

# Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia<sup>1</sup>

197



**Teresa Orecchia<sup>2</sup>**

Universidad de Caen-Basse Normandie

A partir de los cuentos publicados en los años setenta y dejando atrás la factura realista de los primeros relatos (*La invasión*, 1967), una serie de preocupaciones metaliterarias ingresa explícitamente en la narrativa de Piglia. Esos temas surgirán en cuentos y novelas bajo la forma de una serie de propuestas ficcionales que irán variando en función de los planteos teóricos predominantes en cada una de las etapas de la obra. Entre ellos se encuentran de manera recurrente la cuestión

<sup>1</sup> Publicado en *Asedios a la obra de Ricardo Piglia / Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*, Berne, Peter Lang, collection 'Liminaires-LEIA', vol.17, 2010.

<sup>2</sup> Docteur en Littératures Hispaniques, Université de Paris III.

de los orígenes de la creación y la de las relaciones que vinculan al escritor – y a sus máscaras, es decir a las diferentes figuras del sujeto – con el proceso y los modos de la escritura. Después de un momento fundacional en que tanto ésta como la figura del autor aparecen ligadas sea a la relación con la función paterna (*Nombre falso*, 1975, y en especial “El fin del viaje”, dentro del mismo volumen), sea a la posición de un sujeto cercado por la muerte (*Respiración artificial*, 1980), los textos acaban construyendo un mito de la creación literaria centrado en torno a la emergencia de una voz “femenina”, que sería la voz propia de la literatura (*La ciudad ausente*, 1992). En estas representaciones, que revelan un imaginario permeado por elementos fantasmáticos, se hace visible la recurrencia de preocupaciones teórico-críticas en torno al modelo del artista, al problema de la ilusión (auto) biográfica, a la construcción del “yo” y de los otros sujetos posibles de la escritura y a la determinación genérica (masculino/femenino) de esos sujetos.

Este trabajo buscará identificar las pautas más significativas de ese conjunto de relaciones escriturales e imaginarias que culminan en la segunda novela con el alegorismo de la máquina narrativa. El análisis se centrará en relatos a los que consideramos doblemente significativos por ser textos de transición que se ubican en el período intermedio entre las dos primeras novelas (se trata en particular de los relatos incluidos en la primera parte de *Prisión perpetua* (1988)), pero también se abordarán textos breves más recientes, como “Hotel Almagro”, o “La mujer grabada”, que contiene, según Piglia, el núcleo ficcional que da origen a *La ciudad ausente*.

### **Escritura y recontextualización**

*Prisión perpetua* aparece sólo dos años después de *Crítica y ficción*, primera recopilación de entrevistas y textos breves de crítica literaria, y un año antes de “Un encuentro en Saint Nazaire”, largo relato que elabora una alegoría de la lectura sobre un modelo mixto de narración policial y de ficción fantástica. Se trata de un período en el cual son notorias las preocupaciones teóricas referidas al trabajo literario, que han dejado de encontrarse en estado embrionario en los relatos, como ocurría en los libros anteriores a *Respiración artificial*, y recorren ahora en una línea sostenida y coherente todos los textos críticos

y una buena parte de los de ficción. A las preguntas fundamentales que *Respiración ...* planteaba en ese terreno, subordinándolas a la intriga y sometiénolas a múltiples variaciones formales, es decir, cómo narrar y cómo transmitir, estas obras parecen preferir la voluntad de interrogar y de revelar una poética por los caminos convergentes de la ficción y de la crítica. Las ficciones que aparecen en este momento evidencian así los rasgos fuertes que caracterizan al período: la expansión elocuente de la escritura metaliteraria, visible igualmente en la publicación de ensayos y entrevistas, y una nueva articulación del mito de la creación artística. En este terreno, *Prisión perpetua* ofrece un ejemplo singular, porque la glosa metatextual se revela ya en la construcción del encuadre y en la disposición del material, además de hacerlo en algunas de las narraciones que allí se incluyen. El armado del volumen, por el que empezaremos, puede leerse en efecto como un comentario abarcador sobre la historia de la escritura de Piglia, comentario que establece una jerarquización entre textos, y elabora supuestos pseudobiográficos en torno a la figura del autor. La obra parece entonces haber sido concebida como una suerte de mirador o de atalaya que, desciframiento de esos contenidos metatextuales mediante, permitiría ver el conjunto del proceso de creación tal como el autor mismo lo ve.

