La ciudad/cárcel establece unas fronteras físicas (y, por ende, también económicas) entre la estigmatización de la periferia a causa de la criminalidad y la relativa seguridad de los espacios cerrados, que custodia a las clases medias y altas. Piglia lo representa a través de la “espalda mojada” que limpia la casa de Renzi, esta mujer se siente en una “jaula de oro” de la que está presa por cuestiones migratorias. La reivindicación de su estatus ante la humillación constante de su patrona se lleva a cabo a través del símbolo de resistencia que lleva en su camiseta: el Che Guevara.

La distribución de las urbes contemporáneas se efectúa conforme a la diferenciación espacial en consonancia con la estratificación social y con la abundancia o riqueza. La polarización se manifiesta en tanto que los suburbios de la periferia se muestran como el espacio inseguro, sucio, abandonado, sin servicios y en el que el mercado no puede imponer su ley de circulación económica (no será aquí donde se instalen los centros neurálgicos de poder y de capital financiero), frente a la ciudad limpia, ordenada y segura de la clase media-alta: “Sacramento es una ciudad plana y geométrica, es la capital y el centro administrativo del estado de California y me hacía acordar a La Plata por su aire sereno y sus calles ordenadas por letras” (Piglia, 2013: 258). Así, la ciudad aparece atrincherada como alegoría de la segregación social puesto que la opulencia debe ser protegida y aquellos individuos inadaptados que no son productivos para el tejido económico, marginados:

Y seguía hasta Trenton, hacia los suburbios desolados de la ciudad, con sus *homeless* deambulando por las calles, entre fogatas y edificios vacíos. Los barrios bajos estaban cerca del centro administrativo de la ciudad y eran como una pesadilla, la zona donde la realidad se hacía ver tal cual era. Barrios pobres, edificios medio abandonados, fábricas cerradas, avenidas acechadas por los patrulleros de la policía que se movían lentos por las calles llenas de basura con hombres viejos y mujeres muy jóvenes, sentados en los escalones de entrada de las casas (Piglia, 2013: 142).

Se crean, por tanto, espacios homogéneos organizados según el estatus social e

incluso, según la nacionalidad y/o raza. Aquello que queda fuera, excluido, de los centros de poder no es más que el gueto, símbolo de marginalidad, peligrosidad e inmigración e igualmente, espejo de la historia reciente de la inmigración norteamericana y del proceso de las sucesivas estigmatizaciones de colectivos étnicos y raciales: “Salí del campus bordeando el gueto mexicano, que antes había sido un gueto negro y antes italiano y antes irlandés. [...] Todavía hay algunos afroamericanos viejos viviendo aquí, pero son pocos, se han ido y ahora viven inmigrantes, dominicanos y puertorriqueños” (Piglia, 2013: 83). La exclusión afecta entonces a aquellos colectivos más débiles, explotados por las altas esferas de la sociedad norteamericana capitalista, eminentemente blancas que individualizan e incrementan la diferencia con el Otro, al representarlo como peligroso: “cuando iba a esos bares [de músicos negros de Boston] ya se daba cuenta de que en este país había varios países, con culturas antagónicas” (Piglia, 2013: 58).

Así pues, la lucha de clases cambia: “hemos pasado de una sociedad integrada construida sobre la oposición entre dominantes y dominados a una sociedad marcada por la distancia entre los que están dentro y los que están fuera, una sociedad definida por sus fronteras” (Lapeyronnie, 1993: 106)<sup>234</sup>. Sin embargo, en lugar de crear estabilidad y defensa, la necesidad de seguridad creará sus propios monstruos: “Hemos perdido la inocencia, dijo [Nancy Culler]. Tenemos una necesidad morbosa de seguridad. Antes eran los rusos y ¿ahora?, el peligro ¡está dentro!” (Piglia, 2013: 257). Ese peligro invisible es el que contribuye a aumentar la sensación de angustia y de ansiedad y, por consiguiente, también la necesidad de una sensación de seguridad, lo que acaba provocando que uno renuncie a la libertad por dicha seguridad, y como dijo Benjamin Franklin, no logre ni una ni la otra.

Renzi, a través de sus rutas nocturnas, rescata el arquetipo moderno del *flâneur* que vaga por las calles y autopistas no solo para entender la vida norteamericana, sino también la suya propia. Del mismo modo que Baudelaire en sus paseos por la ciudad, tiene el propósito de aprehender las nuevas relaciones que surgen fruto de cambios

---

<sup>234</sup> Traducción del texto original: “nous sommes passés d'une société intégrée construite par l'opposition entre dominants et dominés à une société marquée par la distance entre ceux du dedans et ceux du dehors, une société définie par ses frontières”.

económicos y que modelan de manera flagrante la geografía de un territorio. La diferencia radica en que este *flâneur* posmoderno vaga por una ciudad en la que se encuentra enjaulado, fruto también de ese estado paranoico. Al contrario que el *flâneur* moderno, este lo hace para evadirse. A través de estos viajes, Renzi actúa como el hilo conductor entre los distintos emplazamientos que visita, y al mismo tiempo que el narrador, el lector intenta captar de forma inteligible esa ciudad norteamericana que se presenta fragmentada.

El personaje transita, sobre todo en la primera parte de la novela, por todo un repertorio de no-lugares que acentúan el sentimiento de extrañamiento del extranjero ante a una cultura ajena y que lo sumergen, al igual que el resto de ciudadanos estadounidenses, en una serie de espacios que lo individualizan y que homogeneizan la experiencia. El hecho de recorrer la urbe por la noche acentúa todavía más lo oculto, lo secreto, que lo aísla todavía más y lo desorienta. Estos no-lugares son emplazamientos donde aparentemente el individuo se pierde entre la masa ingente, en los que se desvirtúan las relaciones interpersonales y en los que el espacio se convierte, ante todo, en funcionalismo. Para Augé (1996: 61), en los no-lugares se gesta una serie de relaciones propias del consumismo, en las que el individuo resuelta invisible por su anonimidad, ya que es visto solo como un mero cliente o pasajero. Contrariamente, el acceso y/o la salida de estos no-lugares sí que exige una identificación del sujeto, pues esta se produce mediante un mecanismo de control, requisito indispensable para que una vez efectuadas las distintas comprobaciones, recupere de nuevo el anonimato de la masa.

Varios son los ejemplos de no-lugares en la novela: desde la red laberíntica de las carreteras y autopistas, a los centros comerciales, que se convierten en un simulacro de ciudad que difuminan el espectro cronotópico: no solo la localización, de ahí su nomenclatura como no-lugares, sino también la temporalidad, como puede ser el Home Depot: “tenía la sensación de estar en un museo [...] pero aquí todo era flamante y reluciente” (Piglia, 2013: 48), nos dice Renzi en su paso por el gran almacén. Pero también podemos incluir aquí las zonas de estacionamiento del supermercado orgánico donde suele encontrarse al mendigo que apoda como Orión, los sitios

turísticos de Nueva York, las cafeterías, los bares, restaurantes, el casino, los aeropuertos, los trenes, el hospital. Fruto de esta despersonalización de los no-lugares son los diferentes hoteles en los que se hospeda Renzi: Leo House en Nueva York, Hotel Hyatt para los encuentros clandestinos con Ida, el French Hotel, durante su estancia en Berkeley, el Motel La Roca y su extraña noche con Nancy Culler y el hotel de Sacramento, cerca de la prisión donde se alberga Munk. Incluso podríamos incluir aquí el apartamento del campus donde reside Renzi la mayor parte de la novela, dado que vive en el lugar de otro, en un lugar impersonal que no le pertenece, con libros que tampoco son suyos, en contraposición a Buenos Aires, su hogar, donde sus libros y pertenencias estarán siendo usados a su vez por otro ajeno a ellos, su amigo Junior.

En *El camino de Ida*, el hotel aparece simbólicamente ligado a lo clandestino, a los viajes solitarios de Renzi o a los encuentros sexuales secretos, como ya hemos señalado. Sin embargo, la habitación, en la esfera privada, también aparecerá representada como un espacio reclusivo e impersonal, como un no-lugar reproducido en serie, sin “aura”: “era inhóspita, de muebles blancos, hecha para ejecutivos o suicidas” (Piglia, 2013: 67), “Todo siempre en el mismo sitio. Por lo visto los arquitectos manejan una disposición común para que los clientes habituales se ubiquen y sepan a oscuras dónde está el baño o la llave de la luz” (Piglia, 2013: 93).

La lista de no lugares manifiesta todo un sistema preconcebido de la relación entre el individuo y los emplazamientos de la ciudad, relación que pasa por un fuerte proceso de homogeneización urbana y por una relación transaccional del individuo con la ciudad de servicios. Estos espacios revelan la integración total de los mecanismos de producción capitalista en serie que difuminan cualquier rasgo de diferenciación, en pos de la estandarización productiva de la ciudad, tal y como ejemplifican el diseño del hotel o en la distribución de la clase media y/o baja a lo largo de la reproducción de barrios a base de casas prefabricadas. Los no-lugares, como espacios que individualizan, participan en la desintegración del sujeto entre la masa en oposición a los lugares antropológicos que insertan al individuo políticamente en la colectividad. Son, por tanto, el dinero y la funcionalidad los que prefiguran la geografía urbana y los que imponen unas determinadas reglas de juego en la correlación del espacio y con él,

el tiempo simultáneo y fragmentario de la posmodernidad. Sin embargo, la economía del espacio puede tener sus fallas tal y como evidencia Munk: la reproductibilidad de los lugares los hace más eficientes, pero también más vulnerables:

Ésa era una prueba de la debilidad íntima del sistema: para abaratar los costos tendían a repetir el formato y la disposición de sus plantas. Los baños, las cajas registradoras, los despachantes y los revisores de cuenta, los empaquetadores, las oficinas, la puerta principal eran iguales en todos los edificios de la compañía en todos los estados de los Estados Unidos. Lo mismo sucedía con los hoteles y los supermercados y con los bares de una misma cadena, y con los microcines y con las enormes playas de estacionamiento, y también con los precintos de la policía y con la disposición interna de las cárceles. La repetición fija de los lugares y la función de la serie permitía ahorrar movimientos: como si la disposición espacial estuviera pensada para que se moviera cómodamente una multitud simultánea y simétrica de empleados y clientes y guardias de seguridad y fuera sencillo así adivinar lo que hacían los que no obedecían esas disposiciones y ubicarlos al instante en las cámaras filmadoras (Piglia, 2013: 202).

Asimismo, se critican irónicamente los no-lugares de tipo turístico, propios de la sociedad del espectáculo, que borran y pervierten la experiencia de la historia, que adulteran la relación de esta y del sujeto y, además, la transforman en una representación donde el turista es un consumidor pasivo. Lo importante, más que aquello que se visita, es la experiencia de apropiación transitoria de la historia por parte del visitante con ese espacio teatralizado, mediatizado por alguna transacción económica tal y como exige el consumismo turístico. El espacio histórico deviene así en un parque temático que pierde su esencia debido al turismo de masas. La literatura no escapa a esta red económica y muestra de ello es la visita a la casa museo de Hermann Broch que acaba alienando la figura del escritor y mercantilizando su literatura: “Un tour turístico destinado a los literatos que llegaban a la universidad y que incluyó también un par de fotos que nos sacamos en el jardín de la morada” (Piglia, 2013: 43). Más importante que la experiencia, es el documento fehaciente de ella.

En definitiva, la transformación producida en la ciudad por la que los centros urbanos

se degradan paulatinamente y las periferias van adquiriendo mayor relevancia y prestigio como reductos de la clase media y especialmente, de la clase alta, no es otro que el proceso de gentrificación de las grandes ciudades posmodernas. Esta evolución del trazado urbanístico responde a claros planteamientos de orden político consistentes en la transducción de la protección de la clase burguesa (y mayoritariamente blanca) temerosa de sus propiedades, que segrega el espacio físico y que, a su vez, individualiza e incrementa la diferencia con el Otro, con lo diferente y peligroso.

## 2. LA UNIVERSIDAD Y LA TERRIBLE VIOLENCIA DE LOS HOMBRES EDUCADOS

Al igual que la ciudad, la Universidad adopta una arquitectura de la clausura, donde los espacios cerrados y carcelarios metaforizan las barreras existentes que delimitan las posiciones próximas al poder. La frontera entre dentro y fuera también se reproduce en el campus universitario pues delimita la transición entre el espacio de la riqueza (reservadas a las élites del país) donde hay seguridad, limpieza y control, frente a los barrios deprimidos (donde la inseguridad, violencia y suciedad campan a sus anchas). Este contraste es aun mayor cuando estos dos espacios son limítrofes. Bajo el pretexto de suprimir todas esas desigualdades, muchas de las universidades norteamericanas se construyeron cerca de barrios marginales (University of Chicago, Lehman College en el Bronx, Yale, Seton Hall en New Jersey, Temple University en Philadelphia...) lo que, en lugar de conseguir el propósito inicial, supuso un mayor blindaje y separación de las fronteras de clase social.

Así, la Universidad, como una especie de oasis espacial y temporal, impone una serie de rituales a los estudiantes y les imprime un ritmo diferente que remarca más aún el hermetismo; el tiempo parece fluir más lentamente, la vida (y la experiencia) aquí están en suspenso:

Quizá los conventos medievales tenían ese aire de sigilo, de privilegio y de tedio, porque aquí los estudiantes están casi reclusos, se mueven en un círculo cerrado conviviendo -como los sobrevivientes de un naufragio- con sus profesores. Saben que en el mundo exterior a nadie le interesa demasiado la literatura y que son los conservadores críticos de una gloriosa tradición en crisis (Piglia, 2013: 34-35).

El campus universitario, que blinda a esta élite selecta, se transforma en una metáfora irónica de la vida llevada por los monjes, alejados del mundanal ruido, encargados de salvaguardar la tradición, convertida casi en religión y con una formación elitista e individualizadora. Por un lado, la Universidad, aparte de estar desvinculada de la vida real, aniquila la experiencia, y esta idea recurrente en la novela va más allá de una simple crítica: para Piglia, la experiencia es condición indispensable para el ejercicio de la escritura y de la narración; en definitiva, posibilita la literatura. No es casual que el propio autor se decantara en sus estudios por Historia en lugar de Letras, al considerar que esta última cosifica la experiencia de la literatura: “La carrera de Letras tiende a centrar demasiado, diría yo, provoca demasiado la ilusión de que la literatura está clasificada y ordenada. [...] Habría que tratar de preservar esa arbitrariedad, que es la marca misma de la pasión por la literatura” (Piglia, 2001a: 87). Pero, por otro lado, el símil con el convento convierte a la Universidad en una institución que vela por la

literatura y la preserva, como objeto cultural, del paso del tiempo<sup>235</sup>. En otras palabras, se convierte en el último refugio de una tradición en crisis.

Dado que la vida universitaria se torna prácticamente en vida monacal, la castidad cobra un nuevo significado en las relaciones sociales públicas. Así, la Universidad no deja espacio para la vida privada, ni tampoco para relaciones sociales auténticas. El primer encuentro sexual con Renzi tiene lugar en el apartamento de Ida, lejos del campus y escondidos en la anonimidad de la ciudad. Sin embargo, una vez que vuelven al campus, al espacio público universitario, Ida establece las reglas de juego de su relación: "me hizo ver que lo mejor era adaptarse al código académico de relaciones cordiales y distantes" (Piglia, 2013: 60). Es más, esta vida de guardar las distantes sociales y afectivas promueven una sociedad principalmente solitaria. En la novela todos los personajes asociados a la Universidad están solos: Ida Brown, Renzi, Nina, Munk, Amato... Incluso el gato callejero que rescata Renzi, prefiere seguir con su vida independiente y que, del mismo modo que Ida, no quiere estrechar los vínculos emocionales con Renzi.

Si la relación entre lo exterior y lo interior en la novela discrimina las diferentes clases sociales y sus condiciones de existencia, la dialéctica entre lo que está arriba y abajo aludirá por una parte a la violencia y a la esfera de lo privado, y por otra, a la esfera de lo público, de lo permitido en la ideología y moral neoliberal burguesa de la élite del campus:

Los *basements* son construcciones subterráneas que tienen una gran tradición en la cultura norteamericana: en las películas de terror, cuando se baja al

---

<sup>235</sup> En la Alta Edad Media los monasterios, con sus bibliotecas, cumplen la principal función de conservar, estudiar y legar la tradición del libro y de la letra escrita. Las bibliotecas medievales como precedente de las Universidades crean la figura del lector profesional. En clave intertextual, la novela de Piglia puede dialogar con *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en cuanto a que se produce toda una investigación policial en torno al espacio sagrado de conocimiento (biblioteca/Universidad) debido a unos asesinatos en los que parece operar una conspiración política. La relación entre biblioteca (saber) y poder es estudiada por Esteban del Campo (2014) cuando habla de Benito Arias Montano, consejero político y bibliófilo del rey Felipe II, que se encargó de adquirir todos los nuevos libros que quisiera para la biblioteca de El Escorial (para ello tenía una licencia por la cual estaba exento de las normas de la Inquisición en cuanto al acceso al índice de libros prohibidos) con el claro objetivo de competir con la mismísima Biblioteca Vaticana.

sótano hay que esperar lo peor, los asesinos de familias campesinas suelen esconderse en el sótano para liquidar luego a los familiares uno tras otro; los jóvenes adolescentes se inician sexualmente en las profundidades de la casa (Piglia, 2013: 52).

Aquellas actividades clandestinas, condenadas por la moral imperante, es necesario que se oculten. No solo acaecerán allí las más dramáticas tragedias en forma de asesinatos, sino también serán testigos de los primeros encuentros sexuales, prácticas que se materializan y se asocian a emplazamientos concretos, y es en esa “ninguna parte” donde debían ocurrir las primeras prácticas sexuales, en términos de Foucault (1978). Síntesis de la moral estadounidense que mantiene las apariencias pero las desafía en la sombra, es la escena en la que D’Amato, experto en Melville, le muestra a Renzi su acuario particular en el sótano de su vivienda con una cría de tiburón blanco, símbolo de ese poder subterráneo<sup>236</sup> y terrorífico que envuelve a la Academia.

Como hemos dicho, el espacio de la violencia se asocia a lo subterráneo: "Las universidades han desplazado los guetos como lugares de violencia psíquica. [...] Los campus son pacíficos y elegantes, están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados" (Piglia, 2013: 35). La violencia, asociada comúnmente a la barbarie, encuentra su apogeo en los hombres civilizados; serán precisamente estos hombres instruidos, tal y como señala Martínez Gutiérrez (2017: 26), quienes ejerzan la violencia en la novela, desde Thomas Munk que toma el camino del terrorista, pasando por Don d’Amato, que combatió en Corea, los policías del FBI y no sabemos a ciencia cierta, si también Ida Brown. Por último, también podría incluirse a los estudiantes que conspiran unos contra otros en ese ambiente competitivo y se tornan delincuentes: “Los seis reclutas a los que yo tenía sentados a la mesa estaban tensos y a la espera, como jóvenes asesinos inexpertos encerrados en una prisión federal” (Piglia, 2013: 35). Y añade:

---

<sup>236</sup> Esta misma metáfora de la violencia es rescatada por Nancy Culler cuando se refiere a las consecuencias policiales/estatales que los atentados de Munk tendrán en las generaciones futuras concebidas como terroristas potenciales: “nosotros surfeamos, surfeamos y los tiburones van por abajo” (Piglia, 2013: 258).

Era por supuesto un grupo de élite, muy bien entrenado, y mostraba ese aire de conspiración que tiene los estudiantes de doctorado durante los años que pasan juntos mientras escriben su tesis. Es un tipo de entrenamiento muy extraño que en la Argentina no se conoce. Se parece más bien a un gimnasio del Bronx donde los jóvenes boxeadores son adiestrados por viejos campeones semirretirados que los golpean y les dan órdenes sobre el ring, corriendo siempre el riesgo de terminar en la lona (Piglia, 2013: 34).

En el mundo académico se fraguan las más intensas pasiones y odios, pero no de forma directa y física, sino de forma soterrada, sutil, casi invisible. Es una violencia sistémica que obedece a todo un proceder coercitivo del sistema capitalista. Ya no hay aquí un dios vengativo o un Estado totalitario que descarga la violencia sobre los ciudadanos, sino que son una serie de individuos anónimos los que la (re)producen. La Universidad se convierte en uno de los emplazamientos, junto con la prisión y la policía, donde se institucionaliza la violencia en una relación proporcional que establece que cuanto mayor es el nivel de instrucción (y, por tanto, de poder), mayor será el nivel de crueldad y el grado de la violencia de los sujetos:

¿Quizá los profesores se estaban matando entre ellos?, ironizaba Nina. [...] Nina conocía bien el mundo académico, lo consideraba una jungla más peligrosa que los pantanos de Vietnam. Gente muy inteligente y muy educada que por las noches sueña con venganzas terribles. Había pasado por todas las escalas de la así llamada carrera académica y sabía de los rencores y los odios que recorrían los departamentos universitarios donde los profesores conviven durante décadas (Piglia, 2013: 108-109).

La violencia de los hombres educados encuentra su principal cauce, aunque no el único, a través del lenguaje, como bien representan las luchas dialécticas entre eruditos, como la que protagoniza Ida Brown con Paul de Man, de la que este último no llegó jamás a reponerse. Estas rivalidades emergen entre los jóvenes genios advenedizos y los profesores consolidados como un acto subversivo, dado que lo único que esconde es la metáfora freudiana de “matar al padre”: Ida, al igual que hiciera con de Man, está condenada a ser aniquilada simbólicamente por John III, su pupilo. Del mismo modo les ocurre a los matemáticos, señala Renzi, que una vez agotada la

creatividad, se dedicarán a la lectura de Joyce mientras los jóvenes genios hacen aportaciones importantes a la ciencia. Ya no hay por tanto una relación de transmisión de saber del maestro al discípulo, sino una relación de competencia en cuanto a la productividad intelectual del primero.

Fruto de esta competitividad y de la presión social es la desigualdad de oportunidades para formar parte de la élite universitaria, como ejemplifica la anécdota del *assistant profesor* que se suicida al no conseguir un contrato de *associate* y la situación precaria a la que se ve sometido<sup>237</sup>, tal y como aseveran las palabras de John III, el alumno de Renzi: "El verdadero artista maldito de esta época es el *assistant profesor* vigilado por sus colegas con poder de decisión" (Piglia, 2013: 167). La lucha por pertenecer a las altas esferas privilegiadas repercute en el prestigio (o desprestigio) social y en el ulterior éxito y fracaso; semejante dicotomía la encarnan varios personajes marginales a lo largo de la novela que abandonan la Universidad, como es el caso del propio Orión o de Hank, propietario del videoclub que frecuentaba el terrorista Recycler. Caso excepcional será este último, Munk, un hombre de éxito, que desde su origen humilde de hijo de inmigrantes polacos había logrado triunfar en esa sociedad depredadora y que, sin embargo, acaba rebelándose contra ella. Cabe suponer entonces que las relaciones de poder en la Universidad se establecen a partir de la violencia soterrada de sus miembros.

Además, la Universidad, como aparato ideológico de Estado(Althusser, 2003 [1970]), pone en marcha las relaciones de poder a través de la violencia psíquica, de modo que

---

<sup>237</sup> En el caso de la novela de Piglia, este suicidio es percibido más que como un enigma sino como un acto social, en la manera en que lo concibe Durkheim en cuanto a que el foco pasa de centrarse en la culpabilidad del sujeto hacia la imputabilidad de la sociedad como factores que subyacen en su base (De Grandis y Grillo, 2018: 215-216). Además, si observamos la presión en las élites universitarias es muy alta lo que provoca que en estas universidades la tasa de suicidios sea muy alta, como sucede en la University de Cornell (New York), a la que, además, hay que añadirle el factor geográfico (la universidad se encuentra en lo alto de una colina) que promueve, tal y como trata de representar Piglia en la novela, el aislamiento social (ver Edmundo Paz Soldán en <https://revistaorsai.com/los-suicidas/>). A ello hay que añadir otros factores que influyen en la presión del mundo universitario como puede ser el síndrome del *burn out* o las diferenciaciones por cuestiones de género, como señala Ivonne Sánchez Becerril (2020) que, aunque contextualizadas en el mundo universitario mexicano son extrapolables al norteamericano, dado que dan cuenta de los procesos mentales y emocionales que provoca el mundo de la élite y su propia (auto)explotación.

no es casual que Renzi, que capta el relato interno del campus, ironice sobre ello al pronosticar que aquellos hombres con experiencia en la cárcel y en la guerra se harán con la administración de las universidades, y pone como ejemplo a D'Amato (que, en cierto sentido, preconiza la figura de Munk): "Don era una mezcla muy norteamericana de erudito y hombre de acción" (Piglia, 2013: 48). Lo que se constata, pues, no es nada más que el triunfo de la sociedad disciplinaria y de sus mecanismos de control mediante el panóptico, pues precisamente tanto profesores como estudiantes siguen el régimen de reglas y rituales impuestos por la academia y actúan como observadores de sus comportamientos y de los ajenos, tal y como se advierte en la rumorología del campus. En otras palabras, el poder se efectúa no solo por la vigilancia de los propios compañeros, sino también por el control que el individuo realiza sobre su propia conducta. Ida Brown es el personaje que manifiestamente ejerce una mayor vigilancia sobre su vida de forma obsesiva, ella se convierte en su propio núcleo represor (García del Río, 2015: 380).

