

# EL LUGAR DE PIGLIA

## Crítica sin ficción

Compilación, prólogo y edición  
Jorge Carrión

Diseño de la colección: Francesc Fernández  
© Fotografía de la cubierta: Sergio Ruiz  
© Prólogo, compilación y edición: Jorge Carrión

Primera edición: Abril de 2008  
© Editorial Candaya S.L.  
Sant Josep, 12  
08360 Canet de Mar (Barcelona)  
candaya@candaya.com / www.candaya.com

ISBN: 978-84-936007-2-3  
Depósito Legal: B-20.691-2008

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier  
procedimiento, sin la previa autorización del editor.

EDITORIAL CANDAYA

## ÍNDICE

- 9 DOS POR CUATRO: LA MULTIPLICACIÓN  
PIGLIANA  
Prólogo de Jorge Carrión

### I. PIGLIA Y SUS PRECURSORES

- 27 Piglia y Gombrowicz: sobre el fracaso y otras estrategias de escritura  
Rodrigo Blanco Calderón
- 44 Piglia y Onetti: las relaciones adúlteras con la literatura  
Ana Gallego Cuiñas
- 65 El relato-río: la gauchesca en *La ciudad ausente*  
Magalí Sequera
- 83 Homenaje a Rodolfo Walsh  
Christian Estrade
- 101 Ricardo Piglia en clave rusa: ascetismo y falsificación  
Jimena Néspolo

### II. EL LUGAR DE SAER

- 127 Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia  
Graciela Speranza
- 145 Literatura y mercado  
Daniel Link

158 Historia y novela, política y policía  
Juan José Saer

162 El lugar de Saer  
Ricardo Piglia

189 Escribir es conversar  
Juan Villoro y Ricardo Piglia

### III. PIGLIA Y EL CINE

215 El cine y Piglia (Notas para una introducción)  
Emiliano Ovejero

225 Piglia y el cine (entrevista)  
Emiliano Ovejero (en colaboración con Jorge Carrión)

### IV. AFTERPIGLIA

267 *La invasión* (1969)  
Vicente Battista

270 La reflexión literaria (1981)  
José Sazbón

296 Una aventura intelectual (1988)  
Carlos Alberto Gómez

299 *La ciudad ausente* (1992)  
Eduardo Gudiño Kieffer

301 Calidoscopio narrativo (1997)  
Ernesto Schoo

304 Arquitectura del encierro (1998)  
Rodrigo Fresán

308 Exasperar ideas (1999)  
Juan Villoro

320 El fenómeno Piglia (2000)  
Ignacio Martínez de Pisón

324 Ricardo Piglia, el clásico rebelde (2000)  
Juan Antonio Masoliver Ródenas

327 Invitación a la lectura de Ricardo Piglia (2000)  
Ignacio Echevarría

331 *Prisión perpetua* (2000)  
Joaquín Marco

335 *Respiración artificial* (2000)  
Eloy Fernández Porta

339 Silencio, exilio, sagacidad y fracaso (2001)  
Francisco Casavella

343 Pedantería e inteligencia (2001)  
José Luis García Martín

347 Formas de la tragedia (2001)  
Juan Gabriel Vásquez

352 Un poliedro literario (2002)  
Matías Néspolo

357 Piglia plural y enigmático (2003)  
Nora Catelli

361 Descifrar el arte de narrar (2003)  
Enrique Vila-Matas

367 Las perplejidades de un lector modelo (2004)  
Alberto Giordano

380 El lector como héroe posible (2005)  
Edgardo Dobry

383 Alegoría(s) de la lectura (2005)  
Juan Francisco Ferré

388 La "crítica del presente" en las novelas de la dictadura. *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia (2006)  
Martín Prieto

395 De un tiempo impío (2006)  
Miguel García Posada

398 Dos invasiones (2007)  
Vicente Luis Mora

- V. PIGLIA EN BARCELONA
- 409 Hipótesis sobre la crónica o Ricardo Piglia en  
Barcelona  
Jorge Carrión
- 416 “No hay que tomarse en serio a ningún escritor”.  
Entrevista con Ricardo Piglia  
Jorge Carrión
- 439 COLABORADORES
- 449 PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

## DOS POR CUATRO: LA MULTIPLICACIÓN PIGLIANA

Prólogo de Jorge Carrión

“Ante todo, los admiradores son pesadísimos. Lo único que  
divierte a las personas inteligentes es la crítica fundada y real.”

Josep Pla, *Notas del crepúsculo*

### Uno

Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1941; en 1955 se trasladó con su familia a Mar del Plata. Esa primera migración –interna– establece una primera tensión espacial en su biografía. La segunda migración vendrá en la edad adulta: la madurez intelectual en Buenos Aires lo conducirá a la mudanza a la Universidad de Princeton, donde trabaja desde mediados de los años 80. Lo que no ha significado un cambio total de residencia: continúa habitando durante varios meses al año en Buenos Aires. Domicilio duplicado.

La vida y la obra de Piglia, por tanto, se pueden observar a través de dualidades. La primera está en su propio nombre. Ricardo Piglia es el del autor (real); Emilio Renzi, el de su *alter ego* (literario). También son duales los nombres (títulos) de todos sus libros, que se articulan en combinaciones de sustantivo y adjetivo (*Nombre falso*, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada*, *Formas breves*, *Prisión perpetua*, *El último lector*; incluso la antología *Cuentos morales* siguió esa consigna); a excepción del sintagma copulado –y por tanto dual– *Crítica y ficción*, y del título de su primer libro, *La invasión*, cuya alteridad está implícita: toda la obra de Piglia será invasiva de *lo otro*.

