

Blanco nocturno de Ricardo Piglia: otredades, experimentación y relato

45

Jorge Bracamonte

(Universidad Nacional de Córdoba/CONICET)

Resumen: El valor del relato recuperado contemporáneamente por Piglia confluye aquí con la ponderación de lo experimental que define la trayectoria de su poética. Contrastamos, según la tensión relato/experimentación, *Blanco nocturno* (2010) con ciertas obras previas clave, sobre todo *Respiración artificial* (1980). En este marco analizamos los enlaces otredades-relato-experimentación, y lo policial y cronístico, en el texto de 2010.

Palabras clave: Otredades – Relato – Experimentación – Novela - Piglia

Resumo: O valor do relato que Piglia recupera contemporaneamente conflui neste artigo com a ponderação do experimental, que define a trajetória da poética deste autor. Contrastamos, a partir da tensão relato/experimentação, *Branco noturno* (2010) com algumas obras prévias chave, principalmente *Respiração artificial* (1980). Neste marco, analisamos os enlaces alteridades-relato-experimentação, e o policial e a crônica, no texto de 2010.

Palavras-chave: Alteridades – Relato – Experimentação - Novela - Piglia

“Cada vez es más raro
encontrar gente que sepa contar bien algo.”

Walter Benjamin

Blanco nocturno (2010) aparece a treinta años de la primera edición de *Respiración artificial* (1980) y, en cierta manera, aquella novela de Ricardo Piglia culmina la serie de variaciones y diferencias en el plano novelístico que, desde *La ciudad ausente* (1992) y pasando por *Plata quemada* (1997), el autor ha construido en relación a su obra capital de 1980.

Querriamos marcar, en primer lugar, que *Blanco nocturno* conjuga en la obra de Piglia aquello que, aparentemente, resulta paradójal. Por un lado, aquí se percibe, de manera evidente, ese gusto por las narraciones, por el relato en el sentido más clásico del término, casi en el sentido en que el mismo Piglia ha rescatado y reelaborado este valor, el del relato, de propuestas como las de Ítalo Calvino –*Seis propuestas para el próximo milenio* (1989)- y de las cuales el escritor argentino ha dado su propia postulación en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001). 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.

Por supuesto, lejos puede estar un análisis acotado en extensión, como el presente, de dar cuenta de la complejidad y riqueza de una obra como *Blanco nocturno*, quizá una de las más tersas y al mismo tiempo de mayor condensación intercultural que haya logrado su autor. Pero no nos parece desatinado pensar que los siguientes aspectos, uno temático-semántico –el de la otredad- y otros dos más bien estilístico-

compositivos –lo experimental de la novela y su carácter de relato-, posibilitan repensar esta obra considerando tanto lo obvio pero necesario de explicitar –por caso la particular reescritura del género policial que Piglia aquí realiza- como quizá otros aspectos menos evidentes o que, por lo menos, pueden no aparecer tan fácilmente como tales.

Los otros que (no) soy yo

Si Piglia ha destacado como un tema central de la literatura de Julio Cortázar el “mundo de los otros”, “la fascinación que... (esto)... produce”; algo similar puede decirse, con otros obvios matices, de este tema en su literatura (PIGLIA, 1993, p. 42). Los otros, las diferencias que hacen a las relaciones entre los unos y los otros, no solamente se vuelve material sobre el que trabajan las ficciones piglianas y aquello que las sostiene compositivamente, sino que además es lo que muchas veces, de manera decisiva, genera la intriga sobre la que se sostienen sus relatos –casos paradigmáticos son ese otro que es Marcelo Maggi, cuya búsqueda enigmática e infructuosa justifica al fin y al cabo esa narración que leemos en *Respiración artificial*, o la dinámica entre el yo y el tú de la pareja del Nene Brignone y el Gaucho Dorda, que hace a la fábula y a la narración de *Plata quemada...*- y, recurrentemente, deviene objeto de reflexión de algún que otro personaje, de alguna que otra voz ficcional. Por esto, si bien se podría aceptar que siempre la otredad es clave en casi todo texto literario, por lo antes señalado en la literatura pigliana dicho tópico, en sus más diversos aspectos, es central, porque no sólo está dado sino que además se vuelve objeto de reflexión, problema conceptual, aun cuando esté imbricado con lograda versatilidad en el orden de las acciones del relato. Y *Blanco nocturno*, desde nuestra perspectiva, plasma, manifiesta lo anterior con suma provocación. Para comenzar: desde el inicio del relato los otros se vuelven un problema, que desencadena la narración que leemos. Está la otredad de los habitantes de un pueblo del interior profundo de la provincia de Buenos Aires, en el corazón de la pampa argentina, donde se mixturán diversas culturas de inmigración europea y culturas criollas, de genealogías gauchescas. Y en contraste con esa vida pueblerina, pero que la define, están las vidas provenientes de los diversos “afueras” –de la Capital argentina, de las esferas nacionales, del extranjero- que entran en procesos de contacto, amistad, enemistad, diálogo y confrontación con los habitantes de ese “pueblo de campo” -es decir, las distintas