Se trata, por tanto, de la sociedad disciplinaria propia de los espacios cerrados y controlados, de las heterotopías (Foucault, 1978): "En este país la clandestinidad es imposible -dijo-, un hombre puede esconderse durante un tiempo pero será siempre filmado y observado, haga lo que haga, y leerán su correspondencia, vigilarán su cuenta de banco y allanarán en secreto su casa y las casas de sus amigos" (Piglia, 2013: 273-274). El éxito del panoptismo en la Universidad es un ejemplo a pequeña escala de lo que ocurre a nivel macroestructural en la sociedad estadounidense. Todos sus habitantes son vigilados en cada uno de sus movimientos, pueden invadir sus espacios privados con total impunidad y con total connivencia por partes de sus ciudadanos: "El FBI realizaba habitualmente allanamientos nocturnos sin orden judicial"(Piglia, 2013:117). Esta impunidad es obscena en los casos de diferenciación racial ya que los individuos más débiles del sistema, los negros, sufren una violencia todavía mayor: o bien los matan o los llevan directamente a la cárcel, sin considerar en ningún momento cualquier presunción de inocencia de la que parece, están privados en este país.

El conjunto de presiones y de control de la vida de la élite y de los ciudadanos norteamericanos promueve todo ese juego de acciones violentas patentes y latentes

que retratan a una sociedad capitalista movida por el dinero: Renzi tiene que pagar cien dólares para el acceso para ver a Munk, por ejemplo, o el ex profesor de economía que decide abandonarla para dedicarse a la Bolsa. La especulación, el estrés y los imperativos del dinero que no entiende ni de horarios ni de descansos empujan al *broker* de Wall Street al alcoholismo para poder soportar la presión del mercado.

Al mismo tiempo, es una sociedad fascinada por la contemplación de la violencia, convertida ya en mero espectáculo: “Pero para Parker los verdaderos ídolos deportivos eran los corredores de auto. Ganan mucha plata porque viven en riesgo perpetuo y el público va a Indianápolis o Daytona a ver los accidentes” (Piglia, 2013: 128), incluso roza lo escabroso la cantidad de visualizaciones de *Youtube* que obtiene el vídeo de la ejecución de Munk en el epílogo de la novela. La violencia espectacular y la violencia legitimada y ejercida por los aparatos del Estado, a diferencia de la violencia subterránea de los hombres educados, están visibilizadas.

La sociedad estadounidense, simbolizada en la élite académica, se encuentra constreñida por rígidas normas sociales y morales; es, en definitiva, una sociedad hipócrita regida por las contradicciones del capitalismo. Una muestra de ello la retrata el mendigo “loco” Orión acerca del derroche de comida excedente de los supermercados, (a lo que él llamaba “rescatar comida”) (Piglia, 2013: 40) y que acaba día tras día el cubo de la basura. Paradójicamente, esta práctica de “rescate” está prohibida por ley en Estados Unidos. Se trata de una sociedad opulenta y poco solidaria con aquellos que menos tienen ya que el hiperindividualismo y la atomización deja poco espacio para la solidaridad, con lo se que incide todavía más en la desigualdad económica y social. Sin duda alguna, varios son los personajes que ponen en entredicho el sueño americano ligado, no olvidemos, a la simbología del éxito en el ámbito universitario, como ocurre en el caso de Elizabeth, una vieja conocida de Renzi. Elizabeth consigue ascender en la escala social gracias a su familia de adopción, hecho que le permite el acceso a una universidad de prestigio y al beneficio de una beca: "No hay viaje más largo que el trayecto desde los barrios bajos de Brooklyn a los cenáculos del alto Manhattan, me dijo un día" (Piglia, 2013: 121).

La hipocresía queda patente cuando Rachel, alumna de Renzi e hija de *scholars*, realiza

un trabajo de investigación en el que reivindica la figura de los mendigos como agentes eminentemente subversivos de cualquier sistema a lo largo de la historia, pero este discurso progresista queda invalidado en la realidad, cuando frente al constructo teórico e idealizado del vagabundo, se encuentra su materialización real en el personaje de Orión: “Parecía la representación de lo que habíamos discutido en clase, pero ya nadie lo veía. Como le gustaba decir a Orión, ¿quién iba a querer mirar lo que yo soy?” (Piglia, 2013: 145). Igualmente, ocurre con otros colectivos marginalizados como son los latinoamericanos emigrados. Resulta flagrante el elitismo clasista de los académicos que estudian la cultura y sus colectivos populares como objetos distantes, deshumanizados, estudian su cultura pero rechazan a quienes la producen; choca, por tanto, el discurso institucional académico, políticamente correcto, y el discurso de la vida real cuando los prejuicios y los estigmas sociales van de la mano con un entorno económico desfavorecido:

Una tarde, me acuerdo, ella [Ida] estaba indignada porque se había creado un programa de Latino Studies dedicado a estudiar la salsa y las rancheras y los grafitis de los chicanos pero nadie se preocupaba por los que vivían ahí, como si lo que enseñábamos no tuviera ninguna relación con la vida real. Mis colegas disertan sobre Junot Diaz, dijo Ida, o sobre las performances del grupo La Raza, pero cuando salen de la clase, los *Greasers* o los *Spics* o los *Beaners* son invisibles. Los latinos se asimilan con los alimentos y los desperdicios, dijo ese día, son los grasientos, los grasas. («Mis grasitas», pensé). Ellos son los que hacen todo aquí, trabajan en la cocina de los restaurantes franceses y en el sótano de los bares irlandeses y en las gasolineras al aire libre, limpian los baños de la biblioteca y sacan la nieve de las calles en invierno (Piglia, 2013: 85).

Díaz Quiñones (2015: 26) comenta que “los años de Princeton le permitieron a Piglia ver de cerca zonas del mundo latino, sus formas de sociabilidad, y también el poder violento y abusivo que las rodea”. Renzi, pues, reflexiona sobre las minorías marginales como la latinoamericana, con la que se siente personalmente unido. La crítica también se efectúa en el ámbito académico referida al canon literario occidentalista y su

“supremacía” velada con respecto a las llamadas literaturas menores:

Sé que cuando hablo de los escritores sudamericanos a los que admiro, los *scholars* norteamericanos me escuchan con educada distracción, como si siempre les estuviera hablando de una suerte de versión patriótica de Salgari o de libros del estilo de *La cabaña del tío Tom* (Piglia, 2013: 51).

El individualismo, alimentado por el miedo que acarrea espacios fortificados con el consecuente aislamiento físico y social, causa que la comunicación y el vínculo con el Otro se vean alterados por la desconfianza, al que se ve como una fuente de conflictos y peligrosidad. De nuevo, Orión retrata perspicazmente los engranajes de la sociedad estadounidense: "Son amables si uno es amable, se asustan si uno está asustado, sonrían si uno les sonrío: esa es una de sus conclusiones sobre el funcionamiento social" (Piglia, 2013: 41). Žižek (2009: 57) advierte que esta conducta social se debe a la combinación de una tolerancia liberal por un parte, y de un miedo al acoso, por otro. En este sentido, la tolerancia al Otro se entiende siempre y cuando no haya invasión del espacio y se mantenga a una distancia segura.

Así pues, el individualismo de la sociedad capitalista produce tragedias que también son privadas, consecuencia de unos ciudadanos incapaces de cualquier tipo de asociación y de comunicación, fruto de la despersonalización posmoderna. Por ello, Renzi, que proviene de Argentina donde todavía el capitalismo imperante no ha alcanzado su punto álgido, subraya cómo este individualismo provoca actos desesperados y violentos y, en definitiva, políticos, de un sujeto impotente y frustrado que lucha contra un enemigo anónimo. Cuando los cauces del sistema de la justicia social fallan, la única acción catártica posible es la violencia:

Nunca había visto el acto proselitista de un solo hombre. Todo se individualiza aquí, pensé, no hay conflictos sociales o sindicales, y si a un empleado lo echan de la oficina de correos en la que trabajó hace más de veinte años, no hay posibilidad de que se solidaricen con un paro o una manifestación, por eso, habitualmente, los que han sido tratados injustamente se suben a la terraza del edificio de su antiguo lugar de trabajo con un fusil automático y un par de granadas de mano y matan a todos los despreocupados compatriotas que

cruzan por allí. Les haría falta un poco de peronismo a los Estados Unidos, me divertí pensando, para bajar la estadística de asesinatos masivos realizados por individuos que se rebelan ante las injusticias de la sociedad (Piglia, 2013: 44).

La individualización de la sociedad consigue con éxito la despolitización del cuerpo social. Solo aquellos que son oprimidos por el sistema o aquellos que están frustrados políticamente son capaces de los actos más terribles: al verse privados de cualquier defensa o influencia, subvierten la violencia que le es infligida sin un objetivo fijo; no como un acto reivindicativo, sino que emplea la violencia como instrumento de venganza:

Ya no se trataba de la tradición norteamericana del asesino solitario que en un acto sorpresivo entra en un bar y mata a todos los parroquianos porque la noche antes no le habían querido servir un café irlandés, o del chico de la secundaria que mata a quien se le pone por delante porque lo han llamado gordo durante tres semanas y está aplazado en gimnasia. Ni siquiera del empleado de supermercado que fue dejado cesante y ya que no puede recurrir a un sindicato o a una organización de apoyo, sube a una torre y mata a todos en una suerte de violencia política privada (Piglia, 2013: 213).

La política, la violencia sistémica y la doble moral que caracterizan el *modus vivendi* estadounidense simbolizados en el espacio dicotómico de lo manifiesto y de lo subterráneo y oculto, se funden en la siguiente cita en la que se realiza un paralelismo entre el poder estatal norteamericano y argentino:

Hay dos Estados Unidos, dijo Parker. Uno, visible, el país en el que soy un ciudadano que vota, la república democrática de los padres fundadores. Y otro subterráneo, con un poder central sin control, que liquida todo lo que pone en peligro la seguridad nacional. Con ese poder oculto él tenía que hacer sus negociaciones y colaborar para que no lo aplastaran como a un mosquito. [...] Vengo de la Argentina, le dije, sé cómo son estas cosas. La mitad de la población trabaja para los servicios de información y la otra mitad es la que está vigilada (Piglia, 2013: 118).

Por tanto, entre la violencia sistémica que se produce en estos dos Estados Unidos

surge un lobo solitario que se rebela contra toda la maquinaria de la élite intelectual. La Universidad (re)produce la violencia social entre los dominados y los dominadores; las mismas injusticias que se producen en su seno se vuelven contra ella cuando individuos como Munk toman conciencia de las desigualdades que impone el sistema capitalista. La Academia no puede ignorar su connivencia con los poderes del capitalismo que la convierten en su cómplice, tal y como se refiere Munk sobre sus víctimas del mundo científico y académico: "No crea que no pienso en los muertos, dijo después. Son iguales a mí, yo podía haber sido uno de ellos. Grandes científicos, perfectos canallas, hombres sensibles" (Piglia, 2013: 279).

### 3. IDA BROWN Y LA SEXUALIDAD CLANDESTINA

Si la violencia aparece de forma soterrada en la sociedad estadounidense y esta se ejerce sobre los cuerpos, también la violencia que afecta a la vivencia de la sexualidad circunscrita en un código moral permanecerá en las sombras. Los rígidos preceptos conductuales de la época victoriana de virtudes públicas y vicios privados, propia de las clases altas, logran imponerse como discurso legitimado y adoptado por el resto del conjunto social. Así, se sigue perpetuando toda una serie de reglamentos acerca de las buenas conductas que, llevada al extremo, se convierte en represión sexual. Solo aquellas relaciones que están amparadas por la institución matrimonial tendrán el consentimiento social (recordemos que la primera vez que Ida y Renzi se encuentran en un hotel, este último le recalca al recepcionista que son marido y mujer). ¿Cómo vivir entonces en este ambiente opresivo? La única alternativa es construir una doble vida: la pública, de acuerdo a la moral imperante; y la privada, donde se da rienda suelta a la hipersexualidad. La moral estadounidense está construida en torno a esta hipocresía:

La doble vida formaba parte de la cultura de este país, cada tanto un senador era descubierto disfrazado de mujer en una *dark room*; los héroes eran figuras triviales que a la noche se convertían en reinas -o esclavas- del mundo

subterráneo o en un superhéroe invencible (oh, Batman) (Piglia, 2013: 62).

Esta doble moral se acentúa en el espacio elitista de la Universidad, donde no hay espacio para el ámbito privado y todos los personajes relacionados con la universidad construyen otra vida secreta al margen de la pública. La doble vida es el mal endémico de la sociedad estadounidense. De hecho, la mayoría de personajes de la novela construyen otra vida privada como vía de escape a las convenciones morales, como es el caso de D'Amato, que se convierte en un hombre respetable de familia durante los fines de semana, y el resto de días laborales, es el profesor del campus con fama de mujeriego. Ida Brown "vivía una vida secreta y respetaba las reglas de seguridad; en su otra vida era una profesora aburriéndose en una fiesta del Departamento" (Piglia, 2013: 63), mientras en su otra vida subvierte las reglas en el ámbito de la sexualidad, junto con el consumo de algunas drogas y no sabemos si como ayudante de actos terroristas. El propio Renzi también tiene una vida nocturna y amorosa que se encarga muy bien de custodiar ante la policía del FBI. Munk, por su parte, se dedica a perpetrar atentados terroristas mientras se encuentra recluido en los bosques de Montana. En definitiva, el secreto se convierte en el paradigma social de la sociedad estadounidense: "Que nadie más que él [Munk] tuviera el secreto de sus actos, que en años y años no se hubiera confiado a nadie era lo más extraordinario pero también lo más norteamericano de toda la historia" (Piglia, 2013: 214).

La institución universitaria, como formadora de la élite, reproduce los discursos represivos de la moral hegemónica. En este sentido, la Universidad cercena cualquier posibilidad de experiencia e impone una serie de relaciones sociales cordiales, distantes y frágiles, lo que contrasta precisamente con la opulencia de conocimiento que detenta la Universidad:

El mundo académico era demasiado cerrado, abarcaba demasiado espacio y dejaba poco lugar para otras experiencias, había que construir puntos de fuga y vidas clandestinas para escapar de las formalidades. Por eso había tantos controles administrativos sobre las conductas incorrectas, una reja de reglamentaciones moralistas y puritanas (Piglia, 2013: 62-63).

Un documento sobre estas conductas contrarias nos es mostrado cuando Renzi

encuentra los papeles y el libro de Conrad que Ida Brown le había dejado antes del incidente. El narrador se detiene a leer una circular con recomendaciones de los boys scout sobre el acoso sexual que dan cuenta de la importancia de preservar la decencia y el prestigio profesional: “Nunca cierre la puerta de su oficina al recibir a los alumnos o alumnas. No se cite con alumnos o alumnas por motivos personales. No los llame por su nombre de pila” (Piglia, 2013: 225).

Se revela entonces que la vigilancia panóptica de la ciudad y del campus cumple con su función plenamente, puesto que impone su control a los miembros de su comunidad, pero lo más importante: cada uno se convierte en su propio vigilante y por tanto, en el principal autorregulador de su conducta. El ejemplo máximo es Ida Brown: mantendrá sus relaciones con Renzi (y más tarde se nos hace saber que también con algunos profesores más) en la clandestinidad: "se trataba, en fin, de preservar su vida privada de las miradas ajenas, como si alguien efectivamente la estuviera espiando y ella necesitara fingir todo el tiempo” (Piglia, 2013: 61). En oposición a sus posturas políticas, Ida Brown es alienada por la moral imperante, no solo porque se adapta al código establecido del campus<sup>238</sup>, sino porque lo ha interiorizado al justificar su ocultación, aunque lo utilice como técnica de seducción que ensalza lo prohibido: “Los yonkis todavía se esconden. No está mal esconderse para cultivar los pecados propios” (Piglia, 2013: 56).

Y es que el hecho de ser mujer en una institución tradicionalmente patriarcal produce que el nivel de presión sea mucho mayor: “Era una joven soltera que cuidaba su prestigio con decisión férrea y sabía que el acoso sexual y la incorrección política podían arruinar también la carrera de una mujer” (Piglia, 2013: 61-62). En el caso de

---

<sup>238</sup> Si leemos en clave intertextual el *Manifiesto* de Kaczynski, Ida Brown podría ser objetivo del terrorista puesto que encaja en lo él denomina como “izquierdistas”: “El izquierdista del tipo sobresocializado intenta despojarse de sus ataduras psicológicas y afirmar su autonomía rebelándose. Pero normalmente no es lo suficientemente fuerte como para rebelarse contra los más básicos valores de la sociedad. Por lo general, las metas de los izquierdistas de la actualidad no entran en conflicto con la moralidad vigente” (Kaczynski, 2011: 36).

Ida, su profesionalidad puede verse en descrédito por razones de índole privada<sup>239</sup>, no ocurre así en el caso de sus compañeros masculinos, como ocurre con D'Amato y sus rumoreadas relaciones extramatrimoniales. El patriarcado soterrado de la universidad salta cuando ocurre el accidente, es entonces cuando la figura de Ida aparece en entredicho porque para la ideología patriarcal la sexualidad femenina es percibida como culpable, peligrosa y, sobre todo, reprobable: "Sutilmente se puso a sospechar de la víctima. En qué andaba esa profesora, esa mujer, esa chica soltera. Siempre rodeada de estudiantes. Su forja académica era extraordinaria, pero qué se sabía de su historia personal" (Piglia, 2013: 77).

Y es que todo es cuestión de perspectiva: la mujer, como objeto de deseo, se concibe para ser mirada (agente pasivo), mientras que el hombre la mira (agente activo). El narrador homodiegético, desde su perspectiva interna, se detiene especialmente en la descripción física de Ida en mayor medida que en el resto de los personajes, como refleja, entre otros, el siguiente fragmento:

Llevaba un vestido morado, de corte perfecto, que revelaba las líneas de su cuerpo y me hacía perder la mirada en el surco de sus pechos. ¿No llevaba corpiño? Me moví un poco para tratar de develar la incógnita y ella se acomodó el pañuelo con un gesto rápido. Era atractiva, era sexy [...] Para ella su belleza era algo superfluo y sonreía resignada ante las miradas -como la mía- que trataban de desnudarla (Piglia, 2013: 56).

Al comienzo de la novela, Renzi nos la describe como una estrella propia del mundo espectáculo, solo que en este caso, del mundo universitario. Su éxito se debe a su brillantez académica y a la perspectiva de sus lecturas, tal y como le plantea en su discusión a Paul de Man al criticarle que su lectura de Conrad era despolitizadora. Su entrada en la Universidad es toda una reivindicación de principios, es decir, su ingreso en una institución patriarcal fue mucho más difícil que para sus compañeros

---

<sup>239</sup> Salvando las distancias, ya en su época Marie Curie tuvo problemas por cuestiones de género para incorporarse al puesto de la Universidad que dejó vacante su marido tras su muerte, y posteriormente todavía más cuando saltó el escándalo de su relación sentimental con un hombre casado, Paul Langevin, hasta el punto de que el comité del Nobel se planteara dar marcha atrás al concederle el Nobel de Química.

masculinos y como tal, tiene que asumir la violencia sutil de los hombres educados: “En su época [la de su padre] no podían entrar aquí, dijo como si describiera la avanzada de un ejército que ha logrado conquistar una posición enemiga<sup>240</sup>” (Piglia, 2013: 55-56). Por ello, hace de su figura pública prestigiosa un símbolo de empoderamiento al reclamar más sueldo que el de sus compañeros en una especie de resarcimiento, y al renunciar a la institución familiar:

Ida era una estrella del mundo académico, su tesis sobre Dickens había paralizado los estudios sobre el autor de *Oliver Twist* por veinte años. Su sueldo era un secreto de Estado, decían que se lo aumentaban cada seis meses y que la única condición era que debía recibir cien dólares más que el varón (ella no los llamaba así) mejor pagado de su profesión. Vivía sola, nunca se había casado, no quería tener hijos, estaba siempre rodeada de estudiantes, a cualquier hora de la noche era posible ver la luz de su oficina encendida e imaginar el suave rumor de su computadora, donde elaboraba tesis explosivas<sup>241</sup> sobre política y cultura. [...] Decían que era una esnob, que cambiaba de teoría cada cinco años y que cada uno de sus libros era distinto al anterior porque reflejaba la moda de la temporada, pero todos envidiaban su inteligencia y su eficacia (Piglia, 2013: 18-19).

Resulta paradójico que aquellas cualidades que le permiten acceder por méritos propios a su puesto de trabajo, son vistas con recelo y objeto de envidias por el resto de la comunidad universitaria cuando se trata de una mujer, a diferencia del resto de profesores brillantes hombres. Esto es debido a que tradicionalmente la mujer ha quedado excluida del espacio público y, por tanto, de los espacios de poder. Por ello, el triunfo de Ida Brown subvierte los parámetros del patriarcado: como mujer, pasa de ser un sujeto subordinado a ejercer el control de su propia vida y más aun si cabe, en el mundo universitario.

---

<sup>240</sup> La comparación bélica de la lucha de la mujer por la igualdad en combate contra un enemigo será recurrente a lo largo de la novela.

<sup>241</sup> El uso del adjetivo es empleado de forma irónica (aunque todavía el lector no es consciente) si sabemos que Ida murió en un accidente donde posiblemente estuvo implicada una carta bomba, lo que remarca el discurso deliberado y sarcástico en la narración ulterior de Renzi.

Como mito de origen le cuenta a Renzi que en su infancia acompañaba a su padre cuando visitaba a los enfermos en sus casas. En esta anécdota se cristaliza cómo la relación con su padre (en ningún momento se menciona a la madre) es la clave para el posterior éxito de Ida. El padre, como modelo masculino, establece las pautas de autoestima y del ulterior comportamiento sexual de la hija. Incluso para ella, el hecho de conquistar el espacio universitario supone un logro que honra a la figura de su padre que, de haber vivido para verlo, habría estado muy orgulloso. En otras palabras, el éxito de ella viene asegurado por la aprobación masculina:

Tenía una seguridad y una confianza en sí misma que le habían sido dadas de niña, eso era lo que Ida quería que uno pensara. Ella misma interpretó su forma de ser como el resultado de la educación de una chica adorada por un padre seguro y viril que sabía tratar a las mujeres y que estaba siempre presente como figura protectora. Hablaba de sí misma en secuencias dramáticas, la épica de una muchacha neoyorquina que había realizado todos sus deseos y había dirigido su vida y nunca había hecho lo que le pedían los demás (Piglia, 2013: 55).

En lo referente al aspecto sexual, Ida Brown, a pesar de mantenerlo en la clandestinidad, lo utiliza como una forma de subversión al no supeditarse a los cánones sexuales establecidos por los parámetros de “normalidad” o de “permisividad” en la normatividad sexual. En varias ocasiones en la novela, diferentes personajes ponen en tela de juicio la sexualidad de Ida, tildándola de “promiscua” (en palabras de su directora de tesis) o de “costumbres sexuales poco recomendables, frecuentaba los *darks rooms*, los clubes de *swingers* y los locales de S/M” (Piglia, 2013: 129), en palabras del detective Parker.

La Universidad, como institución que garantiza la transmisión de conocimientos, sigue reproduciendo los postulados patriarcales. Por ello, a través de sus escauceos amorosos, Ida invierte las relaciones de dominación de la esfera pública. Sus relaciones privadas, incluidas las que pueda tener con las del mismo sexo tal y como insinúa la propia Ida, se convierten en un reducto de independencia y rebeldía frente a la moral hegemónica. En esta línea también está el uso que hace de las drogas tanto legales

como ilegales.