PIGLIA Y ONETTI:  
LAS RELACIONES ADÚLTERAS CON LA LITERATURA

Ana Gallego Cuiñas

*A P., un sueño.*

“A pesar de lo que pueda parecernos, no tenemos idea ninguna de lo verdadero, siendo entonces ilusiones todos nuestros sentimientos, ¿quién sabe si esta otra mitad de la vida en que creemos velar no es otro sueño algo diferente del primero, del que nos despertamos cuando creemos dormir?”

Pascal

Sueño y vigilia, verdad y falsedad, construcción y destrucción, adulterio y fidelidad. Un haz de binomios, coordinados y disyuntivos, que coagulan las obras de este dúo de *maestros* de la literatura: Ricardo Piglia y Juan Carlos Onetti. Justamente en ese orden, amén de no alterar –o adulterar– el producto que presento al lector en las páginas que siguen. Esto es: antepongo al argentino porque será Piglia y su narrativa el punto de partida; la lente hipermetrope –y estrábica– que *usaré para mirar* (narrar) la escritura de Onetti. Ambas letras rioplatenses cristalizan la relación adúltera (infiel y falsificada) que mantienen dichos autores con la literatura, pues este par –dispar– de tahúres han izado sus poéticas sobre la base de una ligazón abierta, sincopada, plural y libre de convenciones con su oficio; haciendo del fraude uno de sus tratamientos narrativos cardinales.

Harto conocido es el espacio de lectura que ha creado Ricardo Piglia para su producción artística; un linaje literario en el que la cita o la referencia a un determinado escritor o

personaje deviene “marca”: apropiación. La nómina de narradores que integran ese linaje, esa tradición en la que se inserta Piglia es también sabida: Borges, Arlt, Macedonio, Sarmiento, Joyce, Hemingway, etc. El nombre de Juan Carlos Onetti no figura entre los comúnmente registrados, ya que buena parte del aparato crítico lo ha soslayado. De modo tangencial y somero se le menciona en los estudios relevantes de su obra (sobre todo en lo que a *Nombre falso*<sup>1</sup> concierne), pero su impronta singular en la constelación literaria del argentino ha sido incontestablemente orillada. Por otro lado, Piglia tampoco ha aludido con profusión a Onetti en la mirada de entrevistas, ensayos y críticas que le avalan. No obstante, Piglia ya en 1973 había llevado a cabo un reportaje intitolado “Onetti por Onetti” que sirvió de antesala a la edición que Siglo XXI sacó a la luz en Buenos Aires de “La novia robada”. En esta ocasión, Piglia tuvo un *tête à tête* con Onetti, pero la entrevista se publica cercenada y sólo se muestran las respuestas del uruguayo: la voz de las preguntas de Piglia es silenciada. El argentino emprende una de sus prácticas más sobresalientes: borrar (sus) huellas. Este suceso, en absoluto baladí, repito, no es tenido en consideración a pesar de que Piglia desde hace tres décadas viene dictando múltiples seminarios acerca del uruguayo en la UBA y en Princeton University. De hecho, en 2006 se registra el único trabajo crítico del argentino sobre Onetti hasta la fecha: “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”: transcripción de uno de estos cursos, centrado en *Los adioses*, que dio en la Universidad Autónoma de Madrid. Igualmente, podemos constatar que al menos hubo una segunda toma de contacto entre ambos escritores, y que ésta se dio con motivo de la

adaptación de *El astillero* a un guión cinematográfico que Piglia redactó en colaboración con el director de la película —que se estrenó en 1999— David Lipszyc. Piglia se dice encantado y orgulloso de que Onetti supervisara el ajuste filmico de su texto más afamado; aunque no especifica si tuvieron algún encuentro y obvia el de los años setenta.

De otra parte, como he adelantado, su pluma escasas veces ha fijado en papel la lexía “Onetti”. En entrevistas ha sostenido que *Para una tumba sin nombre* es uno de los mejores relatos del siglo XX; que el manejo del narrador y del punto de vista en Onetti es magistral, como el de James y Faulkner<sup>2</sup>. Por esta razón, suele sacarlo a colación cuando se refiere a este último, sin duda uno de las figuras que más influyó en “Periquito El Aguador”<sup>3</sup>. Pero resulta curioso que no lo señale cuando, con reiteración, atiende a otro precursor —en el sentido borgiano del término— del uruguayo y de sí mismo: Roberto Arlt. Nuevamente, el mutismo ante la evidencia. El autor de *Respiración artificial* hace desaparecer esta filiación, o mejor dicho: no la saca a la palestra literaria. Pero en 2006 se publica *El último lector* y en su significativo prólogo entra a escena Onetti: hace visible lo invisible de la ciudad —máquina sinóptica, aleph pigliano— del fotógrafo de Flores en la que cohabitan los fantasmas de sus precursores: “Esta obra privada y clandestina, construida pacientemente en un altillo de una casa de Buenos Aires se liga, en secreto<sup>4</sup>, con ciertas tradiciones de la literatura en el Río de la Plata: para el fotógrafo de Flores, como para Onetti o para Felisberto Hernández<sup>5</sup>, la tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe, todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre los parques y las calles, deslumbrado por una presencia siempre