El libro llama en primer lugar la atención como uno de los casos emblemáticos de la remodelación de volúmenes y la reinsertión de viejos textos en nuevas publicaciones dentro del corpus completo de obras de Piglia, que se extiende a lo largo de unos treinta y cinco años (desde 1967, con *Jaulario* y *La invasión*, a 2000, fecha de las ediciones españolas de *Crítica y ficción* y de *Formas breves*)<sup>3</sup>. Dentro de ese corpus, la repetición de algunos relatos, “que salen” de ciertos libros para ser retomados en otros, es un modo de operar que por su amplitud y sus características supera el hábito circunstancial de la reedición, por otra parte bien menos frecuente dentro de las letras

---

3 En esas ediciones (ambas de Anagrama, de Barcelona) también se modifica el recuento de textos que comportaban las ediciones argentinas de los mismos libros, de modo que algunos pasan de *Crítica y ficción* a *Formas breves* y se agregan otros no incluidos antes al primero de esos volúmenes. La restructuración parece corresponder a un deseo de homogeneización interna y de diferenciación de las dos obras: *Formas breves* aparece entonces como un volumen donde se elabora una poética y un pensamiento crítico-ficcional sobre la literatura, mientras que *Crítica y ficción*, que incluye ahora (con una sola excepción) sólo entrevistas, enmarca la crítica en una relación más claramente biográfica, según la opinión bien conocida de Piglia, que la considera como una de las formas de la autobiografía (o sea, de relato metabiográfico).

hispanoamericanas en el terreno de la colección de cuentos<sup>4</sup> que en la categoría del ensayo. Es posible por lo tanto interrogarse sobre el sentido de esas prácticas que en el caso de este escritor equivalen a verdaderos procesos de recontextualización. Así, *Prisión perpetua* incluye en su sección central seis de los siete cuentos que integraban la recopilación precedente, titulada *Nombre falso*<sup>5</sup> y aparecida trece años antes. Sin embargo, el orden de presentación de esos seis relatos es diferente, y a ellos se agregan tres nuevos cuentos y un breve ensayo crítico sobre Macedonio Fernández, que tiene la forma fragmentaria de una serie de notas. El epígrafe que introduce el volumen, “Sólo se pierde lo que no se ha tenido”, atribuido a Arlt, ocupaba el mismo lugar en la primera edición de *Nombre falso*, y establece un lazo de continuidad visible entre éste, la sección “Descartes” de *Respiración artificial*, con su texto cruzado de citas de y sobre Arlt (y de y sobre Borges), y el nuevo libro, insertándolo así en una amplia red textual. Por fin, *Prisión ...* está dividido en tres partes: la primera de ellas, con el mismo título interno de *Prisión perpetua*, incluye los dos nuevos relatos (“En otro país” y “El fluir de la vida”) que tienen un carácter pseudo-biográfico, y construyen de conjunto una breve novela de aprendizaje y una versión mítica del origen de la escritura. La segunda parte se titula *Las actas del juicio*, y contiene la mayor parte de las narraciones que proceden de *Nombre falso*, incluida la que lleva aquel mismo título, a las cuales se agregan “Notas sobre Macedonio en un Diario” y “La loca y el relato del crimen” (ambos ya publicados en medios periodísticos, pero aún no recogidos en libro). La tercera parte toma el título del volumen precedente, *Nombre falso*, e incluye los dos relatos “arltianos” de aquél, “Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: Luba”, que constituían dentro de lo ya publicado el intento más ambicioso de reunir crítica y ficción en una sola escritura. Esos dos cuentos exhiben una escritura de doble faz – respectivamente el estilo de la investigación crítica y la evidencia del *objet trouvé* –, comprometida en el cuestionamiento de problemas teóricos tales como la verdad de la ficción, la ilusión crítica, el sentido del plagio.

4 Dentro de esa categoría podríamos citar el caso de los *Confabularios* de Arreola, o las reorganizaciones efectuadas por Borges sobre sus propios libros.

5 Los cuentos de *Nombre falso* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1975) son: “El fin del viaje”, “El Laucha Benítez cantaba boleros”, “La caja de vidrio”, “Las actas del juicio”, “El precio del amor”, “Homenaje a Roberto Arlt”, y “Apéndice: Luba”. *Prisión perpetua* los incluye todos, salvo “El fin del viaje”.