Así, su sexualidad es vivida como resistencia ante el heteropatriarcado estadounidense. Tal y como señala Bourdieu (2000: 131), cuando las mujeres alcanzan algún puesto elevado o posición de poder, como contrapartida tiene que pagar un precio, una deuda: ya sea con un fracaso o éxito menor en el ámbito amoroso y/o familiar (divorcio, matrimonios tardíos, soltería...) o bien una renuncia total o parcial a su carrera profesional (medias jornadas...) que la alejan de las esferas de poder. En el caso de Ida Brown, no quiere renunciar a su soltería como refugio de su independencia, no se resigna a esta condición, sino que la elige. Sin embargo, la mirada patriarcal emerge cuando la productividad y eficiencia de Ida Brown se metaforizan en términos monacales, según Renzi: "se había casado con la Academia como las monjas de clausura se desposaban con Jesucristo" (Piglia, 2013: 61). Igual decisión toma con su reproductibilidad: se niega a tener descendencia; la familia, a nivel microestructural, representa a la macroestructura social y el rol que debe desempeñar en él la mujer. Por ello, la negativa de Ida a tener descendencia es una negativa, a su vez, a la condición "natural" y biológica que se le presupone a la mujer impuesta por el discurso institucionalizado.

La sexualidad tiene, por tanto, un matiz político puesto que en ella se conjugan relaciones de poder en cuanto a que unos asumen el papel de dominadores y otros, el de dominados. Ida, en su rol de mujer, invierte esta dicotomía al establecer los ritmos en las relaciones sexuales, cómo y cuándo se ven Renzi y ella o, incluso al tomar la iniciativa en la seducción, lo que subvierte los parámetros sexuales aprobados por la cultura puritana estadounidense. Renzi, por su parte, acepta todos los códigos amatorios (no hablar por teléfono ni escribirse) que impone Ida y se convence de las ventajas que esto le supondrá, aunque tenga que someter su amor a la distancia y a la frialdad: "En un sentido, y a pesar de todo, el pacto me convenía. [...] Ella tenía razón, esa intimidad instantánea e intensa no podía durar si la sometíamos a la cruda luz de la realidad" (Piglia, 2013: 69). Así, Ida, percibida como una *femme fatale*, se muestra como una mujer capaz de ejercer poder en el plano académico/laboral y en el plano sexual.

Sin embargo y a pesar de la inversión pública de valores que predica, Ida necesita experimentar la subordinación que le corresponde a su género, tiene la necesidad de ser castigada por su transgresión: "A medida que aumentaban sus logros profesionales, como me dijo una noche, sentía crecer en ella la necesidad de sometimiento y humillación" (Piglia, 2013:62- 63). Ese castigo y la represión recaen sobre el cuerpo para poder redimirse y, al mismo tiempo, reproducen el sistema de dominación patriarcal:

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (Bordieu, 2000:26).

La literatura capta esta política de lo sexual tal y como trae a colación John III en una clase sobre *The Crystal Age* de Hudson, donde plantea la utopía como un mundo que pasa precisamente por la desexualización de los cuerpos porque sobre estos se vierten las relaciones de (bio)poder y de violencia de forma dispar:

Las utopías no sabían qué hacer con los cuerpos, tendían a un mundo sin deseo porque la pulsión sexual operaba independientemente de las necesidades y los intereses colectivos, sin tener en cuenta la igualdad y a menudo a expensas de ella. El goce no se puede socializar y no respeta la equivalencia, dijo John III. Escapa a la lógica económica<sup>242</sup>. Por eso las utopías tienden a negar directamente la sexualidad, porque no pueden reglamentarla democráticamente. Había desde luego utopías sexuales, pero eran siempre arrogantes y despóticas. Los sorteos manipulados para reglamentar la elección de parejas sexuales y mejorar la raza en *La república* de Platón; la filosófica esclavitud deseada de Justine en la novela de Sade; los prostíbulos en la vida de Bataille; los cuerpos como moneda viva en los intercambios aristocráticos

---

<sup>242</sup> La explotación sexual, el control de la reproductibilidad y de los cuerpos por parte del Estado y su transformación en recursos económicos desmienten esta afirmación.

de Klossowski. ¿Se puede llamar utopías a esos regímenes ordenados por el sexo?<sup>243</sup> (Piglia, 2013: 70).

No es de extrañar que la revolución sexual de los sesenta fuera precisamente en torno a la liberación de los cuerpos. No obstante, lo que en principio parecía una ruptura con el paradigma moral al establecerse la posibilidad de mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio tuvo en realidad otra cara oculta: la sexualidad que se practicó entonces no era para las mujeres en sí, sino para los varones, es decir, las hacía disponibles para sus compañeros:

En efecto, a las mujeres se les demandaba que su sexualidad estuviese al servicio de los varones, pues el parámetro de la sexualidad para ese movimiento crítico era el del varón. El feminismo radical de los años setenta entendió la asimetría que entrañaban las propuestas supuestamente liberadoras del sexo y criticó la dimensión patriarcal de la revolución sexual (Cobo, 2015: 8).

Así pues, no se acaba por quebrar la dominación masculina en el sexo, lo que se traduce en relaciones dispares de poder. La revolución del sexo femenino pasa por un combate político que pierde en favor del masculino. En este sentido, cobran una nueva luz las palabras sarcásticas de Parker acerca de las mujeres que participaron en la revolución sexual:

Hubo una camada entera de chicas norteamericanas de bellas piernas y pechos florecientes que perdieron rápida y deliberadamente la virginidad en el período que va del fin de la Guerra de Corea al comienzo de la Guerra de Vietnam. Parecían un pelotón de avanzada del nuevo ejército de liberación femenino y los muchachos llamaban a las chicas *las vietcong*, dijo Parker

---

<sup>243</sup> Hudson parece contestarle cuando en una carta declara: “Podemos sostener que mejoramos moral y espiritualmente, pero encuentro que no hay cambios, ni ninguna merma en la violencia de la furia sexual que nos aflige. Ardemos hoy con tanta intensidad como lo hacíamos hace diez mil años. Podemos esperar un tiempo en el que ya no existan los pobres, pero nunca veremos el fin de la prostitución” (Piglia, 2013: 26-27).

(Piglia, 2013: 181)<sup>244</sup>.

A pesar de que Ida participó y se enfrentó a los valores y formas sociales impuestas a través de diferentes movimientos contraculturales en su época estudiantil, cuando opta a un puesto a la Universidad acaba adaptándose a sus códigos morales, por lo que su sexualidad no puede ser concebida más que como una de las contradicciones de la cultura norteamericana. Por ello, más que en el aspecto sexual clandestino, su subversión y rebelión se concentra en su posicionamiento político. Ida representa la intelectual de izquierdas, ligada a los Black Panthers, y a favor de derechos como el aborto o el acceso de los latinoamericanos para obtener la documentación legal o en contra de la guerra en Irak, entre otros.

Su papel simbólico en la cuestión política radica en su condición de mujer. Si volvemos a la cuestión del género femenino, bajo el orden “natural” de la biología y a las diversas limitaciones que pensadores como Rosseau le daban a este “ángel del hogar”, un patrón vuelve a repetirse: la mujer ha estado excluida no solo de la parte de la racionalidad, sino también de la política en la esfera pública. Por tanto, según estos postulados la mujer también queda relegada de aquellos actos políticos que se dan de forma ilegal y de cualquier acción violenta, de ahí que para el FBI la posibilidad de que Ida Brown hubiera estado detrás de los actos terroristas quedaba descartada (no así una posible implicación en papel de ayudante): “No hay ningún caso en la historia criminal de una mujer que haya sido *serial killer*, me dijo [Parker]” (Piglia, 2013: 139). En esta misma línea aquellos que intentan desprestigiar a Ida en el ámbito académico pretenden presentarla como una persona contradictoria e hipócrita en sus posturas políticas: “No cree en la propiedad privada, decían de ella, salvo en lo referido a su campo de estudio” (Piglia, 2013: 20).

En oposición a este rol tradicional, los personajes femeninos en *El camino de Ida* adquieren tintes políticos desde diversos puntos de resistencia: desde la sabiduría y senectud de Nina, la lucha política de la compañera de habitación de Ida, la infracción

---

<sup>244</sup> En clave bélica e irónica, Renzi fantasea con que la amada de Parker también había sido “una veterana guerrera de Vassar”. La crítica no viene solo de la referencia a la universidad privada donde estudió Betty, sino también a Parker como (¿único?) beneficiario de esa liberación sexual.

al sistema de Nancy Culler, la literatura como arma política en Ida o desde las militantes sexuales de las *vietcong*. Harto es conocido la preferencia de Piglia por la figura de las guerrilleras que sirven de contrapunto para la heroína de la novela.

Por un lado, la compañera de Ida, Assia Morgan, representa a todos los movimientos contraculturales de la época: desde el maoísmo al feminismo, pasando por la revolución racial y por el psicoanálisis hasta en la elección de la religión musulmana. En su calidad de mujer negra, es doblemente excluida: tanto por su condición de género, como de raza. Por su compromiso político, Assia morirá en una de las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam. Antes del registro de la vivienda, Ida encuentra una pistola de su compañera por lo que decide devolverla a los Black Panthers antes de que la policía se haga con ella. Este episodio resulta crucial para Ida Brown puesto que es su primera (y no sabemos si única) incursión relevante en la clandestinidad de la lucha política.

Por otra parte, Nancy Culler, la doctoranda que está realizando la primera tesis doctoral en versión fílmica de literatura comparada sobre *Los pájaros* de Hitchcock, también es un elemento político que, al igual que Ida, transforma su compromiso a través de la literatura teórica (su hipótesis parte de que la película es un ejemplo de terrorismo ecológico) y de prácticas clandestinas contra el sistema. Construida como si de una joven ciberpunk se tratase, Nancy se sitúa fuera de la economía ya que viaja siempre gratis aunque para ello tenga que hackear a las compañías aéreas. Tanto ella como Ida son presentadas como chicas de armas tomar, que llevan a la acción sus planteamientos políticos.

En el caso de Ida Brown su posicionamiento viene de la mano de su particular visión y lectura de la literatura, que se entronca con toda una vertiente subversiva y comprometida, sobre todo de la obra de Conrad pero también de Hudson, que la acercan políticamente a los planteamientos de Munk:

Ida estaba interesada en la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la *beat*

*generation*, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la vida natural y la comuna campesina (Piglia, 2013: 20).

En varias ocasiones, Ida se muestra frustrada por la relevancia que ha perdido actualmente el poder de la literatura como agente social, subversivo y con capaz de cambio. La maquinaria capitalista ha deglutido e integrado la literatura para despojarla de cualquier aspecto revolucionario. Según Ida, este mundo preindustrial utópico realiza las contradicciones del capitalismo y la pérdida de humanismo:

Está lleno de tumbas de gatos y perros en los cementerios de los barrios lujosos del suburbio, dijo, mientras los *homeless* se mueren de frío en las calles. Para ella, lo único que había sobrevivido de la lucha literaria contra los efectos del capitalismo industrial eran los relatos para chicos de Tolkien (Piglia, 2013: 20).

Antes del fatídico accidente, Ida olvida unos papeles junto con la obra de Conrad en el despacho de Renzi; este se siente interpelado, cree que se los ha dejado por alguna causa: “Quizá quería decirme algo sobre el libro” (Piglia, 2013: 224), “parecía también un mensaje personal” (Piglia, 2013: 225). En efecto, cuando Renzi empieza a releerla bajo las anotaciones de la profesora, la novela adquiere otras filiaciones políticas e interpretativas de los actos del terrorista. La novela, pues, se torna laberinto y es Ida/Ariadna la que deja pistas marcadas para “salvar” a Renzi a través de la lectura. La interpretación sagaz de Ida le hace ver a Renzi la conexión literaria entre la obra de Conrad y la figura de Munk, de ahí que se cuestione si Ida era consciente de esta relación y eso la ponía en situación de peligro, o si estaba de alguna manera implicada en los atentados terroristas.

Quizá ante el fracaso de la literatura, Ida decidió pasar a la acción y llevar el bovarismo al extremo del terrorismo, al experimentar su lectura de *El agente secreto* como un objeto de transformación que va de la ficción a la realidad. Quizá en pos de este espíritu guerrillero ayudó a Thomas Munk o al menos era consciente de quien era el responsable de los actos terroristas. O quizá, simplemente, fue una víctima. Lo que sí está claro es que la lectura de los sucesos ocurridos está sesgada por la visión interesada de Renzi: el motor de la acción, la pérdida de Ida Brown, provoca la lectura

y la (re)interpretación de los acontecimientos pasados; en esta reconstrucción interesada, Ida era una heroína que se rebelaba contra el capitalismo por medio de la acción y de su postura teórica porque “sabía pelear y pensar. («Esos dos verbos van juntos»)” (Piglia, 2013: 19). El discurso del narrador juega con los dobles sentidos y con la intriga novelesca pero va dejando pistas de cuál es su posición ante la incógnita final de si participó o no en los atentados terroristas. Por ello, cualquier descripción de Ida Brown revela como una declaración de intenciones de Renzi:

Trabajaba para la élite y contra ella, odiaba a quienes formaban su círculo profesional, no tenía un público amplio, sólo la leían los especialistas, pero actuaba sobre la minoría que reproduce las hipótesis extremas, las transforma, las populariza, las convierte -años después- en información de los medios de masas (Piglia, 2013: 19).

Al mismo tiempo, Renzi juega a dejar varias pistas de su posicionamiento interpretativo al mostrar la inclinación de la profesora por el secreto que, en una primera lectura, parece referirse a la doble vida en su aspecto íntimo como consecuencia de la moral estadounidense, pero en una segunda lectura, las palabras del narrador son cuanto menos inocentes:

En cada encuentro nocturno todo era igual pero cambiaban el lenguaje y los ritos privados. No sólo conmigo, comprendí después, sino en cualquier hecho de su vida privaba el secreto, todo tenía su revés, su realidad paralela, como si cada experiencia debiera ser sustraída a una potencia enemiga omnipresente y amenazadora (Piglia, 2013: 68-69).

La mano quemada cuando encuentran a Ida en el coche tras el accidente también se convierte en un signo que posteriormente el lector asocia cuando Renzi va a visitar a Munk y al igual que ella, también presenta la mano con quemaduras y cicatrices. La última parte del epílogo, cuando Thomas Munk antes de morir en la silla eléctrica recalca cuál es su verdadero nombre y rechaza los sucesivos apodosos que se le dan, conecta con la importancia del nombre como una reafirmación de la identidad, pero también su ocultación actúa como un requisito si se quiere permanecer en la sombra y atentar contra lo establecido. Como revolucionario, Munk se despoja de todo,

renuncia incluso al nombre<sup>245</sup> pues sus ideas y objetivos están por encima de cualquier nomenclatura. A través de una analepsis final, Renzi rescata una anécdota de cama que Ida le contó sobre sus antepasados que encaja con las últimas palabras de Munk: “Los esquimales nunca dicen su nombre verdadero, es un secreto, sólo lo revelan cuando sienten que van a morir” (Piglia, 2013: 289).

Ya en la primera parte de la novela, Renzi analiza el significado del nombre de la profesora en torno a dos acepciones, que llevan a pensar que la elección de Piglia es completamente deliberada debido a que implica una acción que le confiere un carácter comprometido y de fuerza al personaje. Por otro lado, también presagia la muerte a la que parece destinada: “el viaje sin retorno, señala a quien se va” (Piglia, 2013: 59). La segunda acepción tiene que ver con el concepto de literatura de Piglia basado en dos pilares. En primer término, con la locura: alguien “ido” es una persona rara y que está fuera de sus cabales. Piglia asocia la lucidez de la locura con el discurso soterrado y subversivo que transgrede las normas, como precisamente su amante hace. En segundo término, Renzi vincula el nombre de Ida con su madre y esta última con la lectura, noción fundamental para el posterior desarrollo del enigma: “Esa había sido la palabra que yo había aprendido a leer. «Ida ¿ves?», decía mi madre, y me deletreaba las letras de su nombre” (Piglia, 2013: 60).

Es frecuente en Piglia que la literatura tenga nombre de mujer. Ida es el pre-texto para la narración de Renzi, es la que desencadena la investigación y es la que cifra el misterio de la novela con su lectura de Conrad. Es la figura que media entre Renzi y Munk o lo que es lo mismo, la que establece el vínculo entre literatura y la acción política (llevada en última instancia a la locura) y la que les ofrece información para que la acción narrativa avance (Gallego Cuiñas y Oteros Tapias, 2020: 32). En esta línea, las dos autoras sostienen que el personaje de Ida Brown está construido desde una óptica feminista:

---

<sup>245</sup> Recordemos que la compañera de habitación en la Universidad de Ida, Assia Morgan pensaba cambiarse el nombre por Sherezade Baraka (con todas las referencias literarias que conlleva) al militar en grupos reivindicativos como los Black Panthers.

En realidad, lo que Piglia está haciendo a través de la figura de Ida es incorporar una lectura feminista al personaje antisistema de Unabomber, considerado como anarquista y ecologista. La hipótesis de Piglia habría de ser que, de alguna manera, para ser totalmente antisistema se necesita también ser feminista. Unabomber, sin feminismo, no sería completamente antinormativo. Por eso el argentino le da, en esta ficción, a Unabomber lo que la falta: una cómplice, una mujer, un punto de vista feminista (Gallego Cuiñas y Oteros Tapias, 2020: 30).

Si bien es cierto que Piglia le otorga a este personaje una profundidad y tratamiento en mayor medida que en el resto de sus anteriores ficciones (sobre todo en la narrativa de sus inicios), también lo es que este personaje, independientemente de la intencionalidad de Piglia-autor, está construido, por parte de Renzi-narrador, desde una perspectiva histórica anacrónica, pues el feminismo de la profesora se centra en cómo era concebido en los años setenta, no desde la actualidad del siglo XXI. Como se ha argumentado, Ida Brown es un personaje que posee sus contradicciones morales, a pesar de enfrentarse de modo activo a las normas sexuales y de género. Si bien Renzi prefiere la versión de mujer guerrillera acerca de lo sucedido, lo cierto es que en la actualidad esta versión de la mujer como sujeto activo y (potencialmente) violento está en la línea de los patrones de conducta que tradicionalmente se han asemejado a los del hombre. El feminismo no pasa entonces por la inversión de roles de género, quizá el feminismo propuesto por Piglia vaya más allá de los rígidos esquemas binarios y en la línea en la que Tolstoi y Hudson propugnaban una no violencia y una utopía desexualizada.

En resumen, el personaje de la profesora Ida Brown es construido desde dos perspectivas que se anudan en un secreto: la de la sexualidad y la de la literatura como acto político. En lo que respecta al primero, la condición de la mujer queda reflejada en el empleo topológico de la sexualidad que, por cierto, va en la línea tradicional de polaridad en la moral de la mujer: dentro de la academia, Ida es una monja; fuera, una *femme fatale*. En el segundo aspecto, su posicionamiento político a través del discurso literario también se construye en otras coordenadas: arriba, Ida enseña literatura en la Universidad y lleva una vida corriente; abajo, donde circula toda la violencia

estadounidense, lleva sus (posibles) actividades clandestinas para quebrar el sistema. En otras palabras, Ida se rebela mediante su postura política contra aquellas instituciones de poder ocupadas tradicionalmente por hombres: la Universidad y el debate científico (en su versión pública) y contra la ciencia, la industria y/o tecnología (en su vertiente privada, si contamos con la intuición de Renzi de que ella ha ayudado al terrorista).

#### 4. TERRORISMO Y LITERATURA: DOS FORMAS DE SUBVERSIÓN

Thomas Munk, hijo de inmigrantes polacos, se convierte en un brillante genio de las matemáticas a sus dieciocho años. Tras graduarse y doctorarse en Harvard, consigue un puesto de profesor en Berkeley con tan solo veinticinco años. Sin embargo, este prometedor futuro académico se trunca cuando decide abandonar su puesto en la Universidad. Después de viajar por los Estados Unidos, decide asentarse en los bosques de Montana en una cabaña construida por él mismo, sin agua ni electricidad. Es en este contexto donde escribe su *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* y donde posteriormente urde su complot, haciéndose oír al enviar cartas bomba a diferentes personas que, según él, considera como artífices y cómplices del sistema capitalista. Así, decide atacar a uno de los instrumentos del sistema que cohesionan el capitalismo (en la vida real Ted Kaczynski también atacó empresas de aerolíneas), la Universidad que representa la élite poderosa. Sus víctimas están ligadas al mundo de la producción ideológica, al mundo académico: matemáticos, científicos, estudiantes de ingeniería... Sus reivindicaciones neoludistas lo llevan a utilizar material reciclado para la fabricación de las bombas, por lo que el terrorista es apodado por parte de las autoridades con el sobrenombre de Recycler<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> El personaje ficticio de Thomas Munk está basado en el terrorista Ted Kaczynski, más conocido como Unabomber, un matemático de ideología antisistema neoludista que perpetró atentados entre 1978 y 1995 en Estados Unidos contra personas de la Universidad y de compañías de aerolíneas, a los que mandaba cartas bomba. Con él guarda numerosos paralelismos aunque también algunas notables diferencias como la ejecución del terrorista pigliano que se produce en el Epílogo, ya que el real sigue vivo a día de hoy. Además, Munk procede de una familia acomodada mientras que en la realidad la familia polaca de Ted era pobre. Por último, el nombre que recibe el manifiesto realmente es *La sociedad industrial y su futuro*.

Para Munk/Kaczynski, el capitalismo, ligado al proceso de industrialización y a las nuevas tecnologías, supone una amenaza no solo para la libertad del individuo, sino también para la Naturaleza. El argentino hace una síntesis del texto, subrayando las ideas de la crítica al capitalismo que considera más relevantes y que, en mayor o menor medida, presenta ecos de ideas del manifiesto de Kaczynski, incluyendo un extracto del párrafo 96, citas extraídas del libro de A. Chase, *Harvard and the Unabomber* y, como acostumbra, con referencias apócrifas que tienen que ver más con fragmentos de la propia producción teórica de Piglia que con el manifiesto del norteamericano. El Manifiesto publicado en los medios de comunicación consigue hacerse un hueco entre los relatos institucionales y se constituye como una contraversión. Con su lectura, Munk logra exponer su crítica para que tenga impacto en la sociedad.

La ideología sobre el precapitalismo natural de Munk (y de Ida Brown, por otra parte) emergen en la novela como una especie de anacronismo a comienzos del siglo XXI, pues entronca con los movimientos contraculturales y antisistema de los años sesenta y setenta (como la *beat generation*, los *hippies* y los movimientos ecologistas, el mayo del 68, las protestas contra la Guerra de Vietnam...) a los que en más de una ocasión se hace referencia en la novela. Es precisamente en esos años cuando Piglia está reflexionando sobre esos movimientos y el papel de lo literario en diferentes novelas y editoriales argentinas bajo la ideología del marxismo. Es por ello que estos años le resultan tan caros a Piglia y recurre a ellos porque, como dice en una entrevista: “creo que los 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición” (Piglia, 2001a: 95). Quizá la motivación de representar estos movimientos sea precisamente una posición política en torno a un debate mucho más fecundo que el que le resulta el discurso intelectual actual:

En lo que se llama «los sesenta» había un espacio de reflexión diferente [con respecto al actual] que, por no estar conectado a la política inmediata, permitía poner en el centro del debate temas que hoy han sido clausurados, como el de las transformaciones y la revolución (Piglia, 2001a: 105).

Con la figura del Unabomber y la recuperación del Manifiesto de Kaczynski, Piglia pone

de relieve la necesidad de reavivar estas discusiones en un capitalismo norteamericano dominado por la tecnología. Así, en primer lugar, el manifiesto de Munk describe el capitalismo como una especie de “organismo vivo” a semejanza de un virus que muta, se expande y destruye todo a su paso para seguir creciendo: “Los mercados financieros colapsan, las economías estallan como burbujas de aire y ese es el modo en que el capital crece” (Piglia, 2013: 159). La caída de gobiernos comunistas, entre otros, proporciona, en palabras de Renzi, la extensión en unos nuevos territorios que no ofrecen resistencia a los imperativos del mercado<sup>247</sup>. En segundo lugar, este virus engendra a individuos emocional y psicológicamente inestables. En tercer lugar, para lograr que estos individuos presionados por el sistema se depriman o se subleven, necesitan entretenerse para evadirse de dicha presión. La ciencia y tecnología, en alianza con el gobierno biopolítico, diseñan al ciudadano para que sea un consumidor drogadicto:

El nuevo hombre, el ciudadano ideal, es el adicto sin convicciones ni principios que solo aspira a obtener su dosis de la mercancía anhelada<sup>248</sup>. La sociedad tecnológica satisface a los sujetos: los entretiene y los ahoga en un océano de información rápida y múltiple (Piglia, 2013: 160).