posibilidades de vinculación entre los yoes y los otros, entre lo Mismo y lo Otro, según diferentes críticos (BAREI en BAREI y LEUNDA, 2008, p. 9; KAPUSCINSKY, 2007, p. 11-12 y 27; AUGÉ 1995: 25)-. *Blanco nocturno* muestra o sugiere los múltiples vasos comunicantes que existen entre dos ámbitos aparentemente alejados: lo más remoto del campo/lo que está rodeado de e inmerso en el campo¹. Las gemelas, Ada y Sofia Belladonna, originarias del pueblo, siempre han sido chicas de avanzada, modernas, provocativas, que así se han paseado por medio mundo, siempre con gestos transgresores. Tony Durán, el puertorriqueño, que ha vivido entre Río Piedras, Trenton en New Jersey y el vértigo de New York, termina recalando en este pueblo y sintiéndose asimilado y aceptado en el mismo, a pesar de su evidente notoriedad y diferencia en tanto extranjero, lo que hace aún más impactante su asesinato. Y en la vida y cultura rural que rodea y además conforma al pueblo, adquieren relieve, verdaderamente, esos tres personajes que son producto a la vez de las singularidades de esa vida y cultura: el sofisticado e intuitivo comisario Croce y los hermanos Luca y Lucio, quienes en medio de la pampa instalan una fábrica experimental de automóviles de avanzada –prototipos- en el país en la década del '60, lo que emblemata todavía más los inesperados puntos de contacto entre cultura rural y la más avanzada modernización tecnológica. Marcamos estos rasgos, porque dejan en claro como la novela configura con plasticidad y nitidez la complejidad de los ámbitos que hacen a las relaciones entre los unos y los otros; los marcos temporales-espaciales donde se dan dichas relaciones, matizadas y por momentos inesperadas.

Por esto, sin necesariamente proponérselo, *Blanco nocturno* permite acercarse a una comprensión, en última instancia antropológica, de las circunstancias que tornan posibles las relaciones humanas que su mundo narrativo representa. Lo Uno y lo Otro, Lo Mismo y lo Diferente, lo propio y lo ajeno; sus relaciones, tensiones y conflictos; son emergentes en parte de los ámbitos naturales y culturales que los enmarcan. Tony es particularmente recordado por una parte del pueblo, porque era nítidamente diferente, nítidamente ajeno, y desde esta singularidad había fascinado a la comunidad a la que había llegado.

¹ Piglia señala que “Quizá las diversas etapas en la historia del género [policial] se explican por los modos distintos de narrar la tensión entre vida tranquila e imaginario paranoico” (PIGLIA en BOSCO, 2013, p. 9). *Blanco nocturno*, desde el género policial, sin dudas explora y pone en escena dicha tensión desde componentes casi paradigmáticos.

Desde esta diferencia fascinante había construido sus relaciones con los lugareños, alimentada por el prestigio de su *ménage à trois* con las hermanas Belladonna, pero asimismo asentada aquella diferencia fascinante por sus características físicas, por su habla, por su historia personal, por su procedencia exótica para los lugareños, no obstante lo cual, Tony entra en una relación respetuosa y de gradual conocimiento e intercambio dialógico con los paisanos. Por esto, como dijimos, resulta tan impactante su asesinato para los demás. Pero a la vez, esto mismo expresa en una máxima potencia, en esta novela, la fuerza que tiene la extranjería como fenómeno y problema, que una vez más la narrativa pigliana vuelve a abordar –en este sentido, antes de Durán otro de los casos paradigmáticos en la novelística del autor sobre la extranjería como cuestión necesaria y conflictiva para comprender la cultura argentina es el de Tardewski en *Respiración artificial*, pero Tony incorpora otro matiz, el del aventurero, el de hombre de acción, a la cuestión de la extranjería-. Tony es un apuesto “mulato” caribeño, cuya fascinación que ejerce en la población queda descrita, de manera condensada, en el capítulo 3 centrado en la carrera de cuadreras –cómo es narrada su llegada al evento con Ada y Sofia-, y en la sumisión elegida que en relación a él adopta ese otro extranjero notable de la novela, el nikkei Yoshio Dazai, cuya vinculación es clave para la trama novelística.

Subrayamos la cuestión de la extranjería porque si bien, según deja leer la novela, es un componente fascinante y crucial en la cultura argentina, asimismo es un motivo constante de conflicto, ya que manifiesta uno de los extremos de la otredad y siempre pone a prueba hasta qué punto una cultura propia está dispuesta a incorporar y asimilar, respetando las diferencias, a aquellas culturas ajenas. Y que, posiblemente, un rechazo evidente y límite a esa otredad se manifieste en el escándalo de un crimen, lo cual puede ser uno de los más preocupantes síntomas de cualquier sector de una sociedad determinada: por esto precisamente lo envían desde la capital argentina al periodista Emilio Renzi a cubrir el caso “Durán”, porque dicho crimen ha adquirido trascendencia inusitada debido a que un extranjero ha sido el asesinado y otro casi extranjero es el principal sospechoso.

Los otros que no soy yo, pero que también, al mismo tiempo y en el momento menos pensado, pueden ser yo: esto pone en el centro de sus escenas *Blanco nocturno*. La extranjería es uno de los aspectos

cruciales de la otredad que la novela explora en sus máximos alcances. De la mano de esto, también está la cuestión de las diferencias sexuales y genéricas, como otros aspectos claves que en esta novela hacen a la otredad. Lo femenino como un conjunto de posibilidades que hacen a lo otro de lo masculino, y viceversa, en una tensión matizada y dinámica que en el relato adquiere las variantes de numerosos personajes: el ingeniero Belladonna y su primera esposa y su segunda esposa; las extrañas relaciones entre Ada, Sofia y Cueto por un lado, y entre las hermanas y Durán por otro, elemento de la historia que asimismo lleva a la tragedia; la conflictiva separación de la pareja de Emilio y Julia que actúa como un rumor de fondo que lleva a Emilio a sumergirse en esa investigación periodística en aquel “pueblo rural” de provincia. Podría decirse que la única relación armónica entre un hombre y una mujer que aparece en la novela, es aquella de los supuestos amantes de años que son Croce y Rosa Echeverry, la Directora del Archivo del pueblo. Como un fundamental matiz en este aspecto de las otredades que señalamos, también resulta clave la relación homoerótica entre Tony y Yoshio, personajes donde se combinan el exotismo –en el sentido de haber estado y seguir estando en cierto modo fuera de la mirada habitual- de la extranjería con la otredad homosexual en el caso de la relación Yoshio/Tony y el bisexualismo en el caso de Tony/las hermanas y Tony/Yoshio.