Se podría en consecuencia concluir que *Prisión perpetua* absorbe y reordena el volumen titulado *Nombre falso*, dividiéndolo en dos mitades, a las cuales agrega, a manera de apertura, un conjunto nuevo y relativamente unitario, que presenta un retrato del artista y tematiza algunos principios de su poética. Ahora bien, si esa primera parte elabora una (auto) biografía imaginaria del autor, la segunda parte – los relatos que constituyen *Las actas del juicio* –, puede entenderse como el espacio de un muy particular libro de “Actas”, en el que se exponen las “pruebas” de su práctica, o sea los textos, documentos y huellas del “crimen”<sup>6</sup> de escritura. A su vez, la tercera sección representaría otra forma del “delito” del escritor, puesto que se trata de un ejemplo singular de apropiación de escrituras halógenas a la vez que de una virtuosa demostración de las maneras de inducir y de desorientar una lectura respetuosa de la firma autoral. El sintagma *Nombre falso*, en tanto título de esta sección, calificaría al nombre de (todo) autor, cernido por la desapropiación característica del ejercicio de la literatura y habituado a la práctica de la cita y de la reescritura. Dentro de nuestra perspectiva, que interpreta la restructuración del libro como un nuevo ordenamiento de significado reflexivo pleno, el encuadre de esa tercera parte tiene la finalidad de confirmar el carácter de síntesis teórica al que pretendían, ya desde su primera aparición, las dos narraciones citadas, así como el sentido metaficcional del título del libro de 1975.

El montaje de las tres partes de *Prisión perpetua* y el ejercicio reiterativo que supone la inclusión de textos en su mayoría ya publicados, reviste así el carácter de un comentario metaliterario sobre la escritura y sobre la historia imaginaria del escritor, comentario que comporta tres capítulos canónicos: la iniciación (imaginaria) a la literatura, los testimonios (o pruebas) de su arte, y, a manera de ilustración de su poética, una variación final sobre la utopía de la “auctoritas” y del nombre propio. Los títulos internos, resemantizados, como es el caso de esas mismas “actas” que en el relato homónimo califican el juicio de la historia y no el de la literatura, sirven para orientar la lectura metaliteraria y para enmarcar la aparente inestabilidad de unos textos

---

6 Aludimos aquí a conceptos elaborados por el mismo Piglia y nombrados según la terminología del policial. Ver por ejemplo su artículo “Sin huellas del asesino” (*Página 12*, 18 de octubre de 1991), sobre la presencia de referentes reales e históricos en Borges.

que reaparecen para ser confrontados con otros y leídos de otra manera. Por otra parte, el procedimiento señala esos textos precisamente como objeto de una constante relectura por parte del autor-compilador, como si éste necesitara volver sobre la obra ya lograda y situarse de nuevo en medio de ella para poder continuarla. Coherentemente entonces, la figura de la prisión perpetua presente en el título general designa una profesión de fe en relación con la escritura (y con la lectura), como un veredicto pronunciado sobre la condición existencial del escritor, es decir sobre el vínculo *ad vitam* que lo liga recursivamente a su obra. La cuestión que se ha vuelto prioritaria en *Prisión ...*, y que se deja observar en la articulación de las tres secciones del libro, es la de la relación entre experiencia individual (*Prisión perpetua. I*)<sup>7</sup>, literatura (*Las actas del juicio*) y poética de la escritura (*Nombre falso*).

Cuando *Nombre falso* se reedita en 1994 con la mención “edición definitiva”, los cuentos de 1975 reaparecen en su orden original<sup>8</sup>. Es decir, el libro retoma una distribución del material que no comporta una intención metaliteraria, salvo en el caso del título interno “Nombre falso”, que se vuelve a atribuir, reuniéndolos, a los dos relatos arltianos complementarios, cuyo carácter respectivamente de ficción crítica y de narración apócrifa ya ha comenzado a ser materia de discusión erudita para esa fecha<sup>9</sup>. La serie de publicaciones sucesivas de la totalidad o de partes de este volumen (1975, 1988, 1994) llama igualmente la atención sobre la importancia atribuída por Piglia a un grupo determinado de relatos. Esa serie se revela como un terreno de elección en que el escritor retrabaja el significado de sus textos, transformando las perspectivas de lectura, citándose a sí mismo y construyendo más o menos secretamente una glosa de su propia escritura. Así se constituye un corpus decantado de narraciones, una suerte de antología o conjunto

---

7 En adelante designaremos así la primera parte del libro homónimo, que contiene los dos relatos que nos interesan aquí, con el fin de diferenciarla del volumen en su totalidad.

8 Con la siguiente excepción: elimina la más antigua de esas narraciones (“Las actas del juicio”), e incorpora en su lugar “La loca y el relato del crimen”.