distante” (13). La tradición uruguaya entronca con la argentina<sup>6</sup> (Arlt, Borges y Cortázar, etc.) y Ricardo Piglia decide alumbrar la del país vecino, que también ha contemplado el mapa urbano bonaerense en su literatura. ¿Por qué? Porque desde sus albores ha estado *mirando* (narrando) a Onetti velada o explícitamente. Pensemos si no en las marcas onettianas que permean la obra del argentino: en *La ciudad ausente* Russo le gana a Larsen<sup>7</sup> un torneo celebrado en Mar del Plata de *maestros* del ajedrez<sup>8</sup>. O examinemos los personajes femeninos de Piglia que en su nombre contienen el sema “ángel”, el cual nos retrotrae a la fémina más acentuada de la narrativa de Onetti: Angélica Inés. Así, en “La loca y el relato del crimen” tenemos precisamente a una “Angélica Inés Echevarne”, apellido vasco que suena a “Insurrealde”<sup>9</sup> (Moncha); en *Respiración artificial* a una “Ángela” y en “Hotel Almagro” de *Formas breves* a una “Angelita”. Es más: el personaje clave del argentino, su *alter ego*, Emilio Renzi está emparentado con el Jorge Malabia de Onetti, tal y como confirma el mismo Piglia en una conversación: “el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia. *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación. Ése sería el punto en que el personaje se construye. Después es un tono, sin efecto de estilo” (Piglia 2001a: 111).

La genealogía literaria es clara; los ecos, proyecciones y reminiscencias onettianas se empozan en los textos de Piglia alterando su marco de lectura: el contexto que constituye cada texto. Ahora bien, podemos llegar al corolario de que

Piglia se apropia de Onetti, pero... ¿de qué forma? Hemos comprobado que apenas se ha pronunciado sobre él, pero su nítido interés, los usos y su herencia onettiana han quedado de manifiesto. Por esta razón propongo leerlo desde ahí y prestar atención a la modulación particular con que Piglia lee a Onetti<sup>10</sup>, aunque en este precursor no haya reparado la crítica. Porque, como afirma Fornet, “la construcción de una tradición literaria –tema mucho más complejo que la simple mención de nombres–, los vaivenes y los silencios pueden ser tan elocuentes como los fervores y adhesiones explícitas” (185). Y es que las páginas de Onetti no se agotan, como tampoco las de Piglia: invariablemente se pueden leer a una nueva luz; se construyen a la manera de las muñecas rusas y remiten a un gran libro elaborado de piezas que se simultanean y repiten diciendo lo mismo de distinta forma. Ambos comparten tonalidad de estilo: los fragmentos, la luz oblicua, las modificaciones del recuerdo y usos de la memoria, el aire fantasmal, etc.; y también ciertas constantes como la soledad, la incomunicación, el amor, la prostitución, la circulación del dinero, la compasión y la piedad<sup>11</sup>. Entonces: se trata de leer, como Piglia, de forma oblicua: seccionando y seleccionando los motivos, desviaciones, inversiones y parodias del universo onettiano en la obra de Piglia; de “buscar sus rastros parciales y fracturados y la marca de las apropiaciones involuntarias” (Piglia 1999: 12) o voluntarias que ha realizado de Onetti. Así, indicaré la figuración de algunos marcos y aristas de raigambre onettiana en la constelación de narraciones de Piglia; las deformaciones y reformaciones que hace de Onetti. Pero el “valor” de estos usos no está dado por la referencia directa a relatos del uruguayo, sino por las operaciones

de lectura que Piglia revierte en su poética y en el tratamiento de motivos específicos.

### I. Yo soy quien sueña quién soy yo

El sueño es uno de los vectores que atraviesa la narrativa de Ricardo Piglia. Este motivo viene enraizado en la otredad, el doble y la réplica. Narrar es como contar la historia de otro, por ello el argentino borra la distinción entre ficción y realidad: sus personajes no se sienten cómodos en el plano real y pasan al del sueño. Esto se desarrolla nítidamente en sus cuentos (verbigracia, “El joyero” o “Un pez en el hielo”) y en *La ciudad ausente*: “No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real sino más bien una entrada [...] El vivir es una trenza que trenza un sueño con otro. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad, que había tantas experiencias o más que con los ojos abiertos durante la vigilia. Toda su obra giró sobre ese mundo” (Piglia 2003: 155). Indudablemente, la obra de Piglia gira en torno a un pivote onírico que define el tono de sus narraciones. La forma, tal y como explicó Borges, es una virtud en sí misma, y no un contenido conjetural. La forma de éste y otros cuentos de Piglia reproduce la del sueño: lo inenarrable, lo fragmentario y lo infinito. Se suceden las versiones, los fragmentos de una historia, “escenas de circulación”: archipiélagos donde el lector es también narrador. Piglia difumina los límites de lo real y de lo ficcional, del sueño y de la vigilia hasta el punto de que, visiblemente, sus personajes (Renzi por ejemplo) dudan de si están soñando o no. Pareciera que lo importante no es pensar (la vigilia, la interpretación), sino soñar. Y esta aseveración nos remite ineluctablemente a

Onetti y al Eladio Linacero que se contaba sueños para huir de *El pozo*<sup>12</sup>:

Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy “un soñador”, me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que me sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. También podría ser un plan el ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos (7).