Así vemos que, desde un marco antropológico-cultural, las cuestiones del otro en *Blanco nocturno* incluyen, a través de sus personajes o actores ficcionales, lo psicológico –más evidente en la historia personal de Luca que se reconstruye-, articulando a su vez estos aspectos con lo político-social. La complejidad de la existencia, de la vida, vuelta narración, aparece una vez más en una novela pigliana. Pero accedemos a estos aspectos de la otredad desde las configuraciones del mundo narrado y los actores ficcionales que le otorgan plasticidad artística: en este sentido, resulta ejemplar –en consonancia con lo relevante que resulta la otredad en la novela- la importancia que en el texto –tanto a nivel de argumento como en su trama- tienen los juegos de dobles. La aparición de juegos de dobles, en los más diversos sentidos, que se suceden y proliferan en el relato, no puede ser más variada: son dobles de árbol familiar y genealógico –Ada/Sofía, Lucio/Luca, Ada/Luca, Sofía/Luca, padre/madres-; dobles de diversas relaciones de parejas amoratorias y eróticas –Ada/Cueto, Sofia/Tony, Ada/Tony, Tony/Yoshio, Sofia/Emilio, Emilio/Julia, Croce/Rosa-; dobles de parejas

profesionales que van de la complementación y colaboración al conflicto y oposición –Croce/Saldías-; variedad cuyas combinatorias permiten manifestar los diversos matices posibles de las relaciones entre los Unos y los Otros –desde la solidaridad, admiración y aprecio hasta, en el otro extremo, la traición, elemento este último que es nuevamente explorado en su densidad en esta novela de Piglia tal como había ocurrido en *Respiración artificial*-.

La serie de aspectos detallados manifiesta el espectro de relaciones posibles entre los unos y los otros explorados: en cada página, en cada momento, el lector asiste a una constante vuelta de tuerca sobre lo complejos y cambiantes que pueden resultar los vínculos entre los sujetos inmersos en el devenir de sus historias. La relación entrañable y cómplice entre los hermanos Luca y Lucio, deviene, de repente, la más absoluta extrañeza al descubrir Luca la traición de su hermano con la concesión de la mayor parte de las acciones de la empresa, que juntos construyeron, al resto del Directorio. Desde la mayor complicidad e identificación posible –ser tomada siempre una por la otra- a una presente y callada disputa y distanciamiento tras el asesinato de Tony, han pasado las relaciones también compinches y entrañables de toda la vida entre Sofía y Ada: por supuesto, lo familiar es el primer ámbito donde puede surgir lo siniestro y en cierto sentido esto es correlativo de cuando en vez de ir desde la Otredad hacia el encuentro con lo Mismo, con lo Propio, con la posible convergencia en cierta identificación de los diferentes, se produce lo contrario, se va desde la identificación de un ámbito que se creía Propio y sólido hacia una Otredad inesperada y vertiginosamente amenazante, que se necesita comprender con urgencia porque si no puede destruir aquello que se creía la Mismidad, lo Propio como base de la existencia². *Blanco nocturno* trabaja esto en una historia centrada en una serie de tragedias familiares en un pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires y es a partir de esto que propone revisar y comprender una serie de historias diversas que se articulan con aquellas tragedias familiares:

² Piglia dice que “...siempre hay opacidad en el otro...”, por más familiar e íntimo que sea. Por consiguiente, nunca es posible conocer del todo a otra persona, sea quien sea. Y aquí lo conecta directamente con las posibilidades de la literatura, en particular la novela, ya que retomando a E.M. Forster en su *Aspects of the Novel* (1927) Piglia destaca que “...la novela es una experiencia de conocimiento, de funcionamiento de los sentimientos y de los pensamientos de otro que no sea uno solo...” (PIGLIA 2011). Por consiguiente lo literario, en particular la novela, permite con sus amplios y abiertos recursos indagar el mundo de los otros.

-Y ahora a veces pienso dijo después- que si mi abuela se hubiera quedado en Turín, Tony no habría muerto. Incluso si nosotros no lo hubiéramos cruzado en Atlantic City o si él hubiera seguido viviendo con sus abuelos en Río Piedras, no lo habrían matado. ¿Cómo se llama eso? -Se llama la vida-dijo Renzi. (PIGLIA, 2010, p. 55)

Aquí conviene volver un poco atrás y reparar en el significado que había tenido la cuestión de la Otredad en *Respiración artificial*, treinta años antes de la aparición de *Blanco nocturno*. Sólo nos remitiremos sucintamente, ya que no es la novela de 1980 objeto central de la presente reflexión. La Otredad es asimismo cuestión crucial en aquel texto: la reconstitución del Otro simbólico –porque además, a la vez, “...el orden simbólico necesita del “otro” para sostenerse...” (QUINTANA, 2001, p. 76)- ocupa la densidad de la trama de *Respiración artificial*, desde la búsqueda de las recomposiciones de las leyes familiares resquebrajadas o resentidas –Emilio Renzi que busca recomponer la verdadera herencia familiar que quiere elegir, la que ha dejado su tío Marcelo; la herencia de Enrique que Luciano ha elegido dejar para Maggi y Renzi y no para sus familiares de sangre- hasta la reconstitución de una trama político-cultural argentina donde la diversidad de las diferencias están reprimidas, obturadas o tergiversadas –en *Respiración artificial* este aspecto se manifiesta en su máxima amplitud en el capítulo tres de la Primera Parte-. Pero en aquella novela de 1980, con su enunciación alusiva en el insilio del país ocupado por la dictadura, hay una búsqueda desesperada de reencontrar a los otros en un contexto “...donde la imagen de la atrofia lingüística se extiende por el texto. De alguna forma, la novela es un intento de articular una narrativa sobre el vacío discursivo producido por la historia contemporánea.” (QUINTANA, 2001, p. 78). En cambio, en *Blanco nocturno* los otros están presentes, y es su presencia precisamente la que se ha vuelto problemática. No hay atrofia lingüística ni vacío discursivo, pero el lenguaje en esta otra novela, en *Blanco nocturno*, es aquello que permite indagar lo que se ha vuelto, ha devenido opaco: la evidente presencia de esos otros.