Por último, al igual que Unabomber, Munk no cree que el sistema capitalista pueda mejorarse o reformarse; en otras palabras, si la tecnología/capitalismo va adquiriendo mayor importancia y control en la sociedad, no hay futuro posible para la humanidad:

El capital, concluía, ha logrado -como Dios- imponer la creencia en su omnipotencia y su eternidad; somos capaces de aceptar el fin del mundo pero nadie parece capaz de concebir el fin del capitalismo. Hemos terminado por confundir el fin del capitalismo con el sistema solar. Nosotros, como Prometeo,

---

<sup>247</sup>En “El misterio de la botella de Keynes” en “Teoría del complot” se evidencia la reminiscencia de la lectura que hace Piglia de Bataille en la novela: “una exaltación de la noción de crisis como punto de ruptura del funcionamiento normal del sistema. [...] Solo en tiempos de crisis el sistema dice de sí mismo lo que es realmente” (Piglia, 2014b: 118).

<sup>248</sup>Piglia utiliza intertextual y veladamente a Burroughs: “La droga, dice Burroughs es el producto ideal, la realización más perfecta de la economía capitalista porque produce el consumidor que no puede vivir sin consumir” (Piglia, 2014b: 117).

estamos dispuestos a aceptar el desafío y asaltar el sol(Piglia, 2013: 160)<sup>249</sup>.

Por esta razón su propuesta es hacer la revolución: no un cambio con el sistema establecido, sino una ruptura que destruya el sistema e implemente una sociedad nueva. La ruptura con el mundo tecnológico pasa entonces por la vuelta a un mundo precapitalista y “natural” donde cada comunidad se abastezca de su propio trabajo manual. En este sentido, la Naturaleza adquiere un cariz político pues se convierte en *El camino de Ida* en la topología de la resistencia. Por ello, la lectura paralela que hace Renzi de Hudson en sus clases resulta ser precursora de la noción utópica que enardece Munk y que entronca con los movimientos ecologistas:

Como Kipling y también como Doris Lessing o V. S. Naipaul, Hudson había nacido en un territorio perdido que se convirtió en el centro lejano de su literatura. Eran narradores que integraban sus obras la experiencia del mundo no europeo y a menudo precapitalista ante el cual sus personajes (y sus narradores) son confrontados y puestos a prueba. Hudson celebraba con excelente prosa elegíaca ese mundo pastoril y violento porque lo veía como una opción frente a la Inglaterra desgarrada por las tensiones provocadas por la revolución industrial (Piglia, 2013: 37).

Además de estos autores, Renzi también menciona el cuento de Horacio Quiroga “Juan Darién”, que posteriormente se encontrará en la cabaña de Munk y que además en la realidad era uno de los relatos preferidos de Kaczynski. La narración de Quiroga, en la línea de sus relatos de la selva, expresa la violencia a la que es sometida la Naturaleza y cómo esta se rebela contra su opresor, el hombre; en el cuento, Juan Darién es un tigre que es criado como un niño hasta que se descubre la verdad y sus conciudadanos deciden quemarlo. Tras sobrevivir, el tigre logra vengarse. De forma equivalente, Nancy Culler, interpreta *Los pájaros* de Hitchcock: “¿No era la peli de Hitchcock un ejemplo de terrorismo ecológico? Los pájaros que atacan a los humanos idiotas... Ojo,

---

<sup>249</sup> Este párrafo del manifiesto de Munk demuestra el plagio de la novela de Conrad como Renzi comprobará más tarde: “Todos creen hoy en la ciencia; misteriosamente creen que las matemáticas y la técnica son el origen del bienestar y de la prosperidad material. Esa es la religión moderna. Atacar el fundamento de la creencia social general es la política revolucionaria de nuestra época. Nos convertiremos en rebeldes como Prometeo y en verdaderos hombres de acción cuando seamos capaces de arrojar nuestras bombas incendiarias contra las matemáticas y la ciencia” (Piglia, 2013: 231).

porque la naturaleza va a reaccionar en cualquier momento y el mundo va a ser un infierno” (Piglia, 2013: 251-252).

La vuelta a un mundo preindustrial exigía derrocar la dominación del Estado y del capitalismo, de la mercantilización y explotación del medio natural. Presupuestos que lo acercan más al anarquismo<sup>250</sup> que al socialismo, tal y como menciona Renzi, aunque ya anteriormente la conexión entre ecologismo y anarquismo es remarcada por John Ill con su tesis sobre *The Monkey Gang*, una novela donde una banda de cuatro anarquistas deciden rebelarse contra las compañías industriales que devastan el desierto del Oeste norteamericano. El propio Kaczynski señala esta filiación con el anarquismo, aunque con una ligera diferencia:

El anarquista también busca el poder, pero lo busca en bases individuales o de pequeños grupos; quiere que estos sean capaces de controlar las circunstancias de sus propias vidas. Se opone a la tecnología porque hace que pequeños grupos dependan de grandes organizaciones. (Kaczynski, 2011: 144)

Esta declaración se refiere a nuestra propia versión del anarquismo. Una amplia variedad de actitudes sociales ha sido denominada “anarquista”, y puede que muchos de aquellos que se consideran a sí mismos como anarquistas no acepten nuestra afirmación del párrafo 215 [el anterior]. Es preciso aclarar, dicho sea de paso, que existe un movimiento anarquista no-violento cuyos miembros probablemente negarán que FC<sup>251</sup> sea anarquista y seguro que no aprobarán los métodos violentos de FC (Kaczynski, 2011: 172).

Los partidarios del anarquismo no violento aparecen representados literariamente por L. Tolstói<sup>252</sup>, bajo la lectura incisiva que hace Nina del autor ruso y que con sagacidad conecta su lectura con los sucesos del presente para comprenderlos. La no violencia es

---

<sup>250</sup> En todas las bombas que coloca Munk deja una estampilla de un anarquista y dramaturgo, Eugene O’Neill. Los personajes de su obra se emparentan con Munk, pues al igual que él, viven al margen de la sociedad.

<sup>251</sup> La sigla FC (Freedom Club) hace referencia, tanto en la vida real como en la novela, al grupo anarquista FP de *El agente secreto*, de Conrad.

<sup>252</sup> También se hace referencia a Henry David Thoreau, autor de *Walden*, precursor neoludista de la no violencia y de la desobediencia civil. Tanto el aislamiento voluntario de la civilización de Thomas Munk como del propio Unabomber (así como la evidencia de la lectura de *Walden*) siguen su estela como modo de vida.

una postura que, al contrario que la sostenida por Munk, no se basa en la acción directa sino en la resistencia: "Nina pensaba que la posición de Tolstói sobre la no violencia y la no resistencia al mal era una respuesta directa a la forma en que el terrorismo había empezado a imponer sus métodos en la lucha contra el zarismo" (Piglia, 2013: 151). Además, Tolstói promulgaba una vida de austeridad que escapaba a la lógica cultural del capitalismo: "Despojarse de toda propiedad, olvidar el cuerpo; los grandes profetas -bastaba pensar en Tolstoi- elegían una vida de pobreza, de ascetismo y de no violencia. Invertían el régimen de signos de la sociedad" (Piglia, 2013: 71).

Por ello, la figura que encarna estos valores es la del mendigo o del *stárets*<sup>253</sup> ruso, de ahí que Orión y sus parlamentos resulten reveladores en cuanto a que desvelan el funcionamiento del capitalismo americano y sus contradicciones, sino también porque simboliza este anarquismo no violento, que lo opone diametralmente al terrorismo de Munk. En esta línea que desprecia lo material tanto propiedad como mercancía, Orión señala: "Monsieur, dijo Orión, mejor no tener nada" (Piglia, 2013: 169). Por ello:

Hudson admiraba esa vida libre, que era una muestra de desprecio a la utilidad y al dinero. Los gauchos y los indios en los libros de Hudson pertenecen a esa categoría, pero los linyeras o los crotos -como se llamaba en el campo- expresaban esos valores todavía con más nitidez. Algo de eso había en Tolstói, dijo Rachel, y en los *stárets* rusos que vagaban por la llanura como pordioseros (Piglia, 2013: 144).

La misma dicotomía aparece representada, a modo de espejo, en los hermanos Munk. Si, por un lado, Thomas había escapado de la experiencia de la guerra de Vietnam por razones médicas, para su hermano Peter fue una experiencia transformadora. Convencido de que las hazañas bélicas lo nutrirían como escritor, Peter acaba reconvertido en pacifista y vegetariano tras la traumática experiencia. Mientras que Peter es partidario de la inacción (en la línea de Tolstói), Thomas encamina su compromiso político hacia la acción que acabará deviniendo en terrorismo. Frente al

---

<sup>253</sup> Los *stárets* rusos eran consejeros de la vida espiritual que vivían en los monasterios ortodoxos y que, como tales, propugnaban la vida ascética.

idealismo de Munk, la frustración y decepción de Peter lo lleva a la delación. El punto de inflexión entre ambos es precisamente a raíz del conflicto bélico de Vietnam, del que Peter vuelve con una cicatriz que anticipa su traición cainita.

El complot de Munk se entiende entonces como terrorismo de resistencia contra el terrorismo de Estado. Como señala Benjamin (1998 [1921]), la violencia tiene un carácter meramente instrumental con una doble función: tanto fundadora como conservadora de derecho, es decir, para el autor la violencia está implícita en cualquier institución. Esta dicotomía está basada en dos nociones de justicia: por un lado, estaría el derecho natural, inherente al ser humano, que justifica la violencia en función de los fines justos; y, por otro lado, el derecho positivo, que es el conjunto de normas y reglas que impone el Estado para regular las relaciones y conductas de los hombres en sociedad dentro del contrato social y que, como tal, justifica la violencia en función de si los medios son justos. Así, tanto a la violencia fundadora como creadora, Benjamin la llama “violencia mítica” y en contraposición a ella, estaría la “violencia divina” que destruye el derecho impuesto por la primera y con ella, la tradicional oposición de medios y fines. Las últimas palabras de Munk del Epílogo antes de su ejecución pública reflexionan en torno a este concepto de la violencia como instauradora de poder, fuera de cualquier hipocresía moral:

Busquen la conferencia sobre ética de Ludwig Wittgenstein: "Si un hombre pudiera escribir un libro de ética que fuera realmente un libro de ética, ese libro destruiría todos los demás libros del mundo mediante una explosión". La ética es ese estallido. Yahvé fue el primer terrorista. Para imponer su Ley se dedicaba a destruir ciudades, y a matar a los hijos de Job. ¿O por qué creen ustedes que Dostoievski pensaba convertir a Aliosha Karamazov<sup>254</sup>, el aspirante a santo, en un revolucionario?(Piglia, 2013:288).

Si trasladamos el análisis del filósofo a la novela, podemos afirmar que el terrorista Munk emplea la violencia divina de la revolución para acabar con el funcionamiento interno de la sociedad capitalista y de las élites de poder que sustentan el sistema y

---

<sup>254</sup>Aliosha se hace devoto de los *stárets* rusos de los que ya se habló con Tolstói. En su diario, Dostoievski cuenta que quería hacerlo revolucionario, que cometiera un crimen político a raíz de buscar la verdad y que acabase siendo ejecutado, de ahí el paralelismo con Thomas Munk.

que, a su vez, utilizan la violencia para legitimar(se) en nombre del progreso, mediante toda una serie de atentados contra el hombre y la Naturaleza. Para Munk, la violencia es un fin en sí mismo que amenaza al poder y que para que sea transformadora tiene que ser entendida como irracional:

Rechazaba a los moralistas que mataban y destruían en nombre de las buenas razones. Sus argumentos, en cambio, no eran compatibles con los asesinatos que cometía. [...] No había ninguna propuesta en el futuro que justificara los actos presentes: se negaba a la esperanza utópica, siempre pospuesta, tercamente postergada, que sin embargo se presentaba como el horizonte último de la acción. Nunca lo dijo abiertamente, pero creía que la violencia política se explicaba por sí misma. Era un concepto que no necesitaba explicación (Piglia, 2013: 282).

De modo que la elección de la página transcrita de *El agente secreto* donde se explica la arbitrariedad tanto del objetivo terrorista como del propio acto, no es casual. En el fragmento, Mr. Vladimir (secretario de la embajada) le pide al señor Verloc que detone una bomba en el observatorio de Greenwich. La elección es estratégica: ya que los atentados contra personajes políticos se han naturalizado, han perdido todo su carácter simbólico, hay que evitar que el atentado pueda interpretarse (hecho que sí sucedería si fuera un templo o un teatro) de la forma tradicional en que se ha leído el argumentario revolucionario. Por tanto, el acto terrorista como complot debe construirse (he aquí lo verdaderamente pigliano) como un enigma para el resto de la sociedad. Así, incluso la figura de un ciudadano norteamericano que atenta contra su propia patria resulta enigmático e inexplicable para el resto de la sociedad: “No era un perdedor radical, como los caracterizaría años después Enzensberger, no era un resentido social ni un marginado, era un joven norteamericano exitoso; no era un fanático religioso, ni un marxista” (Piglia, 2013: 184).

La “violencia mítica” o violencia soberana estaría representada en la novela por el poder establecido capitalista, en el que se incluye el Estado y sus diferentes instituciones (medicina, derecho, la Universidad...). Así pues, el Estado posee el monopolio legítimode la violencia, monopolio que funciona mal en EEUU que se fundó

precisamente sobre una revolución y el derecho a portar armas para defenderse de Inglaterra y de los abusos del poder. Tal y como señala Agamben (2003), el estado de excepción parece haberse convertido en la regla de los estados soberanos y en este sentido la violencia (ya sea la divina o mítica) se encuentra al margen o en suspenso del derecho, lo que desvela que la violencia ejercida por el Estado queda totalmente impune. En la novela, Munk devela los mecanismos violentos del Estado que, a pesar de estar visibles, se encuentran interiorizados por los ciudadanos estadounidenses que la justifican en función de que los medios sean justos (instaurar o conservar poder), en lugar de los objetivos: “El mal es eso: no hacerse cargo de las consecuencias de los actos. Las consecuencias, no los resultados. Las consecuencias, dijo. El problema perpetuo es cómo ligar el pensamiento a la acción” (Piglia, 2013: 280).

En primer lugar, la violencia soberana se ejerce no solo desde la vigilancia hacia el ciudadano, sino también desde la plena consciencia de que es un hecho: “La policía sabe todo sobre todos y ellos quieren que uno sepa que saben todo” (Piglia, 2013: 88). El saberse vigilados genera una enorme violencia psicológica. El epítome extremo de la vigilancia se da en la prisión en la que hay toda una serie de ritos para hacer consciente al visitante su sumisión: “La cuestión era cansar a los visitantes y tratarlos como si fueran a ser encarcelados. Me sacaron fotos de frente y de perfil y me mantuvieron largos minutos bajo la luz enceguedora para intimidarme” (Piglia, 2013: 269). Ante esto, la única escapatoria y vía de resistencia realmente eficaz es la clandestinidad, borrar las huellas; por eso Munk abandona su vida académica y se retira a la naturaleza, para poder ver desde fuera las fuerzas del capitalismo<sup>255</sup>. Ese aislamiento le permite consumir sus asesinatos:

La única manera de mantenerse a salvo es estar solo en un lugar apartado. [...] Nadie puede saber lo que tramamos, los pensamientos no se pueden ver. En eso consiste hoy la clandestinidad, hay que replegarse y empezar de nuevo.

---

<sup>255</sup> El nexo entre resistencia política, aislamiento y naturaleza está presente con anterioridad como una fuerza opositora al capitalismo, tal y como explica Parker a Renzi: “Mis compatriotas se dividen en los que hacen crecer furiosamente las ciudades, fabrican autos y asfaltan miles de millas, y los que se meten en la pradera y viven en contacto con la naturaleza. Entre ellos será la batalla final que empezó como una guerra entre los pieles rojas de las mesetas y los carapálidas que venían de las ciudades. Luego fueron las comunas hippies y más tarde los ecologistas quienes se distanciaron de la civilización y vivieron aislados” (Piglia, 2013: 193).

[...] La naturaleza tomó la precaución de que las ideas sean *invisibles*. Es el último refugio de la rebelión (Piglia, 2013: 273- 274).

En segundo lugar, la violencia del poder se ejerce desde la represión política. En la novela, Nina y su historia familiar con su posterior exilio se presenta como una de las víctimas de esa violencia. Desde su conocimiento de la experiencia rusa y de sus lecturas de Tolstói, Nina sabe leer perfectamente los acontecimientos políticos del presente. Nina emigró poco antes de su padre fuera detenido por las fuerzas estatales rusas, acusado de forma absurda de ser un espía japonés. Posteriormente, Nina abandona también Francia precisamente por la justificación por parte de la izquierda francesa del uso de la violencia estatal contra los antiguos bolcheviques mediante las purgas. Por último, la violencia también recae sobre ella cuando llega a Estados Unidos y por su condición de extranjera tiene que soportar una serie de preguntas insultantes por parte de la policía de Migraciones.

En tercer lugar, la violencia y su legitimación, sustentada por las élites científicas del país, es ejercida a nivel biológico, como sucede en cualquier gobierno biopolítico. El poder gubernamental, representado en el discurso psiquiátrico, se postula como un estado cruel que juega con el resto de los mortales como si fuera un dios caprichoso; la prisión norteamericana es "un laboratorio experimental de la conducta de los hombres en condiciones extremas, un excelente lugar de trabajo para un médico psiquiatra como yo, dijo[el doctor Beck]" (Piglia, 2013: 268). En este sentido, el psiquiatra se convierte en una figura análoga al soberano pues su discurso instauro el derecho concerniente a los parámetros de cordura y locura, con todos los peligros que dicho poder puede entrañar: "¿No has visto [...] que el artista - Alfred Hitchcock, Patricia Highsmith-, como experto en las almas de una sociedad, ha sido sustituido por el psiquiatra?" (Piglia, 2013: 257). Aun así, el poder psiquiátrico del Estado resulta eficaz para polarizar y delimitar el rango de acción de la violencia institucional que se ejerce contra las clases sociales bajas, tal y como atestigua el psiquiatra a Renzi en su visita a la cárcel: solo están encerrados allí los criminales y asesinos, mientras que los verdaderos locos (los peligrosos) permanecen fuera.

Por tanto, el relato del discurso estatal se impone como el verdadero porque ¿quién

en su sano juicio creería a un loco? El Estado norteamericano pretende imponer un discurso monológico de la figura de Munk y de sus actos, argumentando que se trata de un perturbado para desarticular el discurso e ideario del terrorista a través del uso de esta violencia simbólica y deslegitimar así su protesta. Lo que busca este aislamiento es la lectura social de que Munk es un error fortuito del sistema:

El Estado quería declararlo demente para que sus argumentos políticos fueran desechados como delirios, dijo. Sus argumentos y sus razones no eran considerados, lo que era clásico en los Estados Unidos, donde las razones políticas radicales eran vistas como desvíos de la personalidad. Según Munk, diagnosticarlo como un loco y no dejarlo defenderse era usar los métodos de la psiquiatría soviética, que siempre había afirmado que los disidentes eran locos porque nadie en su sano juicio podía oponerse al régimen soviético, que era un paraíso y expresaba el sentido de la historia. Los Estados Unidos, ahora que ya han triunfado en la Guerra Fría, piensan que son el mundo perfecto de Leibniz y que sus opositores están fuera de la razón. No soy yo quien ha inventado la violencia, ya existía y seguirá existiendo. ¿O solo los casos en que la violencia tiene objetivos políticos deben considerarse un acto de locura? En definitiva, sólo los que se oponen al sistema son locos, el resto son sólo criminales, dijo (Piglia, 2013: 215-216).

En este uso de la violencia, Munk será condenado no solo por sus actos delictivos en sí mismos, si no también por lo que él es. Como señala José Luis de Diego (2014: 10), se produce en la novela la inversión kafkiana entre Estado e individuo: en un Estado paranoico que imposibilita cualquier forma de clandestinidad, el sujeto paranoico que, en su marginalidad y a través del delirio interpretativo, es capaz de captar el funcionamiento de lo político es tenido por loco y presuntamente culpable de los delitos que se le imputan. Es más, el juicio moderno ha multiplicado los jueces en el proceso penal: psiquiatras y psicólogos, profesores expertos en literatura forense... Todos ellos, junto con testimonios de conocidos y expareja, lo señalan como una persona un tanto “anormal” en sus conductas en el ámbito amoroso, académico, familiar... Incluso además se juzga a su familia para explicar la genealogía de su presunta locura. El uso de los medios de comunicación afianza el relato institucional que tilda a la madre como la culpable de los actos de su hijo y como “excéntrica y

descolocada". Todos los discursos estatales se centran en valorarlo antes como sujeto (como loco, peligroso y malvado) que en calidad de los actos terroristas cometidos y la crítica teórica de su manifiesto, por eso hay cierto morbo en conocer todos los detalles de la vida de Munk y en encontrar el detalle crucial que hizo que su vida de genio académico se truncara.

Los actos delictivos de Munk no son tratados como actos contra el cuerpo social, sino contra el soberano. Con su ejecución no se produce un castigo ejemplar, sino una sublimación de los poderes estatales que pueden matar impunemente a la vez que fundamenta y reactiva la violencia sistémica; en consecuencia, su ejecución se reproduce en los medios de comunicación puesto que manda un mensaje para el resto de la ciudadanía. El vídeo de su muerte aparece en *Youtube* por lo que el castigo público que antiguamente se realizaba en la plaza pública, ahora aparece bajo la forma de espectáculo<sup>256</sup>. Así, se deduce que la muerte de Munk, como su negativa a la amnistía por parte de la Corte judicial, son radicalmente políticas.

Así, Munk, como delincuente, es perfilado como un enemigo potencial que es despojado de su estatuto de ciudadano, se erige como una persona malvada despojada ya de humanidad y devenida en monstruo. En este proceso se le aísla del resto de la población y su presencia es justificada desde términos morales. Munk condensa y aprovecha, pues, el atractivo y repulsión que genera como Monstruo político: "¿A qué se debía la fascinación que producía Munk? A la cualidad pura de su rebelión; era malvada<sup>257</sup>, era demoníaca, y era un gran acontecimiento en la lucha contra la injusticia y la manipulación" (Piglia, 2013: 261).

Por último, el empleo de la violencia estatal legitimada es justificado políticamente

---

<sup>256</sup> De forma paralela a la ejecución de Munk aparece un fragmento que lo anticipa y en el que se recalca la violencia institucional a través de la representación de la política en literatura: "Tolstói, a diferencia de lo que hubiera hecho cualquier otro cronista, se detuvo en la descripción del sirviente que llevaba el balde con agua jabonosa para humedecer la soga del ahorcado y lograr que resbalara con más facilidad por el cuello de la víctima. Este detalle liquidaba toda metafísica y hacía sentir el horror burocrático de la ejecución mejor que cualquier jaculatoria emocional a Dostoievski sobre los humillados y ofendidos" (Piglia, 2013: 105).

<sup>257</sup> Por ello, resulta muy interesante recordar las primeras palabras de Renzi al describir a Ida con "un aire mordaz y *maligno*" (Piglia, 2013: 18) que permite emparentar su maldad con la resistencia y lucha política. La cursiva es mía.

para los conflictos bélicos(en la novela se hace alusión varias veces a la Guerra de Vietnam y la guerra química que promovió el gobierno de Lyndon B. Johnson) o para cualquier disidente político, en torno a los cuales se forma un complot: “Nina pensaba que podía haber sido un atentado hecho para que pareciera un accidente. El KGB mataba a los exiliados y a los disidentes políticos que vivían en el extranjero fingiendo que se trataba de accidentes” (Piglia, 2013: 88). El enemigo ya no es solamente exterior, sino también propio. Así, todas las personas que pueden ser asesinados de forma impune por el Estado se convierten en *homines sacri*. De forma ambivalente Munk, cuya vida está en manos del poder soberano, se erige a la vez como una figura análoga a él puesto que con su terrorismo, la élite académica y científica es susceptible de ser su víctima.El empleo de la violencia hace que Munk y el soberano, el poder estatal, sean figuras simétricas en tanto que ambos se encuentran al margen de la ley:“Nunca había dicho por qué hacía lo que hacía. De ese modo había logrado la soberanía absoluta<sup>258</sup>, una soberanía prepolítica y ultramoral, dijo [Munk]” (Piglia, 2013: 280).

A pesar de que la vida de Munk puede ser eliminada por parte del Estado sin que constituya homicidio, no lo convierte en un *homo sacer* porque ha sido condenado por pena capital. Los verdaderos *homines sacri* del capitalismo en la novela no son los condenados a muerte, sino aquellas personas cuya vida constituye un ilegalismo, como es el caso de los extranjeros o refugiados. Su vida no es vida política en cuanto a que no están insertos en la nación como ciudadanos, sino que permanecen en un limbo jurídico que no participa ni de un territorio ni de otro. Aquí se incluyen los “espaldas mojadas” pero también Hank, el del videoclub. Al igual que Munk, procede del mundo académico pero a diferencia de él, no llega a acabar su doctorado, lo que lo deja en una situación de marginalidad; a ello hay que sumar la desobediencia civil que lo deja fuera del sistema:

No había querido ir a pelear a ' Nam y eso lo había convertido en un convicto. Había vivido exiliado en México y regresó en la época de Carter y ahora vivía en una semilegalidad aceptada por la policía. [...] Soy un norteamericano con

---

<sup>258</sup> La figura del emboscado de Jünger entronca con las palabras de Munk al declararse persona singular soberana.

permiso, pero legalmente soy un apátrida, decía con el orgullo de un ciudadano del futuro (Piglia, 2013:247).