9 La muy abundante bibliografía existente sobre “Homenaje a Roberto Arlt” así como las declaraciones de Piglia sobre la cuestión, nos eximen de insistir en el tema del plagio y del ejercicio de crítica-ficción practicado en ese texto. Ver por ejemplo los artículos de Jitrik, Gnutzmann, Ferro, Fornet, y la entrevista de Piglia con Jorge Ariel Madrazo (en particular p. 102) indicados en la bibliografía al final de este artículo.

en que cada pieza tiene un valor simbólico que se mide, en el momento de *Prisión perpetua*, al contacto con la historia mítica de una vida de escritor. Como si no hubiera escritura tendida hacia el futuro sin una revisión completa de las propuestas del pasado, como si no hubiera escritura posible fuera de la (re)lectura.

## Autobiografías imaginarias

### El mito del escritor

*Prisión perpetua* se abre con el texto de “En otro país”, que presenta sucesivamente un relato pretendidamente autobiográfico, transcripciones del Diario del narrador y reminiscencias de una novela que un segundo personaje le lee a éste, y por fin la reconstitución de un relato fragmentario de un tercer personaje. El sistema de enunciación presenta un juego de formas que se ha puesto a prueba algunos años antes en *Respiración artificial*: bajo la voz de un narrador que reúne experiencias ajenas, transparecen voces distintas cuyo origen se subraya. Este dispositivo, que distribuye la enunciación entre diferentes sujetos que terminan siendo equivalentes, produce un efecto de circulación de la palabra y el consiguiente enmascaramiento intermitente de la identidad del locutor, y reviste diferentes funciones en el discurso ficcional de Piglia<sup>10</sup>, donde sirve de apoyo a un yo vacilante o lábil al mismo tiempo que es vehículo de discursos sociales. Aquí se muestra doblemente pertinente para la construcción de una bio-grafía literaria dentro de la cual varios hablantes acuden al montaje de una identidad ficticia.

Una serie de discursos orales se entrelaza entonces con fragmentos de escritura a fin de elaborar una doble biografía, la del narrador, constituida en particular por sus encuentros con un mentor literario, Steve Ratliff, y pautada por las notas de un Diario personal, en el que se retoman los temas de esas conversaciones, y la biografía de ese mismo Steve, atractivo modelo de escritor exiliado y bohemio, cuya obra está más en la conversación que en lo escrito, vida que aparece como un texto mucho más secreto y lacunar que el precedente.

---

<sup>10</sup> Este punto ha sido desarrollado en nuestro trabajo inédito *Génèse et continuité d'une écriture. L'œuvre de Ricardo Piglia*. (C. III.7 y 8).

Por otra parte, la totalidad de la narración está colocada, por medio de una nota sin firma a pie de página (p. 12), bajo la convención del relato enmarcado: se trataría de una conferencia dada en inglés (¿por el autor, como parece sugerirlo la nota, por el autor implícito, por el narrador ?) en Nueva York, en un ciclo destinado a que los escritores hablen de sí mismos. La estructura simétrica del relato subraya a su vez el paralelo entre el mentor mítico y el narrador hasta lograr un cierto grado de confusión entre las dos figuras, por medio de una secuencia biografía-textos que tiene la particularidad de entremezclar las voces y la escritura de ambos personajes, y que se repite dos veces. Así, la primera parte comienza con la biografía del narrador y comprende su encuentro con Ratliff, para continuar con la evocación de su Diario, donde están transcritos una serie de temas, ideas, confidencias, actos de palabra del amigo norteamericano. El discurso indirecto desaparece por momentos, reemplazado por el estilo pseudo-directo, hasta que se llega a un punto donde sólo queda la primera persona de la enunciación, en la cual se confunden la voz de Ratliff y la del narrador (*Dos autos*, p. 24). Luego, la segunda parte sigue el mismo principio, pero centrándose en el personaje de Ratliff y en su novela. La tercera contiene una nueva versión de la vida de Ratliff contada por otro personaje (Morán).