Onetti dibuja unos personajes que se mueven en una realidad de pesadillas de la que sólo se pueden desprender por la vía del sueño: la fantasía, la imaginación y la escritura. La acción, los hechos, en Onetti son siempre vacíos: recipientes que tomarán la silueta del sentimiento que los llene; de ahí la vindicación del sueño como modo de realización<sup>13</sup>: me sueño soñarme. Y esto es así hasta el punto de que los días en “La novia robada” (el relato que prologa Piglia) se cuentan en función de “el final del sueño” y de “el principio del sueño” (Onetti 2003: 334), porque lo demás no es auténtica vida, sino letargo. Muñoz Molina lo explica: “Los soñadores de Onetti suelen tener una temible resolución: quieren ver cumplidos los sueños, quieren darle forma con ellos al mundo, regirlo en virtud de normas imaginarias tan severamente como si aplicaran el Código Civil” (Onetti 2003: 22 23). Esta apreciación nos dirige a uno de sus discursos literarios más excelsos: “Un sueño realizado”. La lectura de Hamlet evoca

al narrador el recuerdo de una mujer que está dispuesta a contratar sus servicios en el teatro para hacer realidad su sueño. Pero el sueño no es una historia, sino una reconstrucción, restos de imágenes, a las que la mujer ni siquiera atribuye sentido. Este relato usa el silencio como motor de una narración que está forjada sobre lo que no se dice, al más puro estilo pigliano de *La invasión* o *Prisión perpetua*. El hemisferio del sueño y el de la realidad conviven en Onetti, sin embargo cuando se pasa a un nivel onírico sobreviene la muerte. En cambio, Piglia da una vuelta de tuerca e impregna sus cuentos de la estructura deshilvanada del sueño para arribar a la realidad. Es decir, transforma el germen del tratamiento del sueño onettiano en un modo –mecanismo– de narrar que le permite introducir el elemento fantástico que, como en Onetti, aparece ligado a la forma breve, y vinculado con el tema del doble y la circulación de versiones e historias. Por otro lado, ambos cimentan sus textos en lo no-dicho, en los silencios y vacíos inherentes al despertar del sueño y su lógica interna. Estas lagunas invitan al lector a una participación directa en la narración que establece un lazo dialéctico entre lectura y sueño. Interpelan a un lector que es “insomne” para Piglia y “omnívoro” para Onetti: “leer en todo momento de inactividad, leer hasta que mis ojos protestan, allá por la madrugada y es necesario tomar una pastilla y esperar otras ‘lecturas’, otras formas de soñar” (Onetti 1995: 34). Marbetes disímiles para un mismo concepto.

El argentino escribe: “Entonces comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño” (Piglia 2005: 17). Y la escritura de Piglia es otro sueño volun-

tario que dialoga con la de Onetti, enriqueciéndose mutuamente. La aseveración que sigue de Muñoz Molina es también representativa de los relatos de Piglia, demostrando que sus poéticas en este punto son intercambiables: “parece que los tanteos y las incertidumbres de la narración son nuestros, que nosotros mismos, mediante el veneno de la lectura, nos transfiguramos en personajes de Onetti y soñamos sus vidas como si fueran nuestras, o como si no fueran de nadie, igual que ellos sueñan las vidas de otros o los ven vivir desde una lejanía y una inmovilidad que son exactamente la lejanía absoluta y la inmovilidad perezosa y caviladora del lector” (Onetti 2003: 18,19).

## II. Funámbulos de la narración

¿Cómo se cuenta una historia? Ésta es la pregunta que se hacen nuestros dos autores. En “Notas sobre literatura en un diario” hay un epígrafe con el rótulo: “La lección del maestro”, de tintes jamesianos que “perteneció antes a un ensayo del propio Piglia sobre Arlt” (Fornet 2007: 116). El argentino afirma en el texto citado sobre “Secreto y narración” que Henry James es uno de los primeros que escribió sobre los problemas de la narración, sobre el punto de vista en una historia y los modos de acceder al conocimiento (Piglia 2006: 193)<sup>14</sup>, transformando en anécdota la problemática de la escritura. En estas reflexiones, Piglia introduce un episodio que recoge Emir Rodríguez Monegal en el prólogo que redactó para las obras completas de Onetti en los setenta: Borges<sup>15</sup>, Onetti y él se reúnen en un bar y en el transcurso de la conversación el artífice de Santa María plantea: “¿justedes qué le ven al coso ese, Henry James?”. Piglia aventura

que fue entonces cuando Onetti decidió escribir *Los adioses*, como aportación al espacio jamesiano. Pero de nuevo Piglia oculta información y no alude a lo realmente importante de esta escena: Onetti se vale de Henry James en aras de evocar a Roberto Arlt delante de Borges. Onetti y Arlt, frente a Borges: los dos linajes fundamentales de Ricardo Piglia. Emir Rodríguez Monegal expone los detalles de lo acaecido:

Inútil aclarar que también Onetti había leído a James y que era tan capaz como cualquiera de valorar sus méritos. Pero la frase quería decirnos otra cosa [...] Toda la noche, y sin que mi oído lo hubiera registrado, Onetti estuvo censurando a Borges al arrastrar las sílabas más que de costumbre, deliberadamente, como un acto fonéticamente agresivo y suicida. Comprendí sólo entonces que Onetti había sido esa noche una personificación de Roberto Arlt, aquel genial y loco narrador porteño, contemporáneo estricto de Borges (nacieron con sólo un año de diferencia) y al que Borges también había ignorado. Ese mismo Roberto Arlt que, antes que Onetti, Marechal, Sábato y Cortázar, había colonizado algunas zonas profundas de la triste Buenos Aires. Ahora comprendo que debimos haber hablado de Roberto Arlt y no de Henry James, aquella noche. Pero de todos modos, aunque la conversación giró en torno del maestro anglosajón, Onetti se las ingenió para que Arlt estuviera también presente<sup>16</sup>.