Dado que devela los entresijos violentos del sistema, el delincuente encuentra un sector de la población que lo convierte en héroe. Es el caso de ecologistas, hippies, anarquistas, idealistas, trotskistas, animalistas, etc. que justifican la violencia divina de Munk en cuanto a sus fines de justicia y resistencia, pero que condenan la violencia mítica: "Estaba mal matar, pero estaba bien defenderse y, sobre todo, usar la violencia para romper el muro de silencio" (Piglia, 2013: 264). Este posicionamiento aparece justificado en la novela por Sartre y por John III, el alumno de Renzi: "¿Cuántos tildados de terroristas consiguieron luego el Premio Nobel de la Paz? No matar [...] es la consigna de los que tienen el poder, son las víctimas quienes deben obedecer ese mandato, los poderosos no creen en las generalizaciones" (Piglia, 2013: 163). En la misma línea comenta Nina irónicamente: "Oh, sí, todo se puede comprender menos la violencia revolucionaria y la euforia del triunfo" (Piglia, 2013: 100).

El paralelismo que establece de forma recurrente Renzi entre el debate de la legitimación de la violencia en la política estadounidense y la argentina, sobre todo cuando se retrotrae a los años setenta con una mayor represión política, funciona como un contrapunto para poder leer la experiencia política ajena:

Por eso yo veía esta novela ligada a la revolución. Para mí está ligada al mundo de la clandestinidad y al mundo de la violencia política en la Argentina. Yo veía cuestiones que acá habíamos vivido en esos años de manera diversa (Kohan, 2013).

Así, Renzi, como militante de la izquierda, sabe cuáles son los mecanismos de intimidación de la policía norteamericana después de tratar con la argentina y de la vigilancia o los procedimientos rutinarios para acceder a la cárcel después de visitar durante varios años a su amigo Beto Carranza, preso antes del golpe militar de 1976.

La diferencia radica en que los límites entre un gobierno democrático y uno dictatorial parecen haberse diluido en el uso de la violencia (in)justificado que ambos ejercen. Por ello, la comparación implícita de estos movimientos de resistencia Argentina con Munk

es poco alentadora por la suerte que corren la mayoría de estos individuos que se enfrentan solos al sistema. Renzi recuerda el caso de su compañero de facultad, Nacho Uribe, activista del ARI (Agrupación Reformista Independiente) que había matado a un policía y se escondió en su casa. Más tarde, se entera de que quince años después de aquello, fue secuestrado y asesinado por los militares. Hay una cierta mirada melancólica cuando Renzi habla de ese “apoyo logístico” de la periferia cuyo compromiso político era en algunos casos cómplice de las luchas armadas y que, ahora parece haberse imposibilitado en un sistema cada vez más represivo. Por eso, imbuido de este espíritu establece hipótesis de cómo pudo haber participado Ida en la resistencia política, influenciado quizá por la anécdota que le contó sobre su compañera ligada a los Black Panthers, versión que por otra parte, le permite “salvarla” justificándola frente a las consecuencias extremas de la violencia llevadas a cabo por Munk:

Quizá Ida se había llevado por su anticapitalismo teórico y entró en contacto con un grupo anarquista. Conocía muchos casos parecidos en la Argentina. Un contacto, reuniones, triviales tareas de apoyo. La periferia de la organización, los que militaban en la superficie. Prestar casa, firmar garantías de alquiler o dar la dirección para recibir correspondencia. Pequeñas acciones, retirar armas de una casa sitiada por la policía, Julia, mi primera mujer, había hecho eso cuando la policía asesinó a Emilio Jáuregui en una manifestación en Buenos Aires. Entrar en la casa como si fuera amiga de la familia y salir con una granada en la carterita de cuero. Le pidieron que llevara un paquete al correo, tal vez (Piglia, 2013: 135).

La violencia de Munk no espera ser entendida pero sí leída. Matar para acceder a la palabra pública, como se transcribe en el párrafo 96 de su manifiesto:

El terrorista como escritor moderno, la acción directa como pacto con el Diablo. Hago el mal en estado puro para mejorar mi pensamiento y expresar ideas que ponen en cuestión a la sociedad entera. La garantía de verdad está dada porque su autor había sido capaz de filtrarse en las redes de control y represión del sistema, realizando decenas de atentados con bombas caseras sin ser localizado durante casi veinte años (Piglia, 2013: 158).

El terrorista se erige como un superhombre que se aísla de la sociedad para poder romper con todos los valores tradicionales y decide qué vidas son susceptibles de ser eliminadas sin que para él constituya un crimen por el que haya que pagar. De esta forma, Munk se convierte en el escritor moderno porque es capaz de llevar a cabo su relato bajo la consigna privilegiada de la categoría de verdad (frente a la denostada ficción). Hace de su terrorismo la expresión de lo insólito de su superhombría:

Las grandes ficciones sociales son las del Aventurero (que lo espera todo de la acción) y la del Dandy (que vive la vida como una forma de arte); en el siglo XXI el héroe será el Terrorista, dijo Nina. Es un dandy y un aventurero y en el fondo se considera un individuo excepcional. (Piglia, 2013: 164)

Tal y como señala Nina, la figura del terrorista vendría a ser la evolución natural de esos arquetipos. El aventurero del siglo XIX es una persona con unos atributos determinados que lo hacen diferenciarse del resto y con él, el relato tiene asegurado unas buenas dosis de acción pues sus aventuras suponen un viaje (normalmente no está atado territorialmente) y a menudo pone su vida en peligro. El dandy, por su parte, es el personaje modernista que se encuentra apartado de la sociedad por voluntad propia y cuya única finalidad reside en los gustos exquisitos y el goce artístico. En este sentido, es mucho más contemplativo que el aventurero.

Así, frente al referente místico del *stárets* que proponía Tolstói se encuentra el revolucionario llevado al extremo: el terrorista. No en vano se hace referencia al rebelde de *Taxi driver*. Como hombre extraordinario, Munk se asemeja literariamente a dos figuras paranoicas de Conrad<sup>259</sup>: primeramente, al Profesor de *El agente secreto*, amigo anarquista del protagonista Verloc, caracterizado porque siempre portaba una bomba que no dudaría en detonar si la policía decidía detenerlo. Secundariamente, como superhombre y encarnación del Mal en Kurtz de *El corazón en las tinieblas*.

Así, el terrorista funde en sí mismo los dos conceptos de literatura y acción política que acabe con los límites difusos de la dicotomía ficción/realidad. Por ello, la teoría de los

---

<sup>259</sup> El mismísimo Ted Kaczynski ha revelado que se sentía identificado con el personaje de Conrad. Cuando Renzi visita a Munk en la prisión se percató de que todos lo llamaban “el Profesor”. En la novela, Munk decide llamarse varias veces con el sobrenombre de “Kurtz o Kurzio”(Piglia, 2013: 266).

mundos posibles resulta tan importante en la novela, porque para Munk se trata de vivir la vida como si fuera literatura; estos mundos posibles vendrían a representar, parafraseando a Kundera, *el mapa de la existencia* que el escritor tiene ante sí a la hora de dar vida a la ficción. Para acceder a ese mapa es necesario hacerlo a través de la semiótica que proporciona la lectura: la experiencia y la lectura del mundo (representado en el caso de Munk por la lógica matemática) proporciona conocimiento del funcionamiento de la realidad, pero es un conocimiento exiguo que es necesario completar con la infinitud de los mundos posibles, que son autónomos con respecto al mundo real: "Ya que la experiencia no era suficiente, hacía falta construir ficciones teóricas, *exemplum fictum*" (Piglia, 2013: 183).

La teoría de los mundos posibles trasladada a la literatura revela a esta última como un mundo ficcional que es por definición incompleto. Munk en su propuesta terrorista pretende completarlos en la realidad, más concretamente su intencionalidad es llevar a cabo el terrorismo anarquista truncado en *El agente secreto*, como si de un Quijote<sup>260</sup> extremo se tratara:

Se trataba, según él, de experimentar con las vidas posibles y las vidas ficcionales. En los dos casos estamos inmersos en un mundo que es *como* el mundo real y estamos inmersos *como* lo estaríamos en el mundo real. La clave es que los universos ficcionales -a diferencia de los mundos posibles- son incompletos (por eso no podemos saber qué hizo Marlow después de que terminó de contar la historia de Lord Jim). Munk se había propuesto completar *políticamente* ciertas tramas no resueltas y actuar en consecuencia. Prefería partir de una intriga previa. Eso fue todo lo que dijo sobre su lectura de las novelas de Conrad (Piglia, 2013: 279).

Así pues, la lectura para Munk se une a la acción política pero no desde la noción de la

---

<sup>260</sup>"Pero Munk era todavía más radical. En el páramo del mundo contemporáneo, sin ilusión y sin esperanzas, donde ya no hay ficciones sociales poderosas ni alternativas al *statu quo*, había optado - como Alonso Quijano- por creer en la ficción. Era una suerte de Quijote que primero lee furiosa e hipnóticamente las novelas y luego sale a vivirlas. Pero era incluso más radical, porque sus acciones no eran sólo palabras, como en el *Quijote* (y además Cervantes había tomado la precaución de que no matara a nadie, el pobre cristo), sino que se habían convertido en acontecimientos reales" (Piglia, 2013: 232).

literatura como configuradora de realidad que permite aprehenderla, interpretarla y dar sentido a la propia experiencia, sino la lectura como experiencia transformadora de la propia vida<sup>261</sup>, tal y como atestigua un profesor especialista en literatura forense en su juicio: “his evident use of fiction to help him make sense of his life” (Piglia, 2013: 234). Así, se invierte la dicotomía tradicional mimesis/realidad: ahora es un libro el que permite comprender la realidad<sup>262</sup>. Por ello, en su quijotismo se cree y se crea un nuevo personaje para cambiar de vida y es ahí donde reside realmente su revolución puesto que el bovarismo se convierte en la única vía de resistencia y alternativa diferente al discurso monológico del poder al crearse otra vida posible. De ahí el plural<sup>263</sup> mayestático de Munk, multiplicado en varios en diferentes series aisladas que le permiten cambiar de identidad: “Soy Chambige<sup>264</sup>, soy Badinguet<sup>265</sup>, soy Prado<sup>266</sup>, soy todos los nombres de la historia” (Piglia, 2013: 284)<sup>267</sup>.

---

<sup>261</sup> Rosa (2019) en su análisis compara Munk como lector político con el Che Guevara: “La diferencia, pues, es que mientras el Che se construye como modelo ético en *El último lector*, Munk se construye como contraejemplo, como una suerte de advertencia sobre los riesgos y peligros de ese tipo de lectura voraz que transforma la vida. Che Guevara es «el último lector» [...], es una modalidad de lectura ética que parece venir de un mundo anterior que ya ha pasado de moda y persiste en el presente como ruina (y como posibilidad revolucionaria). La figura del Che como lector es emocionante porque desencaja la lectura de la prisión de la ciudad letrada y de pronto estamos leyendo en las trincheras de una guerrilla en Cuba o en el Congo o en Bolivia. El lector deja de ser un ser solitario encerrado en la biblioteca. Munk es la caricatura de ese «último lector», su agonía o farsa; lee, transforma su vida para poder pensar contra el capitalismo, pero tan sólo sale de la cárcel de la universidad para crearse otra cárcel privada en la montaña. El emocionante poder transformador de la lectura es invertido en construirse otra cárcel de la experiencia: primero en la universidad/cárcel, luego en la cabaña ermita, luego en la verdadera cárcel a donde Renzi lo va a visitar”.

<sup>262</sup> De ahí que: “Renzi piensa en Munk como una especie de «plagiario» que recicla materiales ajenos y los firma; de hecho, en la novela el apodo de Munk no es «Unabomber» sino «Recycler». La recirculación de elementos de la novela de Conrad, arrancados de su contexto, permite la operación inversa: la de ensamblarlos de nuevo, de leer y entender la relación entre una cosa y otra, aunque no del todo” (Balderston, 2017: 387).

<sup>263</sup> Como señala Gallego Cuiñas (2020: 138), Munk también el plural para autorreferenciarse. Igualmente, Ida delata su doble vida cuando utiliza el plural en su contestador telefónico: “Estamos ausentes y no puedo atenderlo” (Piglia, 2013: 84).

<sup>264</sup> Henri Chambige mató a su amante en Argelia; asesinato que cometió al parecer por influencia de la literatura.

<sup>265</sup> Apodo satírico atribuido a Napoleón.

<sup>266</sup> Prado, asesino parisino de una prostituta que se creía superior a sus abogados y jueces.

<sup>267</sup> Esta cita está sacada de *La isla desierta y otros textos* de Deleuze, que a su vez está tomada de Klossowski en *Nietzsche y el círculo vicioso*. En ella explica cómo la muerte de Dios (que en la novela del argentino puede estar representada por el discurso monológico), el Yo se disuelve en otros yoes, que conectan en la novela con los mundos de la ficción.

Por ello, la teoría de los mundos posibles causa tanta fascinación al joven Munk como se muestra en la anécdota de la Universidad sobre si había un gato o no en la clase. En la lógica de los mundos posibles, tal y como argumenta Munk, el que haya un gato en esa aula solo es demostrable en uno de los mundos posibles, no en el resto. Esta es la razón de que su *junior tesis* se centrara precisamente en rastrear las decisiones hipotéticas en un conjunto abierto de posibles series, para resolver a través de las matemáticas un punto de indeterminación literario: ¿Cuántos hijos tuvo Lady Macbeth? Una vez que ha comprobado su teorema, lo prueba en la vida real aplicándolo a su propia vida con su teoría de las series pronominales a través del lenguaje, pues este es configurador de mundos posibles: “Cada secuencia pronominal (yo/tú/nosotros/ellos) suponía una realidad distinta y otro sistema de creencia” (Piglia, 2013: 187). Así, frente al mundo perfecto de Leibniz que estaría representado por el discurso hegemónico de los Estados Unidos que considera que sus opositores están fuera de la razón y como portadores de la maldad del mundo, Munk adopta la teoría de los mundos posibles como un discurso subversivo que hace de contrapeso.

La literatura y las matemáticas aplicadas al anarquismo le darán la clave a Munk para su fórmula de la resistencia. El individuo, según Kropotkin, es concebido como un colectivo de fuerzas y viceversa. Es la discontinuidad la que propicia las series autónomas de las vidas posibles y es en ellas donde el anarquismo y la subversión del hombre solo (dividido en la multiplicidad de su existencia) junto con otros como él encuentra la unión de la resistencia, ya que la colectividad como refugio de lo político ha sido completamente debilitado por el capitalismo junto con el panoptismo del sistema. En el individuo múltiple y no en la colectividad es donde residen las nuevas clandestinidades políticas:

Antes era posible construir grupos clandestinos, pequeñas organizaciones férreas, una red de células cerradas, disciplinadas y eficaces. Esa etapa terminó, hubo una serie terrible de derrotas. Ahora hay que empezar otra vez, estamos en la época de los hombres solos, de las conspiraciones personales, de la acción solitaria. Solamente podemos resistir escondiendo nuestros pensamientos invisibles, confundiéndolos con la multitud. [...] Hemos pasado de la masa a la manada. Ésa es la nueva situación política: dispersión,

retroceso, la vanguardia está perdida atrás de las líneas enemigas. Kropotkin, el príncipe Kropotkin, el revolucionario ruso, el brillante teórico anarquista, llamaba *consistency* (consistencia) a la energía que mantiene ligados a los hombres en situación de acoso y de peligro. Unidos en la dispersión, desconocidos entre sí, estos grupos en fusión cambian constantemente: de dirección, de dimensión, de territorio, de velocidad<sup>268</sup> (Piglia, 2013: 274).

Sin embargo, para Renzi este discurso no es nuevo, ya lo ha escuchado anteriormente en el mundo de la guerrilla argentina, jóvenes que debido a su compromiso político deciden cambiar de vida y hacen de la violencia su instrumento de cambio:

Ya conocía ese lenguaje; un ejército invisible, una guerra secreta. Héroe anónimo. Había estado todo el tiempo pensando en un joven trotskista, muy querido, el Vasco Bengoechea, brillante, dinámico, que había muerto al mover una bomba -un “caño”, como se dice en la Argentina- que estalló inesperadamente y lo mató en su departamento de la calle Gascón, en Buenos Aires (Piglia, 2013: 283).

La literatura y la configuración de sus mundos ficcionales posibles permiten pensar la realidad desde otro ángulo. De la misma forma que Munk decide vivir otra vida al retirarse a la Naturaleza para poder llevar a cabo sus acciones contra el capitalismo, la sociedad norteamericana está necesitada de ficciones como forma de resistencia para completar aquello de lo que carecen: “En una sociedad que controla lo imaginario e impone el criterio de realidad como norma, el bovarismo debería propagarse para fortalecer al hombre y salvaguardar sus ilusiones” (Piglia, 2013: 232). No obstante, este bovarismo estaría cambiando en las nuevas generaciones al inclinarse más por el sector audiovisual que por el literario. En cuanto surgen los actos terroristas, son varios los que creen o se postulan como artífices de los hechos influenciados por este nuevo bovarismo, con series como *The Big Secret* o *Twin Peaks*; evidentemente, al

---

<sup>268</sup> Este método de resistencia en la clandestinidad también es utilizado de forma especular por los detectives privados que trabajan en consonancia con la policía. Parker repite la idea de Munk de que la colectividad como proyecto social ha fracasado: “La Ace Agency era una organización de múltiples miembros asociados pero independientes. Trabajaban con informantes, con la policía, reclutaban drogadictos, putas, maricas, soldados, se infiltraban, actuaban en banda. Nadie conocía a los otros agentes, todos se conectaban por internet. Mejor no conocer personalmente a los que trabajan con uno, demasiadas malas personas en la profesión. *Private shit*” (Piglia, 2013: 30-31).

igual que Munk, acaban por ser diagnosticados como locos y su irrupción “criminal” les hace acabar en la sección psiquiátrica de la prisión. La pérdida de relevancia de la literatura en el mundo actual como tradición en crisis es evidente, incluso la propia Ida Brown crea un departamento a favor de los estudios sobre cine<sup>269</sup>: “los estudiantes, dijo, pueden no leer novelas, no ir a la ópera, puede no gustarles el rock o el arte conceptual, pero *siempre* verán películas” (Piglia, 2013: 19). La referencia a *Taxi Driver*, las películas del videoclub de Hank que Munk alquila o la nueva propuesta de tesis audiovisual de Nancy Culler dan buena muestra de este cambio de paradigma.

Por tanto, la reivindicación de la literatura como acto de habla perlocutivo está teñida por un halo de pesimismo puesto que en la novela aparece reducida al espacio residual de la Academia (que todavía creen en su poder encantador) frente a una sociedad utilitarista (relegada al negocio de las editoriales) que le niega cualquier relevancia, la anécdota de la librería sin libros de Borges pero con una frase suya metaforiza la conversión de la literatura en mercancía despojada de significación. La muerte de Munk aniquila cualquier posible esperanza revolucionaria que sí estaba en las anteriores novelas del argentino (Rosa, 2019). Comenta Nina: “...que la revolución había sido un fuego que destruyó primero a sus héroes y luego aterrorizó a todo el pueblo” (Piglia, 2013: 100), no es de extrañar, pues, que la última parte de la novela se titule “Las manos en el fuego” y que tanto Ida como Munk, como dos modernos Prometeos, acaben quemados por el ardor revolucionario.

---

<sup>269</sup>Tal y como plantea Gallego Cuiñas (2019: 7) el desarrollo de los estudios culturales y de la literatura comparada es una “estrategia de supervivencia” en un mundo en el que la literatura ha perdido su preponderancia en cuanto a discurso conformador de identidad y tradición. Ahora ya no es el único (películas, videoclips...) que se disputa esta narración identitaria, considerada ya como puro entretenimiento, todo ello en detrimento de cualquier compromiso crítico y/o ideológico.

## 5. KULTURBRILLE: LA MIRADA IRÓNICA DEL NARRADOR

En su primera clase en la Taylor University, Renzi comenta de Hudson que está ligado a dos culturas y a dos idiomas: hijo de norteamericanos, crece en la pampa argentina para luego acabar su vida en Inglaterra. Curiosamente, Renzi hace el viaje a la inversa: parte de la Argentina y desembarca en la tradición estadounidense, hecho que va a ser determinante como narrador de la novela. Como narrador homodiegético, relata los acontecimientos que le acaecieron a Ida Brown y cómo su investigación le llevó a conocer a Munk, pero en ese proceso no hay que olvidar que su perspectiva como personaje extranjero en la lectura de tales hechos y su posterior narración, están filtradas por su mirada subjetiva.

Por ello, resulta importante que la primera clase en la que se comenta una escena de *Días de ocio en la Patagonia*, el mismo Renzi la titule como “Una lección de óptica” o “Modos de ver”. En ella se narra una anécdota sobre la risa que le provoca a un gaucho ver al inglés con unas gafas que considera ridículas. Finalmente, el gaucho acepta, tras varias tentativas, probarse las gafas y, como en una especie de revelación, se da cuenta de que ha estado viendo una naturaleza distorsionada, menos nítida. Gracias a las lentes del inglés, el gaucho comprende que para acceder a esa nueva realidad solo es posible mediante ese aparato artificial. Simbólicamente, la visión supremacista del colonizador se impone sobre la visión imperfecta del colonizado. Así, el gaucho, con su conversión, representa al bárbaro que con pedagogía se ha civilizado.

Es curioso tal y como apunta Renzi que el incremento del uso de gafas en Argentina a mediados del siglo XIX venga de la mano de la expansión de la literatura con la invención de la imprenta. Las lentes representan el acceso al conocimiento<sup>270</sup>, pero también la “desventaja con la cual debe contar cualquier narrador que se disponga a

---

<sup>270</sup> Munk comenta a Hank que en la película *Johnny Guitar* le llamaba la atención un vaquero leyendo un libro y que llevaba gafas: “Cada vez que alguien en una película de Hollywood, aparece con anteojos quiere decir que es un malvado” (Piglia, 2013: 249). El antiintelectualismo del macartismo (que se plasma en el género *western* que, entre otros, sufrió la llamada caza de brujas) se ceba con el sector literario y cultural de la época. El ejemplo de la película muestra cuán puede ser de peligroso la lectura crítica para algunos sectores políticos.

estudiar otra cultura” (Piglia, 2013: 38), término que recoge del antropólogo Franz Boas sobre las gafas culturales (*Kulturbrille*). La visión desplazada del extranjero lleva a Renzi, como a Hudson, a observar de forma etnográfica la idiosincrasia norteamericana desde estas lentes que le permiten captar las diferencias con su país de origen: ya sea en las prácticas universitarias, en las luchas clandestinas, en las políticas de Argentina o en la comparación de la lengua.

La mirada producto del desplazamiento geográfico se traduce también en desplazamiento lingüístico: en ironía. Como tropo que supone un cambio de significado, la ironía establece una relación de contraste u oposición entre aquello que se dice y entre lo que de verdad significa en virtud de la intencionalidad del hablante. Sin embargo, en otros estudios la ironía pasa de ser un tropo y/o figura retórica a ser ya considerada como una “modalidad literaria” (Ballart, 1994: 296). Pragmáticamente, la ironía genera una implicatura no convencional, según Grice, un tipo de significado que trasciende la semántica en función de la situación comunicativa (la ironía activa factores lingüísticos pero también extralingüísticos). Así, para que se establezca una comunicación efectiva de los enunciados irónicos, el receptor debe activar un proceso inferencial para interpretar esta información implícita, oculta entre lo dicho. Por tanto, como señala Ballart (1994), la ironía presupone un desciframiento que involucra tanto al emisor como al receptor, a lo que hay que añadir otros condicionamientos como un contexto o conocimiento compartido en cuanto a factores históricos, sociales y culturales, estéticos, lingüísticos y psicológicos:

se encontrará con el inconveniente de no saber si tendrá que habérselas con algo que reside fundamentalmente en la intención del emisor, en el trabajo interpretativo del receptor, con algo que existe de hecho como señal inscrita en el texto, o bien como una proteica entidad que recubre todos esos ámbitos y en todos puede ser descubierta (Ballart, 1994: 22).