Marcamos el anterior contraste entre ambas obras porque, por otra parte, en *Blanco nocturno* se da, como ya dijimos, una continuidad y hasta exasperación de esa obsesiva indagación de la Otredad que define en gran medida, como tema, a la obra de Piglia. Pero la novela publicada en 2010 ya no es un texto escrito como réplica y resistencia a un contexto dictatorial; es una novela que se puede volver, con libertad y

más transparencia enunciativa, desde un presente más cercano hacia un momento histórico mediato—el año 1972— donde las tensiones, conflictos, diálogos y oposiciones entre los unos y los otros se manifestaban con nitidez y mayor explicitación, a pesar de que la violencia también estaba signando con creciente intensidad la sociedad argentina. Es de notarse, en este sentido, que a pesar de que *Blanco nocturno* es esencialmente una novela policial que gira en torno a una tragedia familiar y sus efectos concéntricos, lejos está lo político de estar ausente: Croce en el pasado mediato a las acciones del presente de la fábula novelesca ha estado vinculado al peronismo y esto precisamente signó sus destinos profesionales posteriores a 1955 hasta ese 1972; el “Perón vuelve” aparece como consigna pintada y citada clave en los contextos de lo que describen el narrador o Renzi.

Pero más allá de los contornos políticos, en *Blanco nocturno* el conjunto de aspectos que abarca la problematización de las relaciones entre los unos y los otros, la cuestión de las otredades, encuentra, junto a la exploración traumática de los vínculos familiares y de las relaciones sexuales e intergenéricas, su culminación en dos aspectos: por una parte, en lo policial como componente siempre latente en todo entramado social; por otra, en la locura como una manifestación extrema de lo Otro, de lo ajeno, de la alienación, que a la vez permite revisar cómo se constituye quién se define respecto a aquel Otro.

Si la opacidad de los vínculos entre los unos y los otros signa lo que ocurre a nivel diegético y a nivel de trama en *Blanco nocturno*, el colmo de dicha opacidad se manifiesta en los desenlaces policiales fundamentales en la novela y en la vida socio-histórica del año 1972 que la misma busca reconstruir, representar. El crimen cuya víctima es Tony Durán y cuyo principal e inocente inculpado es Yoshio, crimen que a su vez Croce y luego con él Renzi buscan develar contra los intereses de los poderosos del lugar, es una intrincada e intensa manifestación de lo policial que constituye decisivamente la vida social y sobre lo que Piglia ha reflexionado, no sólo narrado. Lo policial, que también comparte una raíz lingüística común con lo político, manifiesta en sus expresiones más extremas las mayores negaciones y cosificaciones del otro en el crimen, en el delito sobre el cuerpo del otro: lo que ha llevado a esto, y las ramificaciones que puede adquirir, es aquello escenificado en sus variados matices en la novela. Y aquella cosificación criminal resulta

metaforizada, con un alcance cultural más amplio, desde la escena que le da título a la narración y que se condensa en la nota al pie 21, en el capítulo 10:

Diez años después de los hechos registrados en esta crónica, en las vísperas de la guerra de 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 y se acordó de esa noche y de la liebre paralizada ante la luz del buscahuellas del auto de Croce. (PIGLIA, 2010, p. 149)).

54

Por esto decimos que la opacidad y lo conflictivo de las relaciones con los otros culmina y se evidencia en *Blanco nocturno* en lo policial; es lo policial precisamente aquello que marca la profunda crisis de aceptación, de tolerancia, de acuerdo o de negociación siquiera con los otros. Existe una íntima conexión entre la centralidad y complejidad que adquiere el tratamiento de las otredades en la novela y que sea lo policial su principal componente, su principal material narrativo, y el policial un género que define lo dominante, el principio constructivo del textos.

A su vez, porque quien busca develar las verdaderas causas de lo delictivo, de lo criminal, es un oponente peligroso para los poderosos que buscan cosificar –tratar como cosas- a los otros, en *Blanco nocturno* el honesto y poco convencional comisario Croce es apartado por aquellos poderosos, es tratado de loco, es traicionado por quien es comprado por los poderes del lugar –el ayudante Saldías-. El loco es –como en el famoso cuento pigliano “La loca y el relato del crimen”- aquel que, contra la corriente, devela la verdad, porque siempre le interesa la justicia para unos y para otros, en definitiva para todos. Así una de las máximas manifestaciones de la Otredad, la locura, en esta novela –como en el conjunto de la obra de Piglia-, se vuelve un elemento positivo, que permite expresar aquello y aquellos que el poder busca silenciar o acallar en todo momento histórico.

¿Cómo narrar lo excéntrico en lo habitual?

Respiración artificial cumple, programáticamente, con aquellos requisitos de toda narrativa experimental, esto es tomar lo literario en lo que se considera su momento más alto y llevarlo hacia nuevos

horizontes, proponer esta superación o evolución. De hecho la cuestión de la evolución, en el sentido formalista del término, es tópico central, a nivel reflexivo y a nivel metafórico, en los más diversos niveles del texto, y esto evidencia aquel gesto experimental. Las continuidades y rupturas, las reformulaciones y nuevos usos radicales de las tradiciones culturales y literarias argentinas y extranjeras para “articular una narrativa sobre el vacío discursivo de la historia contemporánea” –como ya citamos-, lleva a que aquel texto ponga en el foco las cuestiones de los lenguajes y su tensión constitutiva con los silencios, y la literariedad y sus reformulaciones en la cadena transitiva de los discursos. Y esto como fundamental y refundante, podríamos decir, de una nueva gestualidad de lo político y la política de la lengua, de los lenguajes, que propone la narración.