Piglia considera que *Los adioses*<sup>17</sup> es uno de “los grandes textos que se han escrito en esta lengua”, “cuyo sentido se desplaza continuamente” (Piglia 2006: 191). El autor argentino siente predilección por ese tipo de narrador débil (el almacero), que narra para descifrar, para contar la historia de otro, activando dos resortes: el desplazamiento y la distancia. Esto se observa en sus *nouvelles* e incluso en *Respiración artificial* y *La*

*ciudad ausente*, donde Renzi se une a las historias de una *forma lateral*, y la pregunta ineludible es: cuál es la motivación del narrador, cómo se conecta con la historia. Y es que a Piglia le interesan los “relatos alternativos, versiones anónimas que condensan de un modo extraordinario un sentido múltiple. El relato condensa, sugiere y fija en una imagen un sentido múltiple y abierto. En literatura hay una diferencia muy importante entre mostrar y decir” (Piglia 2001b: 16). De ahí que su narrativa, como la de Onetti, no apueste por decir directamente, sino por hacer ver (mirar) y dar a entender; por las composiciones que esconden un secreto al modo de *Los adioses*. Porque para Piglia, el secreto –un vacío de significación, un sentido sustraído por alguien– es una forma de conocimiento que condiciona el desarrollo de las historias y está imbricado con el lenguaje<sup>18</sup>: hay una concordancia entre ambos que se establece en el juego de quién sabe qué<sup>19</sup> (Piglia 2001a: 208). Nuestro argentino desarrolla lo aquí delimitado:

Me parece que Onetti saca de Faulkner<sup>20</sup> la figura de un narrador que no entiende lo que narra y también la certidumbre de que el tono de la prosa define la trama (y no al revés). Para mí lo mejor de Onetti está en las *nouvelles*: ahí es único, más literario y más virtuoso que el propio Faulkner [...] Jorge Malabia, como Renzi, como Quentin Compson, es un hijo de Stephen Dedalus (que a su vez es un hijo del príncipe Hamlet): el joven poeta que detesta el mundo práctico y se niega a actuar. En *Juntacadáveres* me interesa más la historia de Jorge Malabia que la historia de Larsen; por lo demás no me gusta cómo termina sus días [...] la degradación es el modelo de la tragedia para Onetti. Él, Jorge Malabia, había cambiado. Compraba tierras y casa, vendía tierras y casas. Ya no sufría por cuñadas suicidas, ni por poe-

mas imposibles. Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro” (2001a: 134).

Y es que en *Respiración artificial* Renzi, una suerte de Jorge Malabia, confiesa que escribe su propia novela con un aire faulkeriano que “terminó adquiriendo el tono de *Las palmeras salvajes* traducida por Borges y se convirtió, involuntariamente, en una parodia de Onetti” (Fornet 2007: 125). A la par otro de los personajes, Ossorio, “está siguiendo, de manera anacrónica, la pauta de Eladio Linacero, el narrador protagonista de *El pozo*, quien comienza a escribir su vida en vísperas de cumplir esa edad [cuarenta años] (Fornet *ibid.*, 114). Las estelas de Piglia y Onetti van convergiendo y trenzándose paulatina y sigilosamente.

Ante estos *modus faciendi* el lector omnívoro y/o insomne no deberá pretender borrar la incertidumbre que define a la ficción (Piglia 2001a: 13) de las obras de Ricardo Piglia –o de Onetti– ya que ahí radica su fuerza: en la ambigüedad extrema. Sus escritos no están terminados y no dependen de la interpretación, sino de una interrogación *in perpetuum*: “nunca terminaremos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado” (Piglia 2006: 204), como sucede en los grandes textos, que “son los que hacen cambiar el modo de leer” (Piglia 2001a: 17).

### III. maestros de una literatura adúltera: Arlt, Onetti y Piglia

Pound indicó una tipología de “creadores de la literatura” que alude a los “usos” y apropiaciones literarias que venimos desentrañando. Dentro de las categorías que enumera, Piglia