A esto se refiere Piglia cuando habla de que la ironía juega con el secreto y con los sobreentendidos. La ironía, por tanto, supone un plus de información que sobrepasa lo literal, por lo que es necesario interpretar el mensaje en el marco de un código cultural compartido. Por esta razón, principalmente Renzi, pero también Nina (ambos

extranjeros) junto con Ida, recurren a la mirada irónica para explicar no solo la cultura americana sino también para desvelar los mecanismos del poder.

En este sentido, como muy bien ya han estudiado Fernández Cobo (2016) y D. Balderston (2017), la ironía es empleada como forma de lo político. Tal y como en un ensayo reflexionaba Piglia, la ironía es una forma privada del complot sobre lo social: “La ironía reside en que es preciso actuar en secreto para denunciar una conspiración secreta” (Piglia, 2003b: 55). La ironía como instrumento del lenguaje revela desde su distancia las reglas de lo social y las visibiliza (Piglia, 2003b: 54); como ocurre con las gafas del gaucho de Hudson, la mirada irónica permite ver aquello que está oculto en el sentido. Ironía y política van de la mano, por ello cuando Ida Brown le reprocha a Paul De Man su lectura sobre Conrad le achaca que “su hipótesis sobre la ironía en la novela es despolitizadora y extemporánea” (Piglia, 2013: 139). La ironía multiplica los significados pero aun más si es llevada en un discurso tan complejo como es el literario. Para Piglia, la mirada irónica es propia de la lectura de la ficción. Por eso, cuando establece en *El camino de Ida* la relación entre lectura y acción (por ejemplo, amigos de Renzi que leían *Guerra de guerrilla, un método* de Che Guevara y se van a vivir al monte, o cuando leían *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci y se hacían peronistas...), critica que Munk establezca con Conrad y con la literatura una lectura literal que empobrece el texto literario, como señala en un pasaje de Conrad en *Bajo la mirada de Occidente*:

Razumov, el agente doble, un verdadero personaje kafkiano, escucha a una heroica revolucionaria rusa exiliada que le dice: “Recuerde, Razumov, que las mujeres, los niños y los revolucionarios odian la ironía, que es la negación de todos los instintos redentores, de toda fe, de toda devoción, de toda acción”.

¿Leía *seriamente* la ficción? (Piglia, 2013: 233).

La literatura es eminentemente polifónica puesto que el empleo que hace el emisor de la ironía se desdobra en dos enunciados que expresan dos perspectivas opuestas (Ducrot, 1984): por un lado, lo explícito (el sentido literal) y por otro, lo implícito (la verdadera opinión del emisor). Por eso, al ampliar las posibles interpretaciones, “la ironía es un juego verbal que postula una forma de vida posible, antes que expresar

una realidad determinada” (Piglia, 2003b: 45). Y en ese sentido la relaciona con esos mundos posibles de la ficción.

Tal y como señala Piglia (2003b), la ironía explicita la distancia que media entre la realidad y las palabras. Visibiliza el umbral de las dificultades con las que se encuentra el narrador para expresar la experiencia traducida en palabras. Los límites que presenta el lenguaje, ya lo decía Wittgenstein, son los límites del pensamiento. Por eso, remarca el austríaco que el lenguaje no puede describir o traspasar sus límites para hablar de la ética: "Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico". El lenguaje solo puede expresar experiencias, hechos, pero no valores porque van más allá de los límites del mundo y de la significación de los objetos que hay en él. Contra esa zona de indeterminación lucha Tolstói para evitar la tendencia de la lengua materna rusa a la expresión mística a través de la *ostranenie*, ligada también a la mirada:

Esa palabrita mágica no tiene traducción podemos decir distanciamiento, extrañamiento, incluso *unheimlich*, como Freud, o desfamiliarización. Una distorsión que altera el sentido trivial para hacer ver la luz clara de la lengua rusa. Tolstói la utilizó y la hizo visible [...] Él cristalizó ese procedimiento, esa luz, esa mirada fina, el detalle visual que dice sin decir la carga espiritual (Piglia, 2013: 104-105).

Para escapar de la imposición del lenguaje, el extrañamiento (tan difundido por el formalismo ruso) de la literatura permite escapar de esos automatismos del lenguaje y crear una nueva perspectiva de la realidad. Este mecanismo para Renzi/Piglia es la clave para la buena literatura: “Un hombre escindido [Hudson], con la dosis justa de extrañeza para ser un buen escritor” (Piglia, 2013: 36). La visión de extrañeza con respecto a la lengua se produce de forma incisiva en Renzi, puesto que son recurrentes las veces que establece la diferencias entre el español y el inglés, con traducciones sobre palabras concretas, sobre el poema de Frost... juegos mentales que lo llevan a evadirse, como cuando un enfermero puertorriqueño desautomatiza el lenguaje del hospital al utilizar en español la palabra, curiosamente, “espejuelos”.

La restricción con la lengua extranjera y los desajustes que ello le provoca, lo lleva a

situaciones incómodas, como cuando Ida le dice que “In the fall I’m always hot” (Piglia, 2013: 21) y eso le lleva a imaginar sentidos múltiples en su intento por desvelar el enigma lingüístico. Renzi se sabe en desventaja con la lengua de dominación: “El inglés me intranquilizaba, porque me equivocaba con más frecuencia de lo que me gustaría y atribuyo a esos equívocos el sentido amenazador que las palabras tienen a veces para mí” (Piglia, 2013: 22). A través del lenguaje, Renzi se encuentra sometido pues a través de él se ejerce el poder y la coacción, la alienación en términos de Burroughs: “el lenguaje es un virus” (Piglia, 2013: 254). Esto se refleja en el desprestigio de la lengua española, a nivel social y a nivel cultural, hasta tal punto que entre los consejos que le da su amiga Elizabeth a Renzi está el no hablar español si quieren que lo tomen en serio cuando visita Berkeley. La sensación de estupefacción también aumenta en el momento en que Renzi y Munk, ya en la cárcel, hablan en español y se enciende una luz roja, como si el idioma fuera peligroso pues en esa lengua extranjera que oculta pudiera ser vehículo de cualquier conspiración.

La importancia del lenguaje como enigma resulta ser clave también para los policías del FBI que buscan a Munk y será precisamente un experto en literatura, Flem Argand, quien logre acercarse al perfil psicológico del terrorista junto con otros lingüistas forenses, mientras este juega al despiste lingüístico con la policía al presentar en todos los envíos de carta la palabra *wood* o los juegos lingüísticos del *Finnegans Wake*. También el lenguaje traicionará al emisor, tal y como sucedió con el auténtico Unabomber, con la hipercorrección de la expresión en sus escritos y con la revelación de una expresión propia del idiolecto de Munk (“You can’t eat your cake and have it too”) que su hermano reconocen el *Manifiesto* y acaba delatándolo al FBI.

Así pues, el lenguaje reproduce las relaciones de poder, y en él se vislumbran la jerarquía de posiciones entre los individuos que representan al Estado y aquellos sobre los que se profesa la violencia verbal. Slavoj Žižek (2009: 80) señala que la violencia emana del nacimiento mismo del lenguaje, puesto que la comunicación nunca se establece entre iguales, es decir, no es una relación equilibrada. Esta opresión por parte de las fuerzas institucionales del poder está personificada en la novela, entre otros, en la policía del FBI: “Fueron corteses (demasiado corteses, diría, con esa

cortesía exasperante que encierra la violencia más extrema)" (Piglia, 2013: 78). Esta violencia sutil no pasa inadvertida para el narrador paranoico Renzi que advierte a través del uso del lenguaje su posición en desventaja frente a los mecanismos del poder en el interrogatorio del FBI tras la muerte de Ida: "Todo lo que pudiera decirle era extremadamente confidencial, me dijo (sospeché del adverbio). [...] Me preguntó si yo conocía algún contacto (me sorprendió el sustantivo) de la profesora Brown" (Piglia, 2013: 79).

El último reducto para escapar de la prisión lingüística será precisamente esa mirada irónica que afirma y niega simultáneamente. Aquellos que precisamente que saben descifrar (y emplear) la ironía y los juegos ocultos del lenguaje son precisamente aquellos personajes que son lectores avezados y que, como tales, saben leer las tramas clandestinas sociales. A diferencia de la novela policial y la novela negra, la figura del detective se encuentra totalmente en crisis (al igual que la literatura). Ha perdido toda trascendencia social, reducido a un producto romántico: "Es el primer detective que conozco, me dijo, pensé que ya no existían. En las novelas suelen ser más altos que usted [Renzi], agregó. Estamos en baja, le dije, el negocio ya no es el que era" (Piglia, 2013: 243). Parker, el detective privado de la novela, da cuenta de la transformación de la profesión: con la videovigilancia de la población, su trabajo se ha acabado volviendo obsoleto. Los *private eyes* ya no saben leer, ahora son meros transmisores de información a cambio de una relación transaccional: "Los detectives ya no resolvemos los casos, pero podemos contarlos" (Piglia, 2013: 180). Por ejemplo, toda la información que le da a Renzi sobre la investigación del FBI y sobre las prácticas de Ida Brown la consigue con la autorización al acceso a archivos y conversaciones telefónicas del caso. La función de cohesión social que ejercía el detective privado se ha roto completamente, ha mudado en un instrumento más del capitalismo para el espionaje industrial y para sofocar las huelgas de la clase obrera. Como figura análoga, Parker encarna al policía norteamericano sarcástico, cruel, violento, sin principios y loco de celos que se dedica a espiar a su anterior novia: "De pronto entendí que Parker era un típico ex policía norteamericano, despiadado, cínico y patriótico" (Piglia, 2013: 119).

La investigación del “accidente” y su narración a nosotros como lectores, es construida a la manera tradicional de la novela policial. Hay dos fuerzas contrapuestas representadas por dos hombres que destacan por su intelecto y por su origen de inmigrantes. Por un lado, Menéndez, “el latino”, el jefe de operaciones especiales del FBI, representa el triunfo del sistema y de esa minoría que accede a la prestigiosa élite, “era chicano y vivía en dos mundos, mexicano como su padre y norteamericano como su madre, y conocía el modo de cruzar de una realidad a otra” (Piglia, 2013: 127). Por otro, el personaje antagonista Munk. Son Sherlock y Moriarty en pleno capitalismo del siglo XXI pero con una importante diferencia: Sherlock gracias a su intelecto podía resolver los casos brillantemente, ahora Menéndez (como prácticamente siempre presenta Piglia) demuestra una vez más la ineptitud policial ante actos tan inesperados como el proceder terrorista de Munk, que mantiene en jaque al FBI durante diecisiete años y, de hecho, tal y como ocurre en la historia real de Unabomber, la encarcelación de Munk se produce no por la pericia de los policías, sino gracias a una traición. Su superioridad intelectual muestra un sistema imperfecto y decadente donde todos los medios más avanzados de la policía no servían. Y es que, para poder apresararlo, hizo falta la acción del *agent provocateur* del hermano que, alienado por el sistema, lo entrega contra toda negativa de la familia:

El mexicano trata de *entender*... el misterio de la personalidad criminal -dijo [Munk] con sorna-. Es un perro que no puede atrapar a un tábano, solo siente la picadura. Y salta. Da dentelladas al aire, ladra en la noche. ¿Puede un perro comprender a un tábano?

Según Munk, el FBI acumulaba pruebas, consultaba expertos, usaba sus laboratorios científicos, sus laberínticos archivos interconectados con toda la policía del mundo, tiraba la red para atrapar al delfín, pero al final resolvían -lo que resuelvan- con la tortura, el chantaje, la delación (Piglia, 2013: 277-278).

Por tanto, no es ya ni la policía ni incluso los detectives los que saben interpretar los enigmas sociales sino los lectores avezados como Renzi, Nina e Ida. Renzi, como investigador privado y lector delirante, se convierte en el nuevo individuo de la ficción paranoica. El lector paranoico se caracteriza por el delirio interpretativo o, dicho de otro modo, se encuentra obsesionado por el desciframiento de una interpretación

oculta de los hechos. En el caso de Renzi, este delirio es requisito indispensable para alcanzar la verdad, se manifiesta en el narrador mediante la *crystalización arborescente* (una patología, consecuencia del exceso de alcohol, que le provoca ese estado de lucidez e insomnio) y su obsesión por el lenguaje como ya hemos visto, fijación que ya aparecía en los relatos de “La nena” o “La loca y el relato del crimen”, entre otros: “Suelo ponerme obsesivo con el lenguaje, resabios de mi formación, tengo un oído envenenado por la fonética de Trubetzky y siempre escucho más de lo debido, a veces me detengo en los anacolutos o en los sustantivos adjetivados y pierdo el significado de las frases” (Piglia, 2013: 21-22).

No hay que olvidar que su reconstrucción de los hechos como narrador delirante es poco fiable, alterada por su falta de sueño y porque está involucrado emocionalmente con Ida Brown, por lo que su cordura podría encontrarse aun más distorsionada, como a lo largo de la novela lo hace notar: “En esos días, como los locos, yo pensaba que todo lo que se decía estaba referido a mi vida secreta” (Piglia, 2013: 69) o “La sensación de normalidad me horrorizaba, como si fuera el único perturbado en todo el pueblo. No iba poder cerrar los ojos por miedo a lo podía *ver*<sup>271</sup>” (Piglia, 2013: 86). De hecho, tiene episodios que rondan entre la vigilia y el sueño, como cuando vuelve al cuarto del hotel donde se encontraba con Ida y aparece un cuervo.

Lo que *a priori* puede parecer un narrador autodiegético (nos cuenta cómo es su curso en el campus universitario y lo que le acontece), en realidad es un narrador homodiegético cuya mirada es interesada y parcial de una historia (la de Ida Brown y la de Munk) de la que fue testigo. Renzi se decide a escribir para entender el misterio que supuso la desaparición de Ida y para saber, si estaba conectada o no con el terrorista, es decir, para darle un sentido a su muerte. Por ello, desde la mirada que observa al Otro predomina la focalización interna fija de Renzi, que se detiene en la vida norteamericana y en reflexiones sobre Ida Brown y Munk como si de un enigma más se tratara; en consecuencia, las pausas descriptivas que tienen lugar a través de su subjetividad vienen del poder de fascinación que le crea la presencia de un secreto indescifrable subyacente.

---

<sup>271</sup> La cursiva es mía.

La narración ulterior (es decir, formulada en retrospectiva desde el momento presente de la enunciación) funciona para Renzi como una especie de puzzle que hay que reconstruir. Renzi escribe el relato sobre los acontecimientos en su vuelta a Argentina, cuando no solo la distancia sino también el tiempo le ha permitido cambiar la *perspectiva* de los hechos. Para Martínez Gutiérrez (2017: 23), ese regreso como el poema de Edgar Bayley al comienzo de la novela, están marcados por el fracaso. Al igual que Hudson, Renzi se distancia “para ubicarse en la posición sesgada del testigo que estuvo ahí” (Piglia, 2013: 38) pero esa visión limitada del narrador en primera persona es ilusoria: Renzi toma registro de todo lo que considera relevante para poder explicarsela pérdida de la amada: “Anotaba lo que podía, para garantizar que lo había vivido y poder recordarlo” (Piglia, 2013: 144). Sin embargo, en su reconstrucción de los hechos hay que incidir en que hay dos tiempos narrativos: el de la investigación que anota en tiempo real (podríamos decir que es el relato dos) y luego el que, tras la previa elaboración en Argentina de esos materiales, estamos leyendo nosotros como lectores (relato uno, del que depende el anterior): “había decidido usarlo [el tiempo] para encerrarme en un hotel durante meses y terminar el libro que estaba escribiendo. ¿Qué libro era? Ya no me acordaba y tampoco sabía que el libro que iba a escribir era este que entonces estaba viviendo” (Piglia, 2013: 240).

Pero lo que en una primera instancia supone una mirada distanciada, se convierte en mirada irónica e interesada, no solo por su papel como testigo sino también por su papel de narrador que sabe más de lo que dice. Renzi a lo largo de la novela va anticipando veladamente algunos hechos a través de signos (la mano quemada, por ejemplo), trabajando simultáneamente con el secreto y con el sobreentendido, diciendo de más a la vez que enmascara el discurso. Si bien es verdad que desde la perspectiva de la primera persona no es posible conseguir la objetividad, lo cierto es que desde su posición sesgada consigue cierta veracidad en su relato de los hechos, lo que hace que, aunque al final de la novela el enigma siga sin resolverse (¿por/para qué murió Ida Brown?), de forma sutil el lector toma partido entre si Ida Brown fue una mera víctima de Thomas Munk o si, por el contrario, fue su cómplice. Tal y como señala varias veces a lo largo de la novela, Renzi opta por la primera opción pues narrativamente es mucho más interesante e incluso, siente que los papeles y el libro

de Conrad que, no sabemos si con certeza le dejó de forma fortuita Ida, forman parte del legado al que se siente predestinado. En su encuentro con Munk afirma abiertamente: “La muerte de Ida había obedecido a una causa y yo le proponía una interpretación” (Piglia, 2013: 282) y continúa:

Ella colaboraba como usted -dije como si fuera una evidencia-. Posiblemente ese día transportaba una de las cartas. [...] Ella era una intelectual destacada y es posible que hubiera encarado una lucha secreta en defensa de sus principios y sus ideales. No importa si estaba equivocada o tenía razón, pero murió por algo en lo que ella creía y eso daba sentido a su muerte (Piglia, 2013: 283).

Es esta interpretación la que se impone desde el que comienzo de la novela pues es su conclusión de los hechos: “Tal vez veo las cosas de esta manera luego de lo que pasó. [...], como si los hechos fueran resultado de la alta y compleja formación de las élites en la academia norteamericana” (Piglia, 2013: 36). En este sentido, tiene pertinencia la descripción del *modus vivendi* de los ciudadanos estadounidenses y de la Academia, así como de la política del país que lleva al hiperindividualismo y a actos desesperados. Las descripciones de Ida Brown son también deliberadas pues en ellas hay un toque de melancolía, pero sobre todo de ironía: cuando habla de su tesis *explosiva*, de su aire *maligno*, de su doble vida (jugando con la vida sexual y/o la de posible cómplice terrorista) o de su disputa como Paul de Man: “había intervenido en una conferencia del maestro con la precisión de una *serial killer*” (Piglia, 2013: 138).

Debido entonces a su mirada, las charlas con Nina, la *perspectiva* sobre Hudson que Ida Brown necesitaba de Renzi, sus clases y los comentarios de sus alumnos son significativas pues presentan algo de premonitorio, fruto de sus lecturas acertadas que narran lo que está por venir. En ese sentido, se entiende que Renzi construya la novela en torno a dos importantes isotopías<sup>272</sup> (Greimas) que la recorren con sus múltiples referencias. Por un lado, la reivindicación de la literatura como función social y subversiva. Por esa razón se mencionan autores y obras que se enfrentaban bien con

---

<sup>272</sup> Las isotopías semánticas son un conjunto de recurrencias que permiten captar el texto como un todo homogéneo. En las isotopías narrativas son las distintas líneas temáticas las que configuran al texto como una red con sentido total.

la moral vigente, bien con la literatura canónica de la época o bien con la apología de una sociedad natural precapitalista: la *beat generation* (el alumno Mike centra su tesis en la cultura obrera de la generación literaria), Thoreau, Tolstói, Conrad, Hudson, Quiroga, Lowry (se alude a él cuando Munk visita Cuernavaca), Salinger, Hemingway, Melville... Como contraparte, la segunda isotopía del relato se enmarca con el anarquismo. Su comparación con la argentina le sirve a Piglia para emparentar la pluma y la espada: Nikolái Bujarin, Kropotkin, Eugene O'Neill, Emilio Jáuregui, su compañero de universidad Nacho Uribe, Serguéi Necháiev<sup>273</sup>, Martin Jay con su ensayo "The Fictional Terrorist" ... Así, también cobra un nuevo sentido que las acciones de varios personajes se construyan a modo de espejo<sup>274</sup>: por ejemplo, Renzi al igual que Munk no puede dormir y se dedica a dar paseos o como Hudson, observa la naturaleza artificial norteamericana, los paralelismos entre la escena anticipatoria de la sogá de Tolstói y la muerte a la silla eléctrica de Munk... que refuerzan semántica y literariamente la perspectiva e interpretación del narrador Renzi.

Para concluir, la mirada irónica y parcial del narrador permite desde su posición distanciada como extranjero, estudia desde su *voyeurismo* las distintas interrelaciones políticas que tejen la red capitalista en Estados Unidos como causa de la pérdida de la amada. Su interpretación es una toma de postura que concierne no solo la figura de Ida Brown y Thomas Munk, sino también una reivindicación del papel que juega la lectura para desvelar los signos ocultos de la sociedad y de la narración como función mítica (narrar para comprender) y terapéutica para el narrador.

---

<sup>273</sup> En su *Catecismo del revolucionario* dice: "El revolucionario es un hombre perdido. No tiene intereses personales, ni causas propias, ni sentimientos, ni hábitos, ni propiedades; no tiene ni siquiera un nombre. Todo en él está absorbido por un único y exclusivo interés, por un solo pensamiento, por una sola pasión: la revolución" (Piglia, 2013: 150). Estas palabras le sirven a Renzi/Piglia y a Nina para despojar de todo idealismo a las acciones de Munk. El terrorista, a diferencia de los antiguos revolucionarios, ya no tiene ideales, tiene razones.

<sup>274</sup> Fernández Cobo (2016) habla de dobles en el marco de su lectura sobre literatura fantástica.

## CONCLUSIONES

El contexto cultural e histórico de los años sesenta y setenta marcados por la turbulencia y la inestabilidad política resultan claves para la conformación de escritor de Piglia y de muchos de sus compañeros de trinchera en el campo intelectual de la izquierda argentina como pueden ser Beatriz Sarlo, David Viñas, Juan José Saer, Carlos Altamirano, Noé Jitrik, Josefina Ludmer, etc. Desde la perspectiva ideológica implícita de la literatura, Ricardo Piglia se cuestiona a lo largo de su carrera como escritor, lector, editor y profesor cómo aunar conceptos como la literatura y la sociedad desde un punto de vista reivindicativo y transgresor que se desmarque de los discursos políticos y culturales imperantes de la época. Ricardo Piglia practicó, como demuestran sus diarios, una vida dedicada a la literatura pero los acontecimientos políticos que vivió desde pequeño con la huida de su familia de Adrogué por la condición de peronista de su padre en el golpe de Estado del 55, los múltiples gobiernos militares y su salida de la Universidad debido a su causa, los viajes a Cuba y a China, los diferentes grupos políticos unidos a la vanguardia en los que participó, los amigos que perdió a raíz de la dictadura del 1976 y su posterior exilio a Estados Unidos, las lecturas críticas y filosóficas de la época junto con su posición política marxista y/o anarquista marcan irremediablemente su postura ante la literatura y su función social y transformadora. De ahí la voluntad férrea de escribir que Piglia presentó hasta sus últimos momentos de vida y que ni siquiera la Dictadura pudo apagar en uno de los momentos más oscuros de la historia argentina reciente.

Por esta contundente razón esta tesis defiende el estrecho vínculo entre literatura, política, sociedad y poder. Es por eso que la perspectiva de este trabajo ha sido múltiple y combina aspectos de distintas escuelas teóricas y filosóficas como la sociología literaria, la estética de la recepción, los estudios de género, el análisis textual y la teoría marxista de Walter Benjamin, las teorías sobre prisiones, sexualidad y criminalidad de Foucault, las teorías antropológicas de Marc Augé, la filosofía de Agamben y el estudio sobre feminismo de Judith Butler, principalmente. Además, la

voluntad ha sido la de establecer una mirada analítica y crítica de la narrativa de Piglia insertándola en su obra global, sin olvidar el contexto político, histórico-social y cultural de la época y de algunos aspectos biográficos que se han considerado relevantes para el desarrollo de la investigación.

Los objetivos de la tesis residían fundamentalmente en analizar la concepción de Piglia sobre la literatura como un discurso marginal, de oposición y resistencia ante los discursos del poder, a la vez que se reflexionaba sobre cómo se conseguía esa práctica en la construcción del artefacto literario; así, el desarrollo de la investigación y las conclusiones resultantes han dado prueba de la consecución de estos propósitos de la siguiente manera:

En primer lugar, he inscrito el proyecto Piglia en un proyecto literario y político en el que se conjugan las relaciones entre literatura y sociedad de forma que subvierte las categorías clásicas de la sociología literaria: la ficción no se convierte en una mera excusa a partir de la cual estudiar las categorías sociales, sino que para Piglia es la literatura la que permite dar herramientas para leer los discursos sociales; en este sentido, es la literatura la que está orientada hacia el futuro y hacia la utopía pues la lectura de hoy supone la realización del mañana. No es de extrañar entonces que en ese adelantarse al porvenir Piglia emplee deliberadamente el anacronismo como una forma crítica de cuestionar los discursos de la actualidad.