Los fragmentos del Diario del narrador y los de la novela del amigo americano, tal como la recuerda fragmentariamente el primero, constituyen en realidad una doble serie de narraciones breves, por turnos más detalladas o más sintéticas, que sirven para plantear una serie de cuestiones teóricas y técnicas sobre la literatura; son relatos embrionarios en los que la experiencia de la escritura y la de la lectura se ven como inseparables. Si la primera serie pasa en revista algunas ideas sobre personajes literarios, sobre los saberes de un narrador ideal, sobre algunos motivos y estereotipos habituales en Piglia, su parte más significativa es la que se refiere metafóricamente a la relación entre la literatura y la experiencia (bajo los subtítulos de *Arkansas. París. Moscú; La luz de Flaubert; Adicción; Un arte que declina*). La segunda serie vuelve sobre la relación indirecta y de futuridad entre la experiencia y el texto, y sobre varios temas frecuentes en la obra, todos expuestos por medio de narraciones breves que solicitan una lectura metaficcional (fragmentos sobre la locura y la ciudad, sobre la “verdad” del relato, sobre el secreto, la traición, la creación). Según la ficción el narrador tiene el papel de auditorio (o “lector privado”)

sobre el que Steve, narrador oral que en alguna medida comparte rasgos de Macedonio Fernández y de Faulkner, prueba su novela. El cuento tematiza de este modo la apropiación del texto por el lector y la intensidad que puede alcanzar la experiencia de la lectura, en la que un relato único multiplicable en cantidad de versiones, ejerce su poder de fascinación, se vuelve pantalla sobre la que se proyectan las identificaciones del lector. Si el Diario de la primera parte está destinado, según el narrador, a construir la figura de Ratliff, es decir a urdir un personaje, la segunda parte termina con un axioma que se puede leer igualmente en otros textos de Piglia, y que explicita el poder atribuido al relato, la creación de experiencias ficticias: “Y quizá eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida.” (p. 43).

Dentro de su estrategia de sugestión de una lectura biográfica el texto incita lógicamente a tomar al narrador como una figura identificable con la del autor real. Con esta finalidad, Piglia ha incluido cantidad de datos puntuales que corresponden, o podrían corresponder, a su propia biografía: lugares, fechas, hechos, desde el peronismo de su padre o el traslado de la familia de Adrogué a Mar del Plata en 1957, hasta la existencia de un Diario que se vuelve más esencial que la redacción de sus libros. Sin embargo, lo que parece ser la pista más importante sobre este punto, el personaje de Ratliff, precursor/interlocutor del narrador, es una pista falsa, siendo en realidad la figura del amigo americano una representación de la relación esencial mantenida por el autor con la literatura norteamericana. A pesar de que Ratliff lleva casi con ostentación el nombre de un personaje de Faulkner (*El villorio*), y que existe una consonancia sugestiva entre su patronímico y el de Letiff, progenitura ficticia de Arlt en “Homenaje a Roberto Arlt”, la ilusión biográfica prevaleció durante cierto tiempo y definió la recepción crítica del texto, preparada hábilmente desde ciertas entrevistas del autor en las que hablaba de ese mismo “maestro” de su juventud<sup>11</sup>. Es así como, de un modo que recuerda lejanamente

---

<sup>11</sup> Ver por ejemplo las entrevistas con Marithelma Costa (“Entrevista. Ricardo Piglia”. *Hispanamérica*, n° 44, 1986, p. 39-54; en particular p. 40-42) y con Carlos Dámaso Martínez (“Novela y utopía”. PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, pp. 138-39) así como las respuestas de “El laboratorio de la escritura” (*Op. cit.*, p. 92-93), todas previas a la publicación de *Prisión perpetua*. En la entrevista con Ana Inés Larre Borges (“La literatura y la Vida”. *Ibidem*, pp. 161-171), que data de 1989 y es posterior a la aparición del libro, ya Piglia insinúa el verdadero carácter del personaje, pero la formulación es ambigua: “Ratliff es para mí la literatura

al de “Homenaje a Roberto Arlt”, “En otro país” evoca a una pareja de escritores, uno de los cuales parece cumplir con requisitos esenciales que lo acercan a la figura del autor real, un “Piglia” que ya no se presenta con el hábito del investigador meticoloso, sino bajo los rasgos del joven artista, e incluso del artista que reconoce su deuda con un maestro, haciendo de la historia un relato de iniciación literaria. Pero mientras “Homenaje ...” enfrentaba al personaje del crítico-escritor-narrador anónimo asimilable a Piglia con una figura de historicidad probada (Arlt)<sup>12</sup>, “En otro país” coloca al narrador frente a un personaje totalmente inventado de maestro venido de lejos, fascinante por su misma condición de extranjero. En cuanto a la cuestión de su existencia “real”, ese maestro expuesto ante los lectores solicita entonces un grado de credibilidad proporcional al que se otorga al personaje del narrador. Del carácter pretendidamente autobiográfico del relato debe nacer el efecto de verdad, que irriga la totalidad de la intriga.