vendría a formar parte de la serie de los “maestros”: hombres que combinan los procedimientos de los “inventores” (léase Arlt, Macedonio, Borges u Onetti, entre otros), y que los emplean igual o incluso mejor que ellos<sup>21</sup>. Piglia, lo he anunciado, constituye dos linajes esenciales que se combinan: de una parte Macedonio y Borges; y de otra, Arlt y Onetti<sup>22</sup>. Podríamos incluso barruntar –quizás siendo muy reduccionistas– que Macedonio es a Borges lo que Arlt es a Onetti. Aunque, entre todos ellos, el precursor más evidente y abordado por la crítica (aunque ahora lo es también Macedonio) es Roberto Arlt<sup>23</sup>. Su huella se puede rastrear en las historias de *La invasión*, *Nombre falso*, *Prisión perpetua*, *Plata quemada* o *Respiración artificial*; en las que Piglia, como Arlt, “parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción” (Piglia 2001a: 23). Y *Nombre falso*<sup>24</sup> es la *nouvelle* que pone en primer plano todo esto: para escribir no sólo se necesita talento sino dinero, porque la literatura es un robo y el plagio su condición necesaria<sup>25</sup>. En este texto se arraciman los nódulos medulares de la poética arltiana, que también encuentran cobijo en la escritura de Onetti, gran admirador de Arlt. De hecho, leemos en “Semblanza de un genio rioplatense” del uruguayo: “dedicado a catequizar, distribuí libros de Roberto Arlt. Alguno fue devuelto después de haber señalado con lápiz, sin distracciones, todos los errores ortográficos, todos los torbellinos de la sintaxis. Quien cumplió la tarea tiene razón. Pero siempre hay compensaciones; no nos escribirá nunca a ‘La agonía del rufián melancólico’” (Fornet 2007: 57). La frase que Piglia inserta

en *Nombre falso*, “Cualquier maestra de la escuela primaria puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla” (*ibid.*), se asimila a dichas líneas y parece sacada de Onetti. Pero ésta no es la única marca onettiana que hallamos en “Homenaje a Roberto Arlt”. Rita Gnutzmann descubre otra: “Acertada y veladamente, hace entrar en juego a Onetti, uno de los escritores rioplatenses más influidos por la escritura de Arlt: sutilmente comenta, con la descripción que ofrece Onetti de Arlt, el carácter evidentemente no “académico” del texto que prologaba *Los siete locos* en su traducción italiana. En un prólogo, en principio, cabía esperar una introducción bien documentada y explicatoria, sin embargo, Onetti apunta algunas anécdotas, dudosamente ‘verídicas’”<sup>26</sup>. Nuestro Onetti aclara que el modelo real de Kostia es Italo Constantitni, y no el “Saúl” Kostia del que habla Piglia<sup>27</sup>, que igualmente nos hace acordar al Almada de “La loca y el relato del crimen”, y ambos al Barthé gordo y asmático que tenía relaciones con Moncha –otra loca– en “La novia robada”<sup>28</sup>. En efecto: “La dúplica y la réplica son conceptos medulares de la poética pigliana [...] “Nombre falso”, indicaba que la ocupación, con voluntad de permanencia, se iba a sostener gracias a conceptos y procedimientos del campo semántico del doble: la traducción, la copia, la falsificación, el simulacro”<sup>29</sup>. Pero estos conceptos también se diseminan por la obra de Onetti: “El lector omnívoro está así condenado a robar inconscientemente a diestra y siniestra. Sólo mezclando sin propósito decenas, por lo menos, de influencias llegará a lograr un estilo propio y espontáneo” (Onetti 1995: 131). E incluso va más allá y cita como ladrones de “temas” a Shakespeare y Borges (de Macedonio), cuyo latrocinio legiti-

ma porque mejora lo robado: “el plagio queda justificado cuando involucra el asesinato” (Onetti 1995: 201).

Los lectores de Piglia y Onetti buscan la verdad (¿para quién?), sin embargo ellos dan “moneda falsa”, adúltera, como todo lo que recordamos de los sueños al despertar. La palabra, Piglia *dixit*, es colectiva y anónima (no hay relación de propiedad con el lenguaje): “La tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito [...] Por eso en literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes” (Piglia 1995: 55). Y le hemos *mirado* los naipes al tahúr –nada bisoño– Ricardo Piglia, lo hemos desenmascarado y hemos descubierto que una de sus “cartas” tiene el “rostro querido” de otro ludópata, Juan Carlos Onetti. El mismo que escribió: “Movíamos fichas y naipes, murmurábamos juegos y desafíos, pensábamos sin voz: dos, y uno mira, dos y mira el que dijo estoy servido, me voy, no veo pero siempre mirando” (2003: 334). Y nosotros siempre narrando, incluso lo que todavía no es, puesto que la crítica de ficción se instala en el futuro y “construye lo nuevo con los restos del presente” (Piglia 2001a: 14) que ahora soñamos.

#### Notas

<sup>1</sup> Rita Gnutzmann es de las pocas que pone atención al uruguayo en su afamado artículo de 1992: “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, 159, pp. 437-448. Aun así, Onetti ocupa un lugar secundario en el análisis que ésta hace de “Homenaje a Roberto Arlt”.

<sup>2</sup> Piglia enuncia: “El modo en que se leen e integran textos extranjeros en el marco de nuestras propias tradiciones y nuestros propios enfrentamientos y luchas, de poéticas y lecturas. Y en este plano, para decir algo que podría ayudarnos, digo que Onetti no lee a Faulkner de la misma manera que Claude Simon, en el sentido de que lo coloca en una suerte de manejo y manipulación de ese otro texto, lo que quizás se pueda ver en los términos de cómo se integra el texto extranjero cuando entra en la literatura nacional. Y así, si uno piensa en tradiciones nacionales, también tiene que pensar en este tipo de apropiación, de uso, de lectura, de manejo de textos, de qué cosas son las que en determinado momento se valoran, qué cosas se dejan de lado, etc. [...] plantear la literatura nacional como una literatura múltiple, como una literatura que tiene redes variadas, donde los textos circulan de manera múltiple”. En Ricardo Piglia, Juan José Saer (1990), *Por un relato futuro*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral, pp.19-20.