Así pues, Ricardo Piglia se posiciona literariamente con aquellos discursos y movimientos de la vanguardia que se distancian de aquellos discursos monológicos como es el caso del discurso unívoco que impone la estética del Realismo. La vanguardia le permite compaginar su proyecto literario con su compromiso político y social desde la ruptura. Para el autor, la vanguardia se concibe como una práctica antiliberal (pues rompe con la mercantilización del arte), como una conspiración contra el canon literario y sobre todo, como una práctica de resistencia. Su concepción literaria radicará en escribir y leer contra el canon, contra los discursos oficiales del poder (ya sean del Estado, autoritario o no, o de los que impone el capitalismo) y contra los discursos propios del consumo de masas, por lo que se le asigna al discurso literario una capacidad crítica que incide con su capacidad de transformación en la

sociedad. Para Piglia, la vanguardia no es un simple movimiento artístico basado en la innovación formal sino un artefacto artístico que pone en marcha la revolución al comprometer literatura y sociedad. A causa de ello, Piglia define la literatura como una práctica antipolítica y como una máquina de guerra, conceptos que rescata de Macedonio Fernández para reconciliar su compromiso político a la vez que fija su proyecto literario.

Así pues, hay una relación implícita entre narración y poder. Por ello, hay que plantearse desde dónde y cómo mira el narrador pues no solo está influenciado por su clase social, sino que también implica cierta jerarquía con respecto al resto de elementos de la narración pues están supeditados a su relato. Así, la mirada del narrador y el uso del lenguaje que practica suponen un cierto posicionamiento político con aquello que narra y cómo lo relata. A diferencia del narrador omnisciente propio de la novela realista como un narrador cuyo estatus es incuestionable, Piglia tendrá preferencia por aquellos que mantienen una distancia con lo que narran, sobre todo porque se presentan como narradores dubitativos o poco fiables, ya sea desde su posición de testigos o de implicados en una investigación. Así, trasladan al relato ese proceso analítico y constructivo como si estuviera sucediendo en tiempo real. Además, Piglia concibe el cese de su narración, es decir, el final como una interrupción y en ellos cifra el sentido de sus relatos.

En segundo lugar, considero que este proyecto político y literario necesita una lectura determinada para poder llevarse a cabo. Para Piglia, la lectura, al igual que la literatura, tiene un poder performativo. La lectura como reescritura y emparentada con la traducción emplea un uso determinado del lenguaje que supone también un posicionamiento ideológico. Por ello, Piglia ha incidido tanto en su papel de crítico y profesor, hasta el punto de llevarlo a realizar un programa televisivo, en la importancia clave de la lectura que concibe al lector como un agente activo que construye y finaliza el proceso comunicativo de los textos. El hecho de relegar el sentido último al lector y no al escritor forma parte de su concepción política y social pues será él el que con el método de lectura que plantea Piglia será capaz de interpretar y adelantarse al relato futuro social. La lectura, desde la perspectiva pigliana, es un instrumento que

cuestiona los discursos canónicos y los legitimados por el poder. Por esta razón, la lectura propone otros mundos, a menudo clandestinos, que se relacionan con la criminalidad en el sentido de leer fuera de lo establecido y desde los márgenes de la sociedad. Leer contra alguien o contra algo es, desde luego, una práctica política/ideológica. Además, si bien la modernidad como declaraba Walter Benjamin supone el ocaso de las experiencias y, por tanto, la imposibilidad de narrarlas por parte de la figura del narrador, para Piglia (quien promulga en sus relatos no la experiencia, sino más bien la búsqueda de ella) la lectura vendría a restaurar el sentido de esa experiencia perdida y de ahí, la importancia que le otorga al Diario donde literatura, vida y política quedan registradas.

Esta forma de lectura viene determinada por la estructura por lo que he hecho mención al aspecto genérico. Piglia se plantea la siguiente cuestión: ¿desde dónde y cómo narrar? La respuesta pasa entonces por el problema de los géneros que en el caso de Piglia se resuelve a través del hibridismo genérico. Si bien Piglia se dedica a analizar y describir las particularidades de cada género (del cuento, de la nouvelle y en especial de la novela policiaca), en su práctica se observa que las características de cada una se mezclan. Y no solo eso, sino que también se entrecruzan y se disuelven las fronteras entre la realidad y la ficción, lo que se traduce en cruces entre la crítica y la ficción o géneros como el de no-ficción con la novela de investigación.

En tercer lugar, destaco la importancia crucial del género policial y de la novela negra para la producción narrativa del argentino puesto que, además de dedicar numerosas páginas críticas al género, es el que estructura gran parte de su narrativa debido a sus lecturas en su trabajo como editor de la Serie Negra en Tiempo Contemporáneo. A Piglia le interesa la novela negra porque la considera un género que le permite retratar la sociedad y la circulación de las relaciones a través de la economía fuera de la novela realista. Así, la novela negra a diferencia de la policial no suele resolver el crimen y restaurar el orden de la sociedad. A Piglia le permite trabajar lo social de otra manera, donde el investigador o detective se encuentra fuera de la institución social por excelencia, la familia, y se mueve en un mundo puramente transaccional, donde el dinero y la corrupción se convierten en el motor del relato.

Entonces, el policial a través de su esquema del no saber/no dicho hacia el saber le permite trabajar el secreto, el enigma y el misterio. La práctica deliberada de ocultamiento a través de diferentes recursos retóricos (la elipsis, la digresión, la fragmentación, etc.) le sirve para tres propósitos en su poética: primeramente, como elementos de construcción del relato tal y como menciona en “Tesis sobre el cuento” donde, influenciado por la teoría del iceberg de Hemingway, afirma que un cuento narra en realidad dos historias, una que es explícita y otra que está oculta; seguidamente, estas categorías entroncan con su programa de lectura donde el lector tiene un papel activo, como coautor que junto al detective va reconstruyendo la historia; y por último, esta segunda historia implícita para Piglia es política, como se ha tratado de especificar con ejemplos de su narrativa y en las novelas del corpus.

Por tanto, para Piglia esta historia velada a través del ocultamiento y de lo no dicho se establece políticamente en el complot como modelo de respuesta social de resistencia y de subversión. Si el Estado y sus diferentes poderes orquestan ficciones que imponen en los relatos sociales para cohesionar y salvaguardar cierto consenso social y su propia permanencia en el poder, la literatura como máquina subversiva también hace lo mismo con su propuesta antagónica, pero a diferencia del primero trata de resistir y de plantear otras realidades e interpretaciones, no desde posiciones céntricas, sino desde la clandestinidad y la periferia.

La conspiración como respuesta social y revolucionaria favorece lo que Piglia acuña como ficción paranoica, que vendría a ser la evolución del género policial caracterizada por la exacerbación de la sensación de peligro en un mundo hostil y amenazante. La única posibilidad para sobrevivir en este entorno inhóspito es mediante el llamado “delirio interpretativo” que, de nuevo, se emparenta con el programa de lectura del argentino mediante la sobreinterpretación. Así, se plantea la necesidad de leer los signos y los relatos sociales que circulan subrepticamente para poder resistir y adelantarse a las distintas conspiraciones que se ciernen sobre él. La elección del género policial y la novela negra pasa entonces por un intento de captar el núcleo paranoico de la sociedad que se cifra en forma de complot (el secreto). Pero a diferencia de estos géneros, la ficción o relato paranoico se alinea con la vanguardia

artística ligada a la ciencia ficción y a la posmodernidad que genera individuos esquizofrénicos. Esto se traduce en uso particular y fragmentario del lenguaje del paranoico que ahora es visto como una figura de resistencia ante las conspiraciones del poder y su lectura como una forma de acción política.

Consecuentemente, los personajes paranoicos de esta evolución del policial van a devenir monstruos sociales pues a través de la alteridad, estos personajes excéntricos y/o locos expían todos los defectos y pecados de la masa homogénea; como reverso, su simple identidad cuestiona todos los valores establecidos y legitimados por el consenso social: desde los valores económicos, sexuales y sociales hasta los morales y éticos. Así, estos monstruos en la narrativa del de Adrogué se caracterizan por ser personajes marginales, aislados de la sociedad, y que por su posición periférica realizan actos subversivos que son considerados como irracionales por el resto de la población. Será por este motivo por el cual tendrán una mirada mucho más lúcida desde la que poder oponerse a los discursos legitimados del Estado.

Ante la gama de personajes, he clasificado en dos categorías a estos monstruos: por un lado, aquellos que están fuera del circuito económico y, por tanto, segregados también territorialmente y, por otro lado, a los que están fuera de las convenciones sexuales y de la racionalidad. El primer grupo se caracteriza por el territorio que ocupa: por ejemplo, las clases bajas son expulsadas de los centros económicos y de poder de las clases altas a través de ciudades blindadas que marcan la separación entre el afuera y el dentro. En este sentido, también es discriminado por no pertenecer a ese territorio el personaje del extranjero. Junto a él, los criminales y vagabundos adquieren un papel importante de controversia pues escapan del sistema económico, pero también del principal actor que lo sustenta: el trabajo. Como rechazan los cauces para conseguir el dinero, o bien lo consiguen de forma ilícita o bien malviven de forma solitaria por las ciudades. En cualquier caso, estas figuras son percibidas en la sociedad como altamente peligrosas para el orden social, de ahí el rescate narrativo por parte de Piglia.

En el segundo grupo, se encontrarían los locos y locas que pueblan sus relatos. La distinción de género es crucial pues no tienen las mismas connotaciones: el caso de la

locura masculina se emparenta con la creatividad, con la posibilidad de construir mundos alternativos que cuestionen y por comparación con el mundo real visibilicen las relaciones corruptas. Sus discursos, como ocurre con el de la literatura, son invalidados por los poderes estatales pero con la lucidez que los caracteriza son capaces de denunciar aquello que los demás no ven o prefieren callar. Como es convencional, la figura del loco va asociada a una represión brutal y la locura se convierte en la única salida de resistencia posible.

En el caso de la locura femenina, ya no se liga a la productividad sino al origen mismo de la literatura (del relato). Como Casandra, los personajes femeninos de Piglia están destinadas a no ser creídas discriminadas doblemente: tanto por su condición de locas, como por su condición de mujeres.

Pero lo que tienen en común todos estos personajes marginales es que, desde mi punto de vista, son concebidos desde su vulnerabilidad social lo que les da entidad de individuos políticos. Por este motivo, rescato el concepto jurídico de *homo sacer* (Agamben, 2003) como una figura análoga al soberano y cuya vida no vale absolutamente nada en el sentido de que su muerte puede ser dada y cobrarse de forma totalmente impune. Es decir, todas aquellas personas peligrosas para el sistema, precisamente por estar fuera de él, están expuestas a la violencia estatal y a la muerte. De ahí, que el *homo sacer* sea un personaje construido también desde la alteridad que fundamenta en la diferencia el escaso valor de su vida y la concibe como fácilmente eliminable (aquí se incluyen a los inmigrantes, homosexuales, criminales, vagabundos...).

Precisamente por su condición de criminales, considero que la ficción paranoica tiene predilección por los espacios cerrados pues a través de su configuración espacial inciden en la psicología de estos personajes marginales. No es de extrañar pues que Piglia coloque a sus protagonistas en ambientes asfixiantes y en cárceles que intensifican la sensación de amenaza y la acción asfixiante a la vez que le sirve también de estructura circular para el propio relato. La ciudad, devenida en espacio carcelario, es el lugar fundamental donde se desarrollan y circulan las historias anónimas en oposición al aburrimiento y atraso cultural de los pueblos argentinos. Si ya la presencia

de la gran ciudad propiciaba los crímenes del género policial, ahora predispone al esquizofrénico y conspiranoico a estar alerta en la ficción paranoica. Por esta razón, la ciudad de la posmodernidad cambia y la diferencia entre los espacios públicos y privados se invisibiliza. Los llamados espacios sociales que servían de encuentro (la plaza, el mercado, la galería) entre las distintas clases sociales se pierden en favor de lo que Augé (1996) nombra como los no-lugares, espacios en los que prima la despersonalización, la funcionalidad y la homogeneidad.

Desde su adolescencia, Ricardo Piglia siempre ha mantenido una relación especial con los lugares que habita basada en la no propiedad y en el desarraigo. Por este motivo, me he detenido en el espacio del hotel y la pensión pues serán el escenario de muchos de sus relatos (alguno de ellos fantástico). La impersonalidad del hotel y su sensación de extrañamiento son propicios para la soledad del escritor, quien se siente en un entorno favorable para desarrollar su tarea creativa a la vez que se convierte en el espacio de lo íntimo y privado para las relaciones sexuales y para el secreto en general.

En cuanto al bar, también será un espacio de literatura pero a diferencia del hotel y la pensión no será un escenario favorable para la escritura sino para la oralidad. El bar se convierte en el espacio por excelencia de numerosas de sus narraciones ya que es el espacio propicio para narrar historias personales. Así, se constata que además de ser un no-lugar, también es utilizado como espacio de tránsito y como espacio de intercambio social.

Por su parte, el tren está asociado al viaje y al viajero. Además de ser símbolo de la revolución industrial y, por ende, de la modernidad y del progreso, para Piglia representa la lectura y el aislamiento que necesita tal actividad.

En cuarto lugar, demuestro que el discurso social y político en la narrativa del argentino se filtra a través de la temática de la sexualidad y el género como una de las manifestaciones de la Otredad. El discurso de la alteridad de personajes marginalizados le sirve para exponer y contraponer los valores sociales a los de esta clase de personalidades. Por este motivo, recalco que la posición de género femenino y la del homosexual son discursos subversivos y reivindicativos que resisten ante la

discriminación a la que son expuestos en las novelas de este corpus. Ellos y ellas resisten a menudo en la clandestinidad pero se afianzan en su condición como una fortaleza que los empodera. En el caso de la homosexualidad, como se ha visto en *Plata quemada*, circula un discurso estatal que la califica como enfermedad y de peligro social y biológico para la nación. Al mismo tiempo, se confunde la identidad de género con la orientación sexual. Dado que los personajes masculinos homosexuales son denostados precisamente por ello y son asemejados con la mujer, sienten la necesidad de reafirmar su virilidad fundamentalmente a través de la exageración de los atributos considerados como masculinos, como es el empleo de la violencia. Además, la discriminación también tiene en cuenta el rol sexual que juega cada uno de los integrantes de pareja pues aquel que es penetrado es asociado, de nuevo, con el papel supuestamente pasivo de la mujer, mientras que aquel que penetra no ve mermada su condición de hombre.

Por lo que respecta a la condición de mujer, Piglia siente una especial predilección por las mujeres pelirrojas, relacionadas con el arquetipo de la mujer fatal. Las mujeres son el motor del relato, a menudo es su pérdida la que exige la acción de los personajes, por lo que están asociadas a la literatura. Además, como *femmes fatales* son dueñas de su sexualidad (como las hermanas Belladona e Ida Brown) a pesar de que son expuestas y criticadas por el resto de sus círculos sociales. Su transgresión es vista como una acción política que cuestiona los valores normativos referidos al género femenino en cuanto moralidad, educación, patrones de conducta... Estas mujeres son concebidas como monstruos que atraen en la misma medida que repelen por el miedo que generan. Entre el peligro y la maldad, las mujeres en su narrativa suelen estar asociadas, como en el caso de la novela negra, al dinero (o la droga como en el caso de Blanca Galeano, de *Plata quemada*) y a la acción política en el caso de las guerrilleras. Por todos estos motivos, matizo la crítica que incluye la construcción de sus personajes femeninos dentro de estudios de corte feminista dado que la caracterización se lleva a cabo a partir de cánones que no subvierten lo sexual ni los patrones de mujeres que se dan en el imaginario colectivo de forma polarizada. Igualmente, aunque estén vinculadas a la literatura y algunas de ellas sean grandes lectoras (como es el caso de Nina de *El camino de Ida*) se reproducen con y mediante ellas algunos de los discursos

que perpetúan los rígidos esquemas de género.

En quinto lugar, evidencio la lucha de discursos que se repiten en las tres novelas analizadas entre el Estado, representado por un Estado corrupto (a través de instituciones como la policía, el periodismo, la justicia y la Universidad) alienado con el liberalismo capitalista y los discursos clandestinos de los criminales, extranjeros, homosexuales, inventores y lectores que se oponen al primero no con ganas de vencer, pero sí para resistir a ellos y contenerlos en la medida de lo posible. Por este motivo, Piglia reivindica los diferentes discursos orales frente a los oficiales y escritos del Estado. Aunque este aparece representado a través de ciertos personajes, su poder se manifiesta en la violencia que infligen a sus ciudadanos. Por esto, la única salida posible que propone, además de la clandestinidad, es el anarquismo de sus personajes como ruptura total.

En sexto lugar, analizo el discurso del narrador que mira y habla para desentrañar los juegos de opacidad y manipulación que suelen esconderse detrás. El relato oral de Piglia se vuelve calidoscópico por su perspectivismo, lo que convierte sus relatos en novelas dialógicas. A pesar de que la oralidad da una sensación de simultaneidad y espontaneidad, lo cierto es que la narración se construye a través de un proceso de reproducción artificial de los sucesos acaecidos y de las voces que participaron en la acción. Así, aunque en algunas ocasiones puede enmascarse en la ficción, el narrador se revela a través del brillo de la ironía y mediante el uso deliberado del Epílogo que sirve como marco de reinterpretación para lo narrado anteriormente.

Por último, quiero manifestar que teniendo en cuenta la parcialidad de algunos trabajos al tratar la propuesta literaria y política de su narrativa y la escasez o ausencia de análisis exhaustivos en materia de género, sexualidad y de la voz narrativa, esta tesis viene a rellenar un claro vacío en el estudio e interpretación de estos aspectos y especialmente, en el tratamiento que reciben en las tres novelas del corpus propuesto para el presente trabajo.

En la misma línea que el propio Ricardo Piglia: “Algunos dicen: «Hay que venir de una verdad social e ir con ella a la literatura» [...]. Yo diría: «La crítica construye a partir del

análisis de los textos un concepto que puede ser usado en el mundo social» (Piglia, 2001a: 214), esta tesis tiene la ambición de aportar nuevas lecturas e interpretaciones que enriquezcan la crítica textual de su obra y en la medida de lo posible, contribuir al examen de los discursos actuales con vistas a develar los secretos de la sociedad en un momento en el que la sociedad está ávida de ficciones. El simulacro, fruto de la pérdida de las fronteras entre la ficción y la realidad, está totalmente instaurado. Las interrelaciones que vivimos hoy en día entre la ficción y la verdad, así como los efectos que han producido determinadas producciones artísticas demuestran que el proyecto literario de Ricardo Piglia sigue de plena vigencia.

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO PIGLIA

PIGLIA, R. (1965). "Literatura y sociedad" en *Literatura y sociedad*, año 1, pp. 1-12.

\_\_\_\_\_ (1968). *Yo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

\_\_\_\_\_ (1970). "Nueva narrativa norteamericana" en *Los libros*, nº 13, pp. 11-14.

\_\_\_\_\_ (1972a). "Clase media: cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)" en Joge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, pp. 350-362.

\_\_\_\_\_ (1972b). "De la traición a la literatura" en *Los libros*, nº 27, pp. 26.

\_\_\_\_\_ (1972c). "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases" en *Los Libros*, nº 25, pp. 22-25.

\_\_\_\_\_ (1973). "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", en *Los Libros*, nº 29, marzo-abril, pp. 22-27.

\_\_\_\_\_ (1974a). "Roberto Arlt: la ficción del dinero" en *Hispanamérica: revista de literatura*, nº 7, 1974, pp. 25-28.

\_\_\_\_\_ (1974b). "La lucha ideológica en la construcción socialista", en *Los Libros*, nº 35, pp. 4-9.

\_\_\_\_\_ (1975). "Notas sobre Brecht" en *Los Libros*, nº 40, pp. 4-10.

\_\_\_\_\_ (1983). "Condiciones de la vanguardia" en *Clarín, Cultura y Nación*, 23 abril, p. 2.

\_\_\_\_\_ (1986). "Cortázar: la desdicha del éxito" en *Crisis*, nº 43, pp. 86-87.

- \_\_\_\_\_ (1987). "Ficción y política en la literatura argentina", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert, pp. 97-103.
- \_\_\_\_\_ (1991). "La ficción paranoica". *Clarín*, Suplemento de Cultura, 10/10/1991, pp. 4-5.
- \_\_\_\_\_ (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1993-1994). "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad" en *Nuevo Texto Crítico*, año 6, nº 12/13, pp. 12-15.
- \_\_\_\_\_ (1995). "Lo negro en lo policial" en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento*, vol. 2. México: Universidad Nacional autónoma de México, pp. 399-408.
- \_\_\_\_\_ (1997a). "El final de un crimen", en *Clarín, Cultura y Nación*, 13 noviembre, pp. 2-3.
- \_\_\_\_\_ (1997b). "La biblioteca: una experiencia con el tiempo" en *La Página*, nº 28, pp. 12-19.
- \_\_\_\_\_ (1997c). "La literatura argentina después de Borges", en *La Página*, nº 28, pp. 62-65.
- \_\_\_\_\_ (1999a). Conferencia "Poe y Borges" en *El hilo de Ariadna*, agosto 2001, volumen 1, [http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen1/art03\\_letras.asp](http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen1/art03_letras.asp)
- \_\_\_\_\_ (1999b). *Borges: el arte de narrar*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_ (2000a). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2000c). *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, México, F.C.E.
- \_\_\_\_\_ (2001a). *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.

- \_\_\_\_\_ (2001b). *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2001c). “Pequeño proyecto de una ciudad futura” en *Letras libres*, año nº 3, nº 34, pp. 61-66.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2003b). “Ironía y complot” en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, pp. 43-56.
- \_\_\_\_\_ (2003c). “De la tragedia a la conspiración” en *La Nación*, 18 de mayo de 2003, en línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/de-la-tragedia-a-la-conspiracion-nid496728>
- \_\_\_\_\_ (2005). *El último lector*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006a). *La invasión*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006b). “Secreto y narración, tesis sobre la nouvelle” en Eduardo Becerra (ed.) *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de espuma, pp. 187-205.
- \_\_\_\_\_ (2006c). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2007a). *Prisión perpetua*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2007b). “Novela y complot” en *Quimera: revista de literatura*, nº 280, pp. 46-54.
- \_\_\_\_\_ (2007c). *Teoría del complot*. Buenos Aires: Editorial Mate.
- \_\_\_\_\_ (2008). “El lugar de Saer” en Jorge Carrión (ed.)(ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, pp. 162- 188.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” en *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº 28, pp. 81-93.

- \_\_\_\_\_ (2010). *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2013). *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Nombre falso*. Barcelona: Debolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Antología personal*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2015a). *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Ciudad de México/Madrid: Sexto Piso.
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2015c). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2016a). *Los diarios de Emilio Renzi II: los años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2016b). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- \_\_\_\_\_ (2016c). *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las Máquinas.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Los diarios de Emilio Renzi III: un año en la vida*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- AGAMBEN, G. (2003). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- ALTHUSSER, L. (2003 [1970]). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ÁLVAREZ, E. (2012-2013). "Tiempo Contemporáneo. Una editorial de la Nueva Izquierda», *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDInCI*, nº 13, pp. 143-155.
- \_\_\_\_\_ (2016). "La revista *Literatura y Sociedad*: entre la guerrilla, el marxismo y la crítica literaria ¿Un caso único y ejemplar?", en *AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX*. En línea: [http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/LITERATURA-Y-SOCIEDAD\\_ESTUDIO.pdf](http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/LITERATURA-Y-SOCIEDAD_ESTUDIO.pdf)
- AMENDOLA, G. (2000). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.
- AMÍCOLA, J. y HUESO, S. (2015). "La *Queer Performance de Plata quemada*" en Julia G. Romero (ed.) *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 111-133.
- ARCHBOLD, J. W. (2015). "Las masculinidades de los hombres homosexuales en Plata quemada, de Ricardo Piglia" en *Cuadernos de literatura del caribe e Hispanoamérica*, nº 22, pp. 107-122.
- ARENDT, H. (2005 [1970]). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARLT, R. (2011). *Los siete locos*. Madrid: Cátedra.