El montaje de datos con que se construye la figura de Ratliff indica sin embargo claramente su procedencia literaria. Dentro de la técnica de préstamos intertextuales que había sido puesta a prueba en *Respiración ...*, proliferan en relación con él las citas y reminiscencias de Faulkner (el personaje del padre, vendedor de máquinas de coser en el campo, directamente salido de *El villorio*; el juez, padre de la adolescente proclive a la fuga que se vuelve amante del joven Ratliff, cuyo antecedente es el padre de Temple Drake en *Santuario*), de Scott Fitzgerald (el motivo de la mujer inaccesible, en cuya cercanía se instala el héroe, sacado de *Gatsby, el magnífico*, y ya reelaborado en *Respiración ...*), de Philip K. Dick (el primero de los argumentos o mini-relatos que parecen formar parte de la novela de Ratliff, en el cual una mujer consulta el *I-Ching*), de O’Henry (al que remite el nombre del único premio atribuido a Ratliff, que éste gana por otra parte con un cuento llamado “An american romance”, pastiche transparente de *An american tragedy*, la novela de Théodore Dreiser). Ratliff aparece en consecuencia como una suerte de condensado de una serie de lecturas de Piglia, de lugares textuales que éste utiliza como otros

---

norteamericana. ¿Cómo convertir toda una literatura en un acontecimiento personal ? En un hecho vivido. Ratliff se construye por ese lado.”(p. 168)

12 También el nombre de Kostia, que designa a un personaje ficticio, viene sin embargo del testimonio de Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”, donde aparece como apodo de Italo Constantini.

tantos motivos sintéticos aptos para la construcción de un personaje o de un ambiente. Steve es literalmente un hombre de papel hecho con esa literatura norteamericana que Piglia prefiere<sup>13</sup>. Por otra parte, el personaje está armado igualmente a partir de estereotipos – el escritor norteamericano que busca la experiencia excepcional como alimento de su ficción; el escritor que lleva encima un plano de su ciudad añorada (incluidas “las cortadas sombrías del East River al borde del Hudson” (p.16), ya mencionadas en *Respiración ...*) –, los cuales, precisamente por ser motivos míticos, resultan núcleos productores de narración. Este retrato hecho de discursos identificables representa tanto una celebración de la literatura norteamericana como la búsqueda de un lugar dentro de una genealogía literaria, e incluso una actualización en el proceso de aprendizaje del novelista. En ese sentido, “En otro país” opone a los escritores de la experiencia como Hemingway, que había sido considerado primero como maestro y modelo y luego progresivamente abandonado por Piglia<sup>14</sup>, la búsqueda de la novela de la forma a la manera de Flaubert, y preconiza la interpretación metafórica y alegórica antes que la lectura fiel de la aventura (*Moby Dick*).

La tercera parte mantiene parcialmente la estructura de las anteriores. Vuelve a contar la biografía de Ratliff desarrollándola, y aislando e identificando el secreto que encierra su historia como un elemento que es indispensable a la existencia de la ficción, referencia clara a la cuestión del estatuto narrativo del secreto, otro tema teórico que preocupa a Piglia<sup>15</sup>. La historia de Steve se vuelve entonces ejemplo de un problema técnico, y al mismo tiempo esta reflexión se mezcla con un préstamo intertextual, porque el secreto mencionado no es otra cosa que una nueva versión de la secuencia de *Gatsby, el magnífico* ya mencionada. Según esta versión la mujer amada que Ratliff sigue, espía

---

13 Lamentablemente no hemos tenido acceso a ninguno de los dos artículos de Ana Monner Sans sobre este tema.

14 Para un testimonio en este sentido ver la entrevista con J.A. Madrazo (“Entrevista a Ricardo Piglia”. *Atenea*, n° 473, 1996, pp. 95-107; en particular p. 100), en la que Piglia afirma que para la época de la redacción de *Nombre falso* ya ha logrado liberarse de las limitaciones técnicas impuestas por esos maestros de la narración elíptica.