<sup>3</sup> Pseudónimo de Onetti.

<sup>4</sup> La cursiva es mía.

<sup>5</sup> Existe una primera versión de este prólogo que se publicó en 2001 en un volumen llamado *El final del eclipse*. Aquí Piglia no se circunscribe a la literatura, sino que abarca las “tradiciones de la plástica” del Río de la Plata; y por ello no se menciona a Onetti, sino a artistas plásticos: Policastro, Torres García o Fermín Eguía. En Ricardo Piglia (2001), “El fotógrafo de Flores”, en *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, Madrid, Edición Fundación Telefónica, p. 89.

<sup>6</sup> Piglia prefiere hablar de “áreas culturales” y de “tradiciones localizadas” en literatura, como la del Río de la Plata, que tiene su propio espacio (2001a: 221).

<sup>7</sup> Véase el estudio sobre Eladio Linacero, Juan María Brausen y “Junta” Larsen que realiza Reyes E. Flores (2003), *Onetti: tres personajes y un autor*, Madrid, Verbum.

<sup>8</sup> Otro maestro (de Onetti, de Piglia), Roberto Arlt, sentenció que el ajedrez es el juego maquiavélico por excelencia.

<sup>9</sup> Recordemos “La novia robada”: “Insaurralde, palabra vasca o de vasco que caía y pesaba sin necesidad de ser dicha y de una vez para siempre en la eternidad” (Onetti 2003: 330, 331). Y en la eternidad también cae Angélica Inés Echevarne.

<sup>10</sup> “La lectura que hace Piglia suele ser interesada, porque trabaja en función de la escritura propia. Puesto que cada escritor, al elegir determinados autores o textos de la tradición, tiene el privilegio de elegir su pasado literario, elige también un *yo* que lo distingue” (Fornet 2007: 13).

<sup>11</sup> Para un estudio en profundidad de la narrativa de Onetti véase: Fernando Ainsa (1970), *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa; Jorge Ruffinelli (ed.) (1973), *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha; Helmy F. Giacomani (comp.) (1974), *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Nueva York, Anaya-Las Américas; Fernando Curiel (1980), *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM; Hugo J. Verani (1981), *Onetti: el ritual de la impostura*, Madrid, SGEL; Ramón Chao (1994), *Un posible Onetti*, Barcelona, Ronsel.

<sup>12</sup> Véase María C. Milián-Silveira (1986), *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Pliegos, pp.99-130; y Jaume Pont (1990), “El pozo o el abismo del ser”, *Juan Carlos Onetti. Premio “Miguel de Cervantes” 1980*, Barcelona, Antrhops, pp. 103-118.

<sup>13</sup> Exactamente como Moncha cuando decide marchar a Europa a cumplir su sueño.

<sup>14</sup> Piglia pone un ejemplo metafórico imponderable para ilustrar esta idea de narrador: la casa de la ficción de James (el narrador pasa por delante y en una de las ventanas iluminadas ve a dos personas besándose); un *modus operandi* que encontramos en *Para una tumba sin nombre*: un entierro, una mujer y un chivo. A partir de ahí hay que investigar, averiguar qué ha pasado: construir.

<sup>15</sup> Piglia escribió: “Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar” (2000: 111).

<sup>16</sup> Juan Carlos Onetti (1979), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, p. 4. [Prólogo de Emir Rodríguez Monegal].

<sup>17</sup> Consúltense los siguientes estudios dedicados al análisis de la construcción de las obras de Onetti: Elena M. Martínez (1992), *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum; Hugo G. Verani (1981), *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila; Sonia Mattalía (1990), *La figura en el tapiz. Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, Londres, Tamesis Books; Marilyn R. Frankenthaler (1977), *J.O. Onetti: la salvación por la forma*, Nueva York, Ediciones Abra.

<sup>18</sup> Anteriormente, en *Crítica y ficción* hacía referencia a esto mismo: “En Onetti no se trata de enigmas sino de secretos que actúan en los textos, que definen las relaciones entre los personajes, algo se sustrae de la historia, alguien sustrae, como las dos cartas que definen el relato en *Los adioses*, que el narrador esconde en un cajón. No se trata de un elemento ambiguo que el crítico atribuye al funcionamiento de la literatura, que siempre es polivalente y abierto, sino que el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo” (210).

<sup>19</sup> Y específica: “Hay un juego alrededor del secreto como cuestión social que me parece muy atractivo para pensar la historia. Lo que se dice, lo que se puede decir y lo que se puede hacer, el modo en que los sujetos se desplazan en relación a lo que puede no ser dicho” (Piglia 2001a: 208).

<sup>20</sup> En “Onetti por Onetti”, el reportaje que realiza Piglia de Onetti, el uruguayo le confirma: “La influencia de Faulkner es indudable. Sobre todo en ‘Tierra de nadie’, algunos capítulos o pedazos, y desde principio a fin en ‘Para esta noche’”.

<sup>21</sup> Y también Onetti, que combina los modos de Arlt y Faulkner junto con el policial.