Lo verdaderamente llamativo, aún hoy, es que *Respiración artificial* imbrica aquella serie de cuestiones filosóficas, culturales, científicas, históricas y literarias en su fábula, plasmándolas en las historias de los actores ficcionales. Maggi y su perspectiva histórica, Renzi en su retrato de artista aún adolescente –a pesar de su juventud cronológica-, Tardewski y su forma filosófica de ver lo que sucede, corporizan aquellas cuestiones del horizonte contemporáneo con respecto a las cuales la novela se define y propone una reelaboración, sus propias versiones. Es en este sentido profundo que enfatizamos su carácter experimental. *Respiración artificial* no sigue el modelo *Finnegan's wake* sino el de *Ulysses* a nivel de experimentación, y hasta podríamos decir que su sintaxis es relativamente transparente, con una disposición sintáctica en su lenguaje que por momentos casi toca un clasicismo. Frente a lo oscuro o difícil de proferir que subyace en aquello que dice Tardewski retomando a su mentor filosófico “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible?...” (PIGLIA, 1988, p. 271), la respuesta experimental de la novela pigliana de 1980 es, como en el clásico proyecto filosófico del pensador austríaco, interrogar, de manera crítica y en primer lugar, el lenguaje, para a partir de allí poder conocer, indagar, explorar la opacidad de lo real y recomponer la ausencia de los otros, volverlo presencia, ante el aparente y paradójico vacío de la historia contemporánea donde es enunciada originalmente la novela. “La historia es una pesadilla de la que quiero despertar”, dice Maggi, y para lograr esto, los actores ficcionales de *Respiración artificial* se abren a cuestionar lo existente, lo dado, lo

convencionalizado, y desde aquí redescubrir, descubrir lo inesperado que por ello mismo es significativo, porque abre otros nuevos sentidos a aquello que se creía sólo recortado sobre un fondo de vacío existencial e histórico. Dice Tardewski rememorando su propia experiencia:

Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y filósofos suelen experimentar, o al menos describir, con alguna frecuencia y que llaman *descubrimiento*: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba de la conexión entre dos textos leídos de un modo sucesivo y del todo casual. (PIGLIA, 1988, p. 257, el subrayado del autor).

Cita donde nosotros a su vez subrayamos, enfatizamos la palabra *experimentar*, como indicador de lo que implica la experimentación en los diversos niveles: leer y escribir –en sus más diversos y complejos alcances- con un constante gesto de generar la novedad y buscar de manera permanente las conexiones, en los más variados planos de lo real e imaginario, que posibiliten aquello que Tardewski denomina *descubrimiento*.

Los descubrimientos están directamente ligados a la experimentación, tanto en la ciencia y la vida cotidiana como por supuesto en el arte y la literatura. Y esta constante define, programáticamente como ya dijimos, el programa literario pigliano. Treinta años después de *Respiración artificial*, *Blanco nocturno* según nuestra lectura no renuncia a dicho programa artístico experimental sino que busca y logra dar nuevas variantes al mismo. Por supuesto, como hemos señalado, *Blanco nocturno* surge en otro contexto, no sólo político-cultural, sino también literario. Podría decirse que, retomando lo del principio de este trabajo, Piglia ya trabaja su hacer literario en la atmósfera que evidencia su ensayo *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* en diálogo explícito con propuestas como las que Italo Calvino propusiera unos años antes del fin de siglo XX y en consonancia con profundizar y llevar a nuevos horizontes tradiciones de vanguardia narrativa argentinas como las de Rodolfo Walsh, Juan José Saer y Manuel Puig. *Blanco nocturno* a nivel estético es, si queremos, una respuesta a este interrogante: ¿Cómo conciliar la experimentación en las modalidades del relato con el clasicismo del lenguaje, el clasicismo de la forma? Y este aspecto manifiesta tanto su continuidad como su diferencia con *Respiración artificial*.

Es la búsqueda de otorgar voces sociales a las historias que se cuentan en *Blanco nocturno*, aquello que define la experimentación solapada de sus modalidades narrativas. En la novela asistimos a sutiles y dinámicos cambios de voces, que a su vez implican micromutaciones de perspectivas y puntos de vista, que posibilitan de este modo matices temporales y de sentido respecto a la historia central que se narra. Apreciable en los pasos de cambio entre la tercera persona y la narración en primera de Emilio Renzi, lo señalado se vuelve más evidente en las incrustaciones –no se nos ocurre otro término más apropiado– de las escenas y diálogos entre Sofía y Emilio, que otorgan una peculiar densidad de detalles íntimos a la línea central de la fábula novelística.

La narración se lee con fluidez, pero es una fluidez producto de una elaborada arquitectura de las voces que, en primer lugar, generan el efecto de lo real de las historias que se cuentan, y luego permiten la circulación dinámica, variada, plena de contradicciones como lo vital mismo, de datos, informaciones y relatos menores que se integran a los mayores y le dan la versátil plasticidad y dinámica que define a la narración en su conjunto. Dicha elaborada arquitectura se asienta en esa complementación de modalidades narrativas que evitan, en primer lugar, la narración monológica y monocorde.