15 Hay numerosas menciones a este tema en sus entrevistas. Un seminario sobre “Secreto y narración” fue dictado por Piglia en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en los años noventa.

y espera desde su casa de La Loma está en la cárcel por haber matado a su marido, un ingeniero llamado Tom Bruchnam, nombre tomado al del personaje del marido en el libro de Fitzgerald (Tom Buchanam). Pero lo que importa aquí es una vez más la identificación entre los dos narradores, que se subraya al final del relato, cuando se da cuenta del suicidio del amigo americano, dentro de un marco narrativo en el cual queda claramente indicado que la voz de éste es la voz de toda una literatura. En el acto de contar, ambas voces se vuelven una sola:

No está nombrado, pero se trata de él. He reproducido su tono y su modo de narrar. He contado lo que no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser. Estamos en el bar, uno de los dos tiene diecisiete años. El relato se llama *El fluir de la vida* podría llamarse *Páginas de una autobiografía futura* y también *Los rastros de Ratliff*. No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar. Porque él fue para mí la pasión pura del relato. (p. 51)

“En otro país” retoma y transforma en consecuencia los términos en los cuales se había introducido, desde “La caja de vidrio” y “La loca y el relato del crimen”, el problema de las condiciones de posibilidad de la escritura y la idea del círculo lectura-escritura. Con la figura de Ratliff se ficcionaliza el papel activo del diálogo entre textos y de las lecturas del escritor en el proceso de creación. Ratliff – la literatura norteamericana, la literatura a secas, el poder de la narración – es además el otro positivo del escritor, su yo ideal, puesto que representa la memoria de la literatura. Si el texto articula entonces una autobiografía “falsa” del autor con algunos datos verídicos y otros sólo verosímiles y engañosos, lo hace con el objetivo tácito de poner en tela de juicio la dimensión autobiográfica: la vida del escritor se confunde con su escritura y sus lecturas, su corriente de vida no es exterior a él, es el fluir mismo del relato. Por fin, “En otro país” vuelve sutilmente sobre el mito personal del escritor, que había sido esbozado en “El fin del viaje” y redibujado en *Respiración artificial*, y vinculaba el nacimiento de la escritura primero con la muerte del padre y luego con una situación de enlutamiento y duelo. Prolongando esta idea, el narrador asume una palabra autónoma sólo cuando el maestro ha muerto, pero su discurso reúne esta vez explícitamente ambas voces. El acceso a la escritura se imagina bajo la forma de la aceptación reconocida de un legado, de manera menos ambivalente que en el “Homenaje a Roberto Arlt”.

### El cristal, el relato

Contrariamente a lo anunciado en las páginas que lo preceden, “El fluir de la vida” no trata ni de Ratliff ni del narrador, pero transpone a través del relato de éste la narración oral de un nuevo personaje (el Pájaro Artigas), que a su vez retoma otros discursos (en particular el de un personaje femenino llamado Lucía Nietzsche, y también fragmentos epistolares de otros dos hombres). El cuento contiene una nueva meditación sobre la índole de la ficción y una muy interesante construcción metafórica sobre el tema de la voz narradora. Ahora han desaparecido los datos autobiográficos que salpicaban el primer relato, aportando una apariencia de verdad a la construcción de una vida ficticia, y ha ocupado el terreno la ficción pura, encomiada aquí como una empresa de orfebre y de falsario. En el curso de la historia reaparecen además algunos motivos habituales – la locura, la traición y la ambivalencia femeninas – que se repartirán en la novela siguiente (*La ciudad ausente*) entre varios personajes, entre los cuales hay también una Lucía (Joyce). Por otra parte, “El fluir de la vida” construye una nueva biografía imaginaria, la de la supuesta descendiente de Nietzsche, según un modelo genealógico rico en ejemplares extravagantes y neuróticos, que puede ser pensado, dentro de *Prisión perpetua. I* y en relación con “En otro país”, como una contrapartida tenebrosa y trágica de la historia de Ratliff. La legitimidad del nombre y de los orígenes ilustres se plantea para poder ser cuestionada, en una referencia simbólica al estatuto ambiguo de la verdad, tanto en el terreno de la ficción en general como en el de la historia de vida en particular.

Sin embargo, el aporte más interesante de este texto se sitúa en el plano de la configuración de la voz narrativa, que agrega al esquema conocido de entrelazamiento de discursos diversos la presencia de una voz “femenina”, llamada a representar metafóricamente la capacidad esencial de la ficción, es decir, la invención. Si bien tanto en “En otro país” como en “El fluir de la vida” se representan pares de narradores cuyas voces se alternan, dialogan, se confunden, se cruzan, en el primer texto se trata exclusivamente de voces masculinas (Ratliff y el narrador, luego Morán), que comparten papeles en el campo de la biografía imaginaria. La circulación de discursos reconduce en este sentido el modelo de la situación de lectura en alta voz y la convención de la reunión de relatos orales de primero y segundo nivel, formas que hacen del narrador un interlocutor, y facilitan la reflexión metaliteraria.