<sup>22</sup> “Onetti por Onetti” 31 de mayo de 1970: “Roberto Arlt es un caso distinto: leí lo mejor suyo poco después de los veinte años y lo conocí personalmente. Es mejor que le recite un párrafo que

escribí hace pocos días para una editorial italiana: “Seguimos profunda, definitivamente convencidos de que si algún habitante de estas humildes playas logró acercarse a la genialidad literaria, llevaba por nombre el de Roberto Arlt. No hemos podido nunca demostrarlo. Nos ha sido imposible abrir un libro suyo y dar a leer el capítulo o la página o la frase capaces de convencer al contradictor. Desarmados, hemos preferido creer que la suerte nos había provisto, por lo menos, de la facultad de la intuición literaria. Y este don no puede ser transmitido. Hablo de arte y de un gran, extraño artista. En este terreno, poco pueden moverse los gramáticos, los estetas, los profesores. O mejor, pueden moverse mucho, pero no avanzar” (3).

<sup>23</sup> Piglia dice que la intención de cruzar a Borges con Arlt ya estaba presente de un modo “más o menos consciente” en Onetti, Cortázar y Marechal. Véase Marithelma Costa (1986), “Entrevista”, *Hispanamérica*, 44, p. 42.

<sup>24</sup> Dedicado a Josefina Ludmer, que publicó un ensayo muy relevante sobre Onetti en 1977. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana.

<sup>25</sup> Egardo H. Berg (2006) lo sintetiza a la perfección: “En ese tráfico de discursos robados, en la indeterminación y vacilación textual entre lo propio y lo ajeno, la *nouvelle* se arriesga en un evidente acercamiento. Pero esa captura y reterritorialización del código ajeno –desplegado en el montaje de citas ajenas– plantea, sobre el entramado textual, espejismos perversos y pistas falsas”. En “La novela que vendrá. Apuntes sobre Ricardo Piglia”, en Daniel Mesa Gancedo, *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 31.

<sup>26</sup> Rita Gnutzmann (1992): “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, 159, p. 441.

<sup>27</sup> Piglia comenta: “Con este relato me pasó otra cosa maravillosa: me escribió Onetti preguntándome si últimamente me había visto con Kostia, que cómo estaba y que le mandara saludos. Realmente

yo a Kostia nunca lo conocí”. En Jorge Ariel Madrazo (1996), “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Atenea*, 473, p. 103.

<sup>28</sup> Piglia ha declarado que el secreto, la clave de este relato está en Kostia: “Pero ése es un secreto que no pienso revelar. Sólo digo que hay un secreto porque me gustan las historias que tienen un punto ciego, no sólo que cuentan un secreto sino que tienen algo oculto que un único lector va a descifrar en el futuro”. En Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 123.

<sup>29</sup> Jorge Carrión (2007), “La vida doble de Ricardo Piglia. Una narrativa en expansión”, *Quimera*, 280, p. 18.

### Bibliografía

Fornet, Jorge (2007), *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Onetti, Juan Carlos (1939), *El pozo*, Montevideo, Signo.

– (1973), *La novia robada*, Buenos Aires, Siglo XXI. [Reportaje de Ricardo Piglia].

– (1989). “Para una tumba sin nombre”. Onetti, Juan Carlos, *Obra selecta* (Prólogo, cronología y bibliografía de Hugo Verani), Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 199-247.

– (1995), *Confesiones de un lector*, Madrid, Alfaguara.

– (2003), *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.

Piglia, Ricardo (1995), “Memoria y tradición”, en Pizarro, Ana. *Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*, Chile, Fundación Vicente Huidobro, pp. 55-60.

– (1999), *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.

– (2000a), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.

– (2000b), *Prisión perpetua*, Madrid, Lengua de Trapo. “La loca y el relato del crimen” (pp. 91-102).

- (2001a), *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama
- (2001b), “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades”, *Casa de las Américas*, 22, pp. 11-21.
- (2003), *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- (2006), “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de espuma, pp. 187-205.

EL RELATO-RÍO:  
LA GAUCHESCA EN *LA CIUDAD AUSENTE*

Magalí Sequera

*A mi padre,  
en busca del contador eterno.*

Los precursores más citados de Piglia suelen ser Arlt y Borges. Otros lazos unen a Piglia con una tradición más antigua: la de la literatura gauchesca. No obstante, pocas veces se ha indagado en este campo y en el de la oralidad. Omnipresente en su obra, la oralidad<sup>1</sup> no siempre se percibe de forma evidente, así como los personajes gauchescos no parecen, a primera vista, tener un papel principal en el escenario pigliano. Su novela *La ciudad ausente* es muy representativa de ello, y no es casualidad que dos de los seis relatos que cuenta la máquina tengan como marco ambiental la pampa. También es importante recordar que tradicionalmente el cuento tiene la oralidad como modelo virtual; esto permite enfocar la lectura sobre las historias insertas en la novela de Piglia, que oscilan entre el micro-cuento y el micro-relato. Con la gauchesca, Piglia realiza una vuelta al origen de la escritura. Lo interesante, entonces, es ver cómo dicho género se integra en su narrativa, en lo que a tema y forma se refiere. El autor no sólo hace “usos”<sup>2</sup> de la literatura gauchesca, sino que cruza las obras pertenecientes a ella.

Por eso veremos cuál es el vínculo entre *Facundo*, *Martín Fierro* y la novela *La ciudad ausente*, en la que se insertan dos micro-relatos de índole gauchesca. También nos referiremos