Así en el “Epílogo” (páginas 295 a 299), el autor-narrador nos cuenta que:

Muchas veces, en distintos lugares, a lo largo de los años, Emilio Renzi se había dejado llevar por el recuerdo de Luca Belladonna, y siempre lo recordaba como alguien que había tenido el coraje de estar a la altura de sus ilusiones. Podían pasar meses sin que pensara en él hasta que de pronto algún hecho fortuito le hacía volver a tenerlo presente y entonces retomaba el relato donde lo había dejado con nuevas precisiones y detalles frente a sus amigos en un bar de la ciudad, o a veces con alguna mujer (...) siempre volvían vívidas las imágenes de Luca, su cara franca y enrojecida, sus ojos claros. Recordaba la fábrica cerrada, la construcción perdida y a Luca paseándose entre sus instrumentos y máquinas, siempre optimista, siempre dispuesto a tener esperanzas, sin imaginar que la realidad iba a golpearlo a él, como a tantos otros, por un pequeño desvío de su conducta, como si lo castigara por un error, no por un defecto de carácter sino por una falta de previsión, por una falla que no podría olvidar y que volvería como un remordimiento (PIGLIA, 2010, p. 297-298)³.

³ Aquí puede residir la génesis de la novela. Indica Piglia que la misma surgió de la “Imagen de alguien encerrado en una fábrica que estaba construyendo objetos para los cuales la realidad no

La historia que gira en torno a Luca y la fábrica abandonada y lo que aquello había implicado como sentido, es lo que está en el recuerdo de Renzi y lo que posibilita su identificación con el destino de aquel otro:

Esa noche Renzi estaba conversando con unos amigos (...) en una galería abierta que daba al río (...) en el Tigre, como si esa noche (...) sintiera que había vuelto atrás y que el delta era una parte todavía no comprendida de la realidad, como lo había sido ese pueblo de campo en el que había pasado unas semanas, una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de la ciudad, que no podía comprender esa vuelta a la naturaleza aunque nunca dejara de imaginar un retiro drástico que lo llevaría a un lugar apartado y tranquilo donde pudiera dedicarse a lo que Emilio también –como Luca- imaginaba que era su destino o vocación. (PIGLIA, 2010, P. 298)

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.

De allí que la solapada experimentación, combinada con clasicismo, pueda ser pensada como una cuidada combinatoria de voces y registros, que a veces son las diferentes voces del mismo Renzi, pero moduladas en distintos tiempos que otorgan matices a los mismos hechos. No hay que olvidar que Renzi recuerda desde presentes más cercanos aquella historia “que no puede comprender” del todo, pero que no obstante busca comprender hasta agotar sus sentidos. Y que por otra parte, ha sido precisamente Renzi quien realmente pudo tener una visión conjunta de lo sucedido en aquellas circunstancias en aquel “pueblo de campo” del sur de la provincia de Buenos Aires, ya que él llegó de afuera pero en carácter de cronista, de indagador de los diversos vericuetos y aspectos de lo ocurrido para, en ese momento –y luego también-, cronicarlo, ponerlo por escrito. De aquí los diversos niveles de la narración, que se articulan y complementan, con ciertas

voces predominantes –las de Renzi-, pero que integran dinámicamente los registros y evocaciones de las conversaciones de los diversos otros que hacen a esa sociedad de “pueblo de campo”, donde lo literario –y “la realidad tejida de ficciones”- en Piglia una vez más se constituye desde ese “espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales.” (PIGLIA, 2000, p. 10-11).

Es allí, en esa cotidianeidad de “pueblo de campo” reconstruida –y para esto la novela abreva en los recursos de la crónica, en el sentido de reconstruir en su secuenciación los detalles temporo-espaciales de lo ocurrido- donde, en la historia que Renzi recuerda y evoca, aparecen los excéntricos; es decir aquellos otros y aquello otro que rompe la habitualidad de la mirada y exige ver de otra y nueva forma. En ese “pueblo de campo” entonces surgen las historias de Tony y Yoshio, de Luca y Lucio, de las hermanas Belladona, del sofisticado e intuitivo Croce, de la genealogía de los Belladona...por donde lo veamos, aquel “momento arcaico” de manera inesperada contiene, en lo habitual y aparentemente opaco y tranquilo, lo insólito y excéntrico. Por eso nuestro énfasis en que la Otredad es una clave de lectura de la novela, íntimamente ligada al reconocimiento de lo excéntrico y extópico que surge de lo habitual y aparentemente convencional, de lo aparentemente dado y aceptado como realidad.

Para finalizar este apartado, otros dos rasgos que manifiestan más ostensiblemente la experimentación solapada señalada y que ligamos con ese afán de trabajar la diversidad de las voces e historias otras que circulan por la novela⁴. Por una parte, aquí, como en *Respiración artificial* pero con un alcance diferente, más discreto si queremos, Piglia no deja de experimentar, si retomamos aquello que señala: “La literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito” (PIGLIA, 2000, p. 62). Rasgo también presente en *Blanco nocturno*, y complementario en la poética de Piglia con aquello de entender lo literario como “espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales”; en el caso de esta última novela “trabajar con los límites del lenguaje” es sobre todo figurado, vuelto anécdota novelística, y culmina

⁴ “Las narraciones sociales son el contexto mayor de la literatura (...) Los novelistas trabajamos con la realidad que ya viene filtrada por las narraciones sociales.” (PIGLIA, 2011). Desde los inicios, pasando por sus formulaciones de *Crítica y ficción*, el escritor ha trabajado su poética sobre estos presupuestos –entre otros-.

en la escritura de los sueños que Luca dibuja, ensaya en las paredes de la fábrica, construcción que además –en consonancia- tiene los rasgos de una estructura insólita, sofisticada, siempre futurista, enclavada en medio del campo.