- AUGÉ, M. (1996). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*, Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio.* México: Fondo de Cultura Económica.
- BADINTER, E. (1993). *XY, la identidad masculina.* Madrid: Alianza.
- BAJTIN, M. (1985). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.
- BALDERSTON, D. (2017). "Piglia y el Unabomber: literatura y política en *El camino de Ida*". *Revista Landa*, vol. 5, nº 2, pp. 378-391.
- \_\_\_\_\_. (2018). "Piglia's Diaries Recovering the Gestation of *Plata quemada*" en *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 16, nº 1, pp. 253-263.
- BALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno.* Barcelona: Quaderns Crema.
- BASAGLIA, F. (1985). *Mujer, locura y sociedad.* México: Universidad Autónoma de Puebla.
- BATAILLE, G. (1987 [1933]). *La parte maldita.* Barcelona: Editorial Icaria.
- BAUDRILLARD, J. (1976). *La génesis ideológica de las necesidades.* Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Z. (1999). *La modernidad líquida.* México: Fondo de Cultura Económica.
- BEAUVOIR, S. (2002 [1949]). *El segundo sexo.* Madrid: Cátedra, vol. I y vol. II.
- BECERRA, E. (2007). "Política y poética en la literatura de Ricardo Piglia" en *Quimera*, Barcelona, nº 208, pp. 30-34.
- BECK, U. (1998). *La sociedad del riesgo global. Hacia una nueva modernidad.* Barcelona: Paidós.

- BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1972 [1921]). *Iluminaciones II: poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- BERG, E. (2000). *El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)* en Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, pp. 65-85.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia (segunda reflexión)" en *CEIEHIS-Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, nº 13, pp. 95-109.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia*, Andrés Rivera y Juan José Saer. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2006). "La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia" en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 23-53.
- \_\_\_\_\_ (2008). "La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 38. En línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>
- BESARÓN, P. (2009). *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- BOSTEELS, B. (2003). "Del complot al potlatch: política, economía, cultura" en *Neoliberalismo, fabulaciones y complot. Número especial de Revista de Crítica Cultural*, nº 26, pp. 39-45.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- BRACAMONTE, J. (2014). "*Blanco nocturno* de Ricardo Piglia. Otriedades,

experimentación y relato” en *Landa. Revista de Núcleo Onetti de Estudios Literarios Latinoamericanos*, vol. 2, nº 2, pp. 45-67.

\_\_\_\_\_ (2015). “Treinta años después, *Blanco nocturno*: otredades, experimentación y relato”, en Julia Romero (ed.), *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 145-167.

\_\_\_\_\_ (2019). “*El camino de Ida*, o la extranjería a partir de la lengua y de la relación con Hudson” en *Cuadernos LIRICO*, Hors-série 2019. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/7727>

BRATOSEVICH, N. (1997). *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel.

BRAVO, V. (1998). “El relato policiaco postmoderno: Tres novelas argentinas contemporáneas” en *Espéculo: revista de Estudios Literarios*, nº 9 (julio-octubre).

BRETCH, B. (1973). “De la popularidad de la novela policial” en *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, pp. 24-32.

BRUCHSTEIN, L. (2003). “Teoría de la conspiración” en *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/24219-8939-2003-08-16.html>

BRUZOS, A. (2007). “El coraje de los toreros: entrevista a Ricardo Piglia” en *Letra en ruta*, nº 2, pp. 108-119.

BUENO, M. (2018). “El comisario Croce: la forma del policial de Ricardo Piglia” en *Alea*, vol. 20, nº 1, pp. 90-109.

BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

BUTLER, J. (2000) “Palabra contagiosa. Paranoia y 'homosexualidad' en el ejército” en *Reverso*, nº 1.

- \_\_\_\_\_ (2001 [1990]) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CAMACHO DELGADO, J. M. (2006). "Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo" en *Cuadernos de Literatura*, vol. 10, nº 20, pp. 27-43.
- CARPENTIER, A. (2003). *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- CARRIÓN, J. (ed.) (2008). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya.
- CASTAGNINO, M<sup>a</sup>. I. (2011). "Novela académica: reflexiones sobre sus orígenes en Inglaterra y Estados Unidos". *Memoria académica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2402/ev.2402.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2402/ev.2402.pdf)>.
- CASTELLARNAU, A. (2008). "Del campo a la ciudad: tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández" en *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 4, pp. 5-17.
- CHANDLER, R. (1992). "Apuntes sobre la novela policial" en Daniel Link (comp.), *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- \_\_\_\_\_ (2014). *El simple arte de matar 1*. Barcelona: Penguin Random House.
- CLAYTON, M. (2004). "Cómo habla la plata", en Adriana Rodríguez Pérsico (ed.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 135-144.
- COBO BEDIA, R. (2015). "El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad" en *Investigaciones feministas*, nº 6, pp. 7-19.
- COHEN, M. (2018). "La narración como inminencia del cierre. Conversación con Ricardo Piglia" en *Entornos*, vol. 31, nº 1, pp. 91-97.

- CÓRDOVA AGUILAR, H. (2008). "Los lugares y no lugares en geografía" en *Espacio y Desarrollo*, nº 20, pp. 5-17.
- CORRAL, R. (2008). "Itinerarios de lectura (y escritura)" en Rose Corral (ed.), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México, pp. 193- 208.
- COSTA, M. (1986). "Entrevista: Ricardo Piglia" en *Hispanamérica: Revista de Literatura*. Gaithersburg, agosto, año 15, nº 44, pp. 39-54.
- CSELIK, A. (2003). "El fin del viaje. El espacio en los *Cuentos morales* de Ricardo Piglia" en *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, pp. 216-226.
- DASHIELL HAMMETT, S. (1924). *El Agente de la Continental*. [http://www.doooss.org/libros/DASHIELL\\_HAMMETT.pdf](http://www.doooss.org/libros/DASHIELL_HAMMETT.pdf).
- DE DIEGO, J.L. (2010). "Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)", en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. *Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz Editores, pp. 395-418.
- \_\_\_\_\_. (2014). "La narrativa de Ricardo Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género" en *Anclajes*, vol. 18, nº 1, pp. 1-12.
- DELEUZE, G. (2006). "Post-scriptum sobre las sociedades de control" en *Polis: revista latinoamericana*, vol. 5, nº 13. En línea: <https://www.redalyc.org/pdf/305/30551320.pdf>
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- DEMARÍA, L. (2001). "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir" en *Revista Iberoamericana*, vol. 67, nº 194-195, pp. 135-144.

- DÍAZ QUIÑONES, A. (2015). *Ricardo Piglia: los años de Princeton*. Puerto Rico: 80 grados.
- DÍAZ VILLARREAL, W. y PARDO CORTÉS, C. (2018). "Campus y política en cinco novelas sobre Estados Unidos". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, nº 2, pp. 17-63.
- DIELEKE, E. (2012). "«Lo real» en suspenso narrativas excepcionales de la Argentina reciente" en *Cuadernos de Literatura*, vol. 16, nº 32, pp. 153-183.
- DOVE, P. (2012). "Literary Futures: Crime Fiction, Global Capitalism and the History of the Present in Ricardo Piglia" en *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 10, nº1, pp. 18-36.
- DUCROT, O. (1984). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- EAGLETON, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- ESTEBAN DEL CAMPO, A. (2014). *El escritor en su paraíso. Treinta grandes autores que fueron bibliotecarios*. Cáceres: Periférica.
- FERNÁNDEZ COBO, R. (2015a). "La ficción paranoica lo fantástico como transgresión social en *El camino de ida* de Ricardo Piglia" en Inés Ordiz Alonso-Collada, Rosa María Díez cobo (coords.), *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. León: Universidad de León, pp. 73 - 83.
- \_\_\_\_\_ (2015b). "Ricardo Piglia: el lector de la tribu" en *Tejuelo*, nº 21, pp. 117-136.
- \_\_\_\_\_ (2016). "La cólera subterránea o la terrible violencia de los hombres educados: formas de la violencia en *El camino de ida* de Ricardo Piglia" en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez Manzano (coords.), *Tuércela el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Sevilla: Renacimiento, pp. 641-655.

- \_\_\_\_\_ (2017a). "Ricardo Piglia: lector de sí mismo" en *Hispanamérica: revista de literatura*, nº 138, pp. 109-113.
- \_\_\_\_\_ (2017b). "Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida" en *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 8, pp. 62-97.
- \_\_\_\_\_ (2018a). *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela* (Tesis doctoral). Universidad de Almería.
- \_\_\_\_\_ (2018b). "Ricardo Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (*Años de formación*)" en *Revista chilena de literatura*, nº 98, pp. 183-207.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, O. (2012). "Sobre la alteridad y la diferencia sexual" en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 45, pp. 293-317.
- FERRER, A. (2004 [1963]). *La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FORNET, J. (2000). "Conversación con Ricardo Piglia", en Jorge Fonet (ed.), *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas, pp. 17-43.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (1978). "Espacios otros: utopías y heterotopías", *Carrer de la Ciutat*, nº. 1, enero, pp. 5-9.
- \_\_\_\_\_ (1988 [1978]). *La verdad y las formas jurídicas*. México: Gedisa editorial.
- \_\_\_\_\_ (2002 [1961]). *Historia de la locura en la época clásica*. Vol I y II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2012 [1979]). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978- 1979)*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2016 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo

veintiuno.

\_\_\_\_\_ (2017 [1975]). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica.

FRANCO, B. (2017). "La política de la locura en las novelas de Ricardo Piglia" en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 46, nº 1, pp. 84-101.

FRESÁN, R. (2008). "Arquitectura del encierro" en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, pp. 304-307.

FUENTES, P. (1988). "El relato paranoico" en *Crisis*, nº 59, pp. 36-40.

GALLEGO CUIÑAS, (2014). "Poéticas del dinero falso en la literatura argentina" en *Cuadernos del CILHA*, vol. 15, nº 21, pp. 38-58.

\_\_\_\_\_ (2019). *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang.

\_\_\_\_\_ (2020). *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid: Iberoamericana.

GALLEGO CUIÑAS, A. y OTEROS TAPIA, M<sup>a</sup>. J. (2020). "El camino de Ida de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista". *América sin Nombre*, vol. 2, nº 24, pp. 23-33.

GARABANO, S. (2003a). "Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*" en *Hispanamérica: revista de literatura*, nº 96, pp. 85-90.

\_\_\_\_\_. (2003b). *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

GARCÍA DEL RÍO, A. (2015). "Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia". *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, 5, pp. 351-384.

GARCÍA GARCÍA, L. I. (2013). "Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso

político y vanguardia artística en los 70 argentinos” en *Iberoamericana*, año XIII, nº 49, pp. 47-66.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2015). «Escribe cien veces: “no me reiré de los profesores”». (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, nº 2, pp. 273-293.

GERMÁN MALLARCI, M. (2018). "Los tres panópticos. Análisis de las modulaciones del poder y las formas visuales de control entre la Modernidad y el siglo XXI" en *Digithum: A relational perspective on culture and society*, nº 22, pp. 47-58.

GILIO, M<sup>a</sup>. E. (2006). “Del autor al lector (entrevista con Ricardo Piglia)”. *Página 12*, Suplemento Radar Domingo, 15 de Octubre. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3316-2006-10-15.html>

GIORGI, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J.M. (2009). *En los bordes fluidos: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang.

GONZÁLEZ BASUALDO, J. L. (2015). “Piglia, entre Mao y Althusser” en XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. En línea: <https://www.aacademica.org/000-061/503>

GRINBERG PLA, V. (2015). “Plata quemada: ensayo sobre capitalismo y violencia en la tradición de la novela negra latinoamericana” en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 4, nº8, pp. 407-432. En línea: [http://www.badebec.org/badebec\_8/sitio/pdf/dossier\_pla\_8.pdf]

GROTTO, L. (2012). “Bajo la materia de verdad, un *Blanco nocturno*” en *Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil*. En línea: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/383.pdf>

- HAYES, A. W. (1987). "La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt", en *Ideologies and Literature*, vol. 2, nº 1, pp. 141-147.
- HOBBSAWN, E. (1983). *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel.
- HOBBSAWN, E. y GELLNER, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- IZQUIERDO, A. (2000). "Sobre la ficción y el Estado en Platón y Nietzsche" en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 2, pp. 201-218.
- JAMESON, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- \_\_\_\_\_ (2003). "The End of Temporality" en *Critical Inquiry*, verano, pp. 695-718.
- JAUSS, H.-R. (1976). *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Barcelona: Península.
- JOURDE, P. y TORTONESE, P. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. París: Nathan.
- JUNG, C. (1997 [1951]). *Aion*. Barcelona: Paidós.
- KACZYNSKI, T. (2011). *La sociedad industrial y su futuro*. Valladolid: Isumatag.
- KIBÉDI-VARGA, A. (1997). "Le temps de la nouvelle", en Engel, Vincent, Guissard, Michel (dirs.): *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies: Quorum, pp. 8-16.
- KOHAN, M. (2013). "Ricardo Piglia: «Veía esta novela ligada a la revolución»" en *Revista Ñ*, agosto. En línea: [https://www.clarin.com/literatura/ricardo-piglia-martin-kohan-entrevista-revolucion\\_0\\_r1smpLriP7g.html](https://www.clarin.com/literatura/ricardo-piglia-martin-kohan-entrevista-revolucion_0_r1smpLriP7g.html)
- KOHUT, K. (2007). "¿Literatura comprometida o literatura de la memoria?" en Rose

Corral (ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México, pp.113-134.

\_\_\_\_\_ (2015). "Literatura y política: hitos teóricos" en Daniel Nemrava, Enrique Rodrigues-Moura (coords.), *Iconofagias, distopías y farsas: ficción y política en América Latina*, pp. 27-45.

KRIPPER, D. (2017). "Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado" en *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 10, nº 2, pp. 174-194.

LAERA, A. (2009). "Periplos de la ficción en la circulación transnacional: el caso *Plata quemada*" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 69, pp. 227-239.

\_\_\_\_\_ (2014). *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LAFFORGUE, J.y RIVERA, J. (1996). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

LAPEYRONNIE, D. (1993). "De l'integration à la ségrégation" en Joël Roman (ed.), *Ville, exclusion et citoyenneté. Entretiens de la ville II*. Paris: Éditions Esprit, pp. 97-115.

LLURBA, A. (2008). "La ficción paranoica como negantropía del saber" en *Antroposmoderno*, 19 de marzo. En línea: [https://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=1136](https://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1136)

LONGONI, B. A. (2017). "La máquina esquizoide de narrar derivas de la gauchesca en «Las actas del juicio» y *Plata quemada* de Ricardo Piglia" en *Revista Filosofía UIS*, vol. 16, nº 2, pp. 127-139.

LÓPEZ, S. K. (2004). "Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos «Los siete locos» de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia" en *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, nº14, pp. 131-142.

LÓPEZ-LABOURDETTE, A. (2012). "¿Devenir mujer, devenir monstruo? Cuerpos y textos monstruosos Carmen Boullosa y Guadalupe Nettel", Claudia Gronemann y Cornelia Sieber (eds.) en *Fiestas infinitas de la máscara: Actos performativos de feminidad y masculinidad en México*. Hildesheim: Olms, pp. 149-168.

LUDMER, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.

LUKÁCS, G. (2016 [1920]). *Teoría de la novela*. Barcelona: Debolsillo.

MACEDO RODRÍGUEZ, A. (2007). "El cruce de géneros en dos obras de Ricardo Piglia" en *Xihmai*, vol. 2, nº 4.

\_\_\_\_\_ (2013). "Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia" en *Latinoamérica Revista de Estudios Latinoamericanos*, nº 56, pp. 245-272.

\_\_\_\_\_ (2014). "Del género negro a la 'ficción paranoica': *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia" en *Xihmai*, vol. 9, nº 17. En línea: <http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/226> (2018-11-23).

\_\_\_\_\_ (2018a). "«El laboratorio de literatura potencial»: la ficción en los textos autobiográficos de Sergio Pitol y Ricardo Piglia" en *Poligramas*, nº 46, pp. 17-44.

\_\_\_\_\_ (2018b). "Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia" en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, nº 67. En línea: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742018000200239](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742018000200239)

MALTZ, H. (2018). "Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico" en *Hápax*, nº 11, pp. 117-142.

MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, J. T. (2017). "El camino de *Ida*. Perspectivas en torno a los mundos salvajes" en Alexandra Saavedra Galindo y Ivonne Sánchez Becerril

- (coords.), *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente en América Latina.* México: CIALC – UNAM, pp. 19–42.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1970 [1932]). *La ideología alemana.* Barcelona: Pueblos Unidos-Grijalbo.
- MARX, K. (1974 [1863]). *Teorías sobre la plusvalía*, Tomo I Buenos Aires: Ed. Cartago.
- MASIELLO, F. (2001). *El arte de la transición.* Buenos Aires: Norma.
- MASOTTA, O. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MATTALIA, S. (2006). “La ficción paranoica. El enigma en las palabras” en Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia: la escritura y el nuevo arte de la sospecha.* Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 109-126.
- \_\_\_\_\_ (2008). *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000).* Madrid: Iberoamericana.
- MAUSS, M.(2009 [1925]). *Ensayos sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas.* Buenos Aires: Katz Editores.
- MESA GANCEDO, D. (2006). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha.* Sevilla: Universidad de Sevilla.
- \_\_\_\_\_ (2012). “Tren + hotel: forfait para un acercamiento a la supermodernidad en la narrativa de Ricardo Piglia” en Teresa Orecchia Havas (coord.) *Homenaje a Ricardo Piglia.* Buenos Aires: Catálogos, pp. 45- 74.
- MILANOVIC, B. (2010). *Capitalismo nada más. El futuro del sistema que domina el mundo.* Madrid: Taurus.
- MONTALDO, G. (2019). “Complot y teoría: lo que vino después (sobre los diarios editados de Ricardo Piglia) en *Cuadernos LIRICO*, Hors-série 2019. <http://journals.openedition.org/lirico/7885>

- MONTILLA, J. (2016). *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Madrid: Brumaria.
- MORA, V. L. (2008). “Dos invasiones” en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, pp. 398-408.
- MOZO MARTÍN, B. (2017). “La palabra ignífuga: economía monetaria y antinomias del realismo en *Plata quemada*, de Ricardo Piglia” en *Épistémocritique: revue de littérature et savoirs*, vol. 16. En línea: <https://epistemocritique.org/parole-ignifugee-economie-monetaire-antinomies-realisme-argent-brule-de-ricardo-piglia/>
- MUKAROVSKI, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NAHUELPAÍN MORENO, H. (2007). “El sueño de la identidad latinoamericana o la búsqueda de lo propio en lo ajeno” en *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, nº 495, pp. 157-164. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622007000100009>
- NÉSPOLO, J. (2005). “Ricardo Piglia, la máquina lectora” en *Clarín: Revista de nueva literatura*, año nº 10, nº 57, pp. 42-46.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Ricardo Piglia en clave rusa: ascetismo y falsificación”, en J. Carrión (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, pp.101-124.
- NOUZELLES, G. (1997). “Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica” en *MLN*, vol. 112, nº2, marzo, pp. 232-252.
- OLMOS, A. C. (2003). “Formas híbridas” en *Revista Bravo!*, año 7, pp. 92-94.
- ORECCHIA HAVAS, T. (2010). *Asedios a la obra de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_ (2019) “El último viaje de Orfeo: *Los diarios de Emilio Renzi*”,

Cuadernos LIRICO, Hors-série. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/7921>

PELLICER, R. (2006). "Ricardo Piglia y el relato del crimen", en Daniel Mesa Gancedo (coord.) *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 89-105.

PEREIRA, M<sup>a</sup>. A. (2005). *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor.

POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup> (2000). "Parodiar, rev(b)elar" en *Exemplaria: Revista de Literatura comparada*, nº 4. En línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parodiar-revbelar-0/html/01344600-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#l\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parodiar-revbelar-0/html/01344600-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0)

PREMAT, J. (2002). "Los espejismos del decir. Oralidad y experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia" en *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, nº 2, pp. 169-180.

\_\_\_\_\_ (2004). "Los espejos y la cópula son abominables" en Adriana Rodríguez Pérsico (ed.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 123- 134.

RAMA, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

RAPOPORT, M. (2000). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880 - 2000)*. Buenos Aires: Ediciones Macchi.

ROAS, D. (2004). "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 39 y 40.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. (2000). "Introducción" en Jorge Fonet (ed.) *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas.

\_\_\_\_\_ (2004). "Plata quemada o un mito para el policial argentino" en Rodríguez Pérsico, Adriana (comp.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*.

Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 113-122.

\_\_\_\_\_ (2015). "Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia" en *La Biblioteca. El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia*, nº15, pp. 278-287.

\_\_\_\_\_ (2019). "De la literatura, el pudor y la verdad. Sobre Ricardo Piglia" en *Cuadernos LIRICO, Hors-série*. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/7899>

ROSA, L. O. (2019). "Traiciones en El camino de Ida", *Cuadernos LIRICO, Hors-série*. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/7670>.

ROVIRAVÁZQUEZ, G. A. (2015). *Lo que oculta Ricardo Piglia: una poética de la ficción narrativa*. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur.

SABIDO, O. (2009). "El extraño" en Emma León (ed.), *Los rostros del Otro: Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Barcelona: Anthropos, pp. 25-57.

SALESSI, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editoria, Biblioteca Estudios Culturales.

SÁNCHEZ BECERRIL, I. (2020). "Sobre la necesidad de discurrir acerca de la vida académica en América Latina" en *SENALC (Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea)*, 1 de febrero de 2020. En línea: <https://www.senalc.com/2020/02/01/sobre-la-vida-academica-en-america-latina/>

SARDUY, S. (2004). *Barroco*. Madrid: Verbum.

SARLO, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- \_\_\_\_\_ (2014). *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. Libro electrónico.
- SASSANO LUIZ, S. (2015). "Transformación comercial en Buenos Aires: origen, evolución y localización de los *shopping centers* como símbolo de la posmodernidad comercial" en *Revista Universitaria de Geografía*, nº 24, vol. 2, pp. 11-39.
- SAUSSURE, F. (2008 [1916]). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SCHVARTZMAN, J. (2017). "Emilio Renzi. La literatura, una política alternativa" en *Revista Landa*, vol. 5, nº 2, pp. 132-143.
- SEPÚLVEDA ERIZ, M. (2007). "La creación de la *femme fatale* en el folletín policial de los 50" en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, nº 24, pp. 177-186.  
[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071822012007000100011&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071822012007000100011&script=sci_arttext&tlng=pt)
- SEQUERA, M. (2010). *La mise en scène de l'art de conter: narrateurs et narrataires dans l'oeuvre de Ricardo Piglia*. Université Paris-Sorbonne.
- \_\_\_\_\_. (2013). "Luz, cámara, narración: fotografía y relato en Ricardo Piglia" en *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 1, nº 143, pp. 149-161.
- SERRANO, V. (2010). *Soñando monstruos: Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés.
- SIMMEL, G. (1986). "El secreto y la sociedad secreta" en *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza editorial.
- SPERANZA, G. (2001). "Autobiografía, Crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia" en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 9, pp. 90-103.
- \_\_\_\_\_ (2012). "Vida de lector" en Teresa Orecchia Havas (coord.) *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Catálogos, pp. 305-314.

- TAIBO II, P. I. (1987). "La «otra» novela policíaca. Herejías en español" en *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año nº 8, nº 41, pp. 36-41.
- TARCUS, H., (2019). "Introducción general a la crítica de mí mismo. Un diálogo con Ricardo Piglia sobre historia, política y literatura", en *Políticas de la Memoria*, nº 19, pp. 33-65.
- TODOROV, T. (1981). *Mijail Bajtin, el principio dialógico*. París: Le Seuil.
- TORRES PERDIGÓN, A. (2010). "Blanco nocturno de Ricardo Piglia" en *Letral*, nº 5, pp. 134- 136.
- \_\_\_\_\_ (2013). "Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald" en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº1, pp. 133-153.
- TRELLES PAZ, D. (2006). "Novela policial alternativa hispanoamericana (1971-2005)" en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº 40, pp. 79-91.
- TRUFFAUT, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- UZÍN, M<sup>a</sup> M. (2012). "Murmulllos femeninos en la ciencia-ficción argentina. Problemas de *gender* y *genre*" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, nº 238-239, pp. 247-258.
- VILLAVICENCIO, M. (2014). "Ciudad tomada y ciudad ausente. Claves para leer lo urbano en la narración latinoamericana" en *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, nº 17.
- VILLORO, J. (2008). "Exasperar ideas", en Jorge Carrión (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, pp.308-319.
- VIÑAS PIQUER, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- WAISMAN, S. (2004a). *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

\_\_\_\_\_ (2004b). "Piglia entre Joyce y Macedonio. Una revalorización estética y política" en *Revista de estudios hispánicos*, vol. 38, nº 2, pp. 277-291.

\_\_\_\_\_ (2004c). "De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires", en *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de cultura*, nº 9. En línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html>

WELLEK, R. Y WARREN, A. (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

ŽIŽEK, S. (2006). *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine y ciberespacio*. Barcelona: Penguin Random House.

\_\_\_\_\_ (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.