El otro rasgo notable de *Blanco nocturno* son las notas al pie, y que manifiestan una vez más el afán de experimentar, de provocar algo nuevo en el lector, aún con un flujo y apelación clásica en la lectura. Las notas al pie en una novela contemporánea reconocen algunos antecedentes significativos en la literatura argentina, como aquellas tan innovadoras de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, o el cuento “Nota al pie” del libro *Un kilo de oro* (1967) de Rodolfo Walsh. Pero no podría decirse que en *Blanco nocturno* las notas al pie cumplan la función que, según la lectura de Luis Gusmán, cumplen en la novela de Puig: “Las notas son lo desplazado (lo segregado, lo reprimido) de esa función del narrador en el texto. De hecho son el único lugar donde aparece el narrador.” (GUSMÁN en MARGULIS, 1998, p. 206). Las cuarenta y dos notas al pie de *Blanco nocturno* no son el lugar donde aparecen los narradores de la novela, sino que básicamente tienen la función de historizar, con precisión, detalles de lo narrado. Amplían, sí, por momentos, lo que señalan ciertos narradores de la historia, pero en otros momentos buscan brindar información contextual con la mayor objetividad –o, si preferimos, intersubjetividad- posible. Si en *El beso de la mujer araña* las notas al pie son un espacio de expresión ideológico-informativa por parte del narrador, en *Blanco nocturno* en cambio buscan aportar información distanciada, intersubjetiva, de las inevitables determinaciones ideológicas –en un sentido amplio, que abarca tanto las valoraciones racionales como irracionales o basadas en prejuicios inclusive- del narrador-cronista organizador del relato principal. Estas notas al pie contextualizan, desde la lógica y estructura interna del relato, el texto mismo: son contextos operando desde el propio relato, para ubicar al lector, invitándolo a historizar en su función central de completar activamente la novela. *Blanco nocturno* supone un lector que está en un horizonte cultural donde lo histórico se debate, se reflexiona, se discute y se problematiza en la complejidad de sus componentes y aristas de abordaje. Nos basamos para esto que señalamos sobre la historización, tanto en lo apuntado sobre la necesidad de historizar todo artefacto artístico y cultural que postula Fredric Jameson como, sobre todo, en lo que ha señalado Ricardo Piglia en relación a estas notas al pie

en su novela (JAMESON, 1989, p. 11; PIGLIA, 2011). En una charla brindada en la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba el 28 de octubre de 2011, el escritor comentaba que, cuando cursaba estudios de grado de historia en la Universidad Nacional de la Plata, su maestro el historiador Enrique Barba decía que “Cualquier libro que no tiene cinco notas al pie por página es una novela”, indicando que, a diferencia de la ficción, supuestamente en el texto del historiador se debe fundamentar cada cosa que se señala y dicha fundamentación está en las notas al pie (PIGLIA, 2011). En la mencionada charla en la Universidad Nacional de Córdoba, Piglia explicaba así su decisión de hacer una novela con notas al pie: “Si una novela no tiene notas al pie, entonces voy a escribir una novela con notas al pie” (como para refutar, en la lejanía y con aprecio, a su recordado maestro).

Las notas al pie en *Blanco nocturno*, entonces, apelan a que el lector tenga apertura a la comprensión de la densidad de cada momento histórico –en el más amplio sentido- donde circulan y surgen las ficciones. Por esto, las mismas en la novela responden a estas tipologías generales, que hacen al diálogo e interacción que desarrollan con el relato: a) Notas meramente informativas; b) Informativas, citando fuentes de medios periodísticos nacionales y extranjeros hasta el año 1972, en el cual se ubica la acción; c) Notas que complementan lo que se narra en el cuerpo principal del relato, en general conectado con la tercera voz narrativa, que supuestamente es la de Renzi años después, cuando decide contar la historia de *Blanco nocturno*; d) Citas literarias, artísticas, culturales o estrictamente históricas, que complementan el sentido de la narrado o de los diálogos puestos en escena en la narración.

Experimentación y la diversidad de las otredades circulantes en el texto, también se manifiestan de modo singular y novedoso en las notas al pie de *Blanco nocturno*. Y si bien es innegable que siempre toda nota al pie también responde a una función didáctica, de indicación de un cierto orden de lectura que se busca inducir, al mismo tiempo aquí este tipo de nota torna explícita la apelación activa al lector, a su participación reflexiva y crítica en relación a lo que lee. En este sentido, estas notas acentúan ese carácter de experimentación solapada que subrayamos, ya que la experimentación no sólo necesita del programa y gesto autorial que la desarrolle, del texto que la vuelva efectiva en su estructura y lenguajes, sino sobre todo necesita de un rol activo y

apasionado del lector, que acepte los posibles juegos y pactos que el autor y el texto proponen. En definitiva, un texto focalizado en las otredades como *Blanco nocturno* no podía dejar de lado este aspecto: que ese Otro fundamental para que el texto literario se constituya, se realice, el lector, sea apelado activamente para completar, para concluir la obra. Aspecto que a la vez, por supuesto, es tematizado en la novela de modo inclusive conmovedor: basta pensar en la figura de la madre de las gemelas, la “lectora”, y en otros personajes que también practican el antiguo arte de la lectura con singularidad⁵.

El policial, la crónica y la difícil tersura del relato

A diferencia de la narrativa vanguardista, que opera sobre todo en la ruptura, la experimentación –emparentada a la anterior modalidad, sin dudas- opera tanto sobre la ruptura como sobre la tradición; actúa en general en una tensión entre ambos movimientos del trabajo artístico. *Blanco nocturno* se construye en esta tensión, combinando su experimentación solapada con rasgos de ruptura e innovación –por caso que sea una novela con notas al pie- con el uso de géneros convencionales, que al asentarse en aquella estructura compositiva antes descrita muestran su aporte singular al relato. No en vano dos géneros clave constituyen la narración, ayudan al principio constructivo sobre el que se asienta el relato: Dar voz a esos otros aparentemente dados, naturalizados en su familiaridad, que no obstante son opacos y enigmáticos y así, en sus circunstancias, manifiestan lo inesperado en lo habitualmente conformado de manera estereotipada; el cual es el principio constructivo –para nosotros- de *Blanco nocturno*. Por ello, también no en vano, dos géneros como el policial y la crónica son puestos aquí a prueba: son géneros clave para, por una parte, reconstituir fenomenológicamente a los otros socio-culturales –la crónica-; o bien, complementario a lo anterior, indagar en los enigmas y desenlaces conflictivos de los vínculos entre los unos y los otros –rasgo notable del

⁵ Entre las múltiples referencias piglianas a la lectura –basta pensar en todo su libro *El último lector-*, destacamos esta afirmación para repensar este aspecto en sus novelas: “La primera novela moderna –por *El Quijote-* pone como protagonista a un lector (...) La novela siempre ha estado reflexionando sobre qué quiere decir leer una novela...”; así la novela “...tematiza la tensión verdad, ficción y falsedad...”, así “...la novela ha representado a sus lectores enredados entre la ficción y la realidad...” (PIGLIA, 2011). Este rasgo enlaza la más sólida y aguda tradición de la novela, con su carácter siempre abierto, experimental.

policial-. Cabe enfatizarlo, a propósito de esta novela pigliana, el policial permite la aparición de la otredad siniestra, mientras que la modalidad crónica –la reconstitución cronicada de aquello ocurrido entre finales de 1971 y 1972 que hace centralmente Renzi- posibilita indagar en lo cotidiano donde se manifiestan, emergen los unos y los otros en sus cercanías y complicidades, en sus tensiones y conflictos, en sus disputas de rivalidad y enemistad.

En este sentido el trabajo con estos géneros permite que, de manera evidente, *Blanco nocturno* funcione como un relato, lleve a un nuevo logro la preocupación por narrar en la poética pigliana, un interrogante que, a propósito de contar las más diversas historias, recorre como problema reflexivo crucial toda la obra del escritor. Lo distintivo de *Blanco nocturno* es que aquí la complejidad y densidad de sentidos incluidos en la trama de las historias que circulan por la novela, a la vez se combinan con la tersura y fluidez del relato que, básicamente, sobre el sustrato de su experimentación novelística solapada, es una mixtura, una combinación heterogénea de policial y crónica.

Como hemos subrayado, resulta imposible entender esa fluidez, esa tersura de esta novela sin lo que ha marcado el mismo Piglia en ensayos como *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* y luego en *El último lector*, entre otros textos. El presente momento de su arte literario pareciera, en este sentido, recuperar las voces y las formas de los legados de las narrativas orales, integradas y combinadas con los sofisticados hallazgos decantados de las herencias de lo escrito. Tras una primera y lejana etapa previa a *Nombre falso* (1975); una segunda que incluye la anterior obra y *Respiración artificial* –la más experimental-; y una tercera que se inicia con *Prisión perpetua* (1988) e incluye búsquedas diversas como *La ciudad ausente* y *Plata quemada*; *Blanco nocturno* y la más reciente *El camino de Ida* (2013) culminan este último y gran momento. La necesidad de que lo condensado de la trama busque manifestarse en un ritmo ágil, dinámico, aquello que Calvino definía como la levedad –en tensión positiva precisamente con lo denso que le subyace- junto a la rapidez y exactitud en el relato, ya define este nuevo momento de la poética pigliana; cuestiones que por otra parte siempre motivaron sus preocupaciones y reflexión constantes sobre la narración contemporánea. De esta manera, siendo *Blanco nocturno* una novela crucial por lo que pone en escena, por las líneas

temáticas y de sentido de toda una poética que viene a conjugar en esta historia centrada en ese “pueblo de campo” durante un año de transición y de cambio de época, como es el año 1972 en el país y en el mundo, su relato terso –adjetivo que nos resulta sumamente sugestivo- apela dinámicamente al lector y le sugiere y exige, imprevistamente, que no todo lo que parece es, que la paradoja de lo terso y leve puede llegar a residir en la intensidad de lo que encubre.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

AUGÉ, Marc. *Los “no lugares” Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1995.

BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Alfaguara, 2000.

BAREI, Silvia y LEUNDA, Ana Inés. *Pensar la cultura III. Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Grupo de Estudios de Retórica, 2008.

BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

BENJAMIN, Walter. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986.

BERG, Edgardo. “El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)”. En CALABRESE, Elisa y otros. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

BOIVIN, Mauricio F., Ana ROSATO y Victoria ARRIBAS. *Constructores de otredades. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia, 2010.

BRACAMONTE, Jorge. *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. Córdoba: Jorge Sarmiento/Universitalibros/Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.

DEMARÍA, Laura. *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del '37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

FEUILLET, Lucía. *Dinero y delito: La tradición materialista en la lectura/escritura pigliana del género policial*. Córdoba: Alción, 2011.

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

FORNET, Jorge y otros. *Ricardo Piglia*. La Habana: Casa de las Américas, 2000.

IGLESIA, Cristina. "Crimen y castigo. Las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia". En *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.

KAPUSCINSKI, Ryszard. *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama, 2007.

MARGULIS, Alejandro. *Grandes reportajes. Los libros de los argentinos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

MARISTANY, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

_____. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

_____. "Nuevas tesis sobre el cuento". En *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. "La novela hoy" (Conferencia). *Premio Cultura 400 años*. Córdoba: Jornada de equipos de investigación historiográfica de Literatura Argentina-Cátedra Literatura Argentina III-Escuela de Letras, FFyH (UNC), 2011. Edición limitada en DVD.

_____. "Prólogo". En BOSCO, María Angélica. *La muerte baja en el ascensor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

PIGLIA, Ricardo y Juan José SAER. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones-Universidad Nacional del Litoral, 1995.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1988.

QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Introducción”. En Piglia, Ricardo. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Austral, 1995.

ROMERO, Julia. “Ricardo Piglia, una poética de la reescritura”. En *Orbis Tertius*, 2010, XV (16).

WALSH, Rodolfo. *Obra literaria completa*. México: Siglo XXI, 1985.