Pero la representación de la voz femenina es aquí una nueva pauta, que parece obedecer a otros objetivos metaficcionales que aquellos que perseguía el desdoblamiento de los sujetos masculinos. El dispositivo de la doble voz se actualiza primero a través de un narrador que parece ser el mismo de “En otro país”, y que introduce a un segundo personaje (Artigas), precisamente en su calidad de hombre que tiene la costumbre de narrar (le) historias. Esa voz doble vuelve además a sugerir la identificación parcial con la del autor, puesto que los comentarios de Artigas a propósito de su propio relato reproducen juicios que han sido emitidos por Piglia mismo, a veces literalmente – “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (p. 52) –, o bien retoman motivos críticos suyos bien conocidos – por ejemplo, la idea de que la narración comienza con el borrado, la desaparición o la pérdida de una mujer amada, como se dice en “Notas sobre Macedonio en un Diario” –. Pero más tarde, apenas comenzado el relato de Pájaro Artigas sobre Lucía, la voz de ésta se entremezcla con la suya, así como con la del primer narrador, que a su vez retoma indirectamente el discurso de Pájaro, cerrando el círculo. El mismo entrelazamiento de voces se combina en la segunda parte con la lectura de dos cartas que contienen discursos delirantes, discursos que nunca están ausentes de las novelas de Piglia, y que aparecen en varios de sus cuentos. El primero retoma la idea (ya comentada en tanto juicio crítico ficcionalizado en “En otro país”) de la distancia objetiva que existiría entre la experiencia y la verdad, está centrado sobre la superposición imaginaria de momentos de la historia argentina, y contiene la expresión ironizada del deseo de un destino heroico: se trata de una reconstitución del delirio de la Historia, puesta en boca de un condenado a cadena perpetua. El de la segunda carta, firmada por el supuesto tío abuelo de Lucía, el filósofo F. Nietzsche, expone un pensamiento obsesivo sobre los lazos de sangre y sobre la reivindicación de una identidad fantasmática y paródica (según ésta, Nietzsche sería un aristócrata polaco, médico y poeta, sin una gota de sangre alemana): es el delirio de la familia, del *genos*, de la propiedad, de lo idéntico, que replica a la locura de la Historia.

Lucía, que por su parte acumula algunos de los rasgos más frecuentemente destinados a los personajes femeninos en los libros de Piglia – locura, presencia del fantasma, transgresión – es, a causa de esa concentración de lugares comunes, metafóricamente asimilable a la ficción misma. Su voz se destaca en el conjunto de los narradores

tanto por aparecer como un puro poder de invención y de mentira, como por ser portadora de una indiscernible relación entre ficción y verdad, ambivalencia que caracteriza a la figura del narrador ideal según Piglia. Y así, de la misma manera en que el primer relato formulaba la identificación final entre las dos caras de un narrador – la duplicidad original, o el estatuto doble de toda voz narradora –, el segundo enuncia en su última página la identificación entre “todo” narrador y esa voz femenina venida de la lejanía, como surgida de las profundidades acuáticas de un espejo:

Y desde la mujer subía una especie de quejido, en otra lengua, un murmullo, como un canto, una música alemana, se podría decir, que resaltaba más al aire dócil del cuerpo, recortado y bellissimo, en la claridad del espejo. Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresarse en ese instante fugaz, toda la verdad. (p. 62)

Por primera vez en la serie textual iniciada con *La invasión*, la problemática del narrador se articula entonces claramente a un espacio genérico doble, masculino y femenino. Al incluir en estos términos a la voz femenina en el origen de la enunciación narrativa, el texto hace de esta última un objeto cuyo “otro” femenino representa la energía de la creación ficcional en estado puro (la “mentira” de la ficción). El narrador es quien, al intentar apresarse la verdad (de la ficción o del recuerdo), sólo trabajaría por analogía con respecto a esa voz misteriosa que se desprende de un cuerpo de mujer cristalino como un espejo. Por eso, la construcción metafórica se prolonga en el párrafo citado hasta abarcar una figura antitética: la voz se compara al cristal que el narrador pule para hacer con él el prisma de la obra, pero ella es también la parte menos controlable, más pulsional y más extranjera a la verdad contenida en ese mismo prisma.

La imagen del cristal, de larga y noble trayectoria (Quevedo, Baudelaire, Kafka) en su función metonímica con respecto al discurso literario, ya aparece al principio de “En otro país” (“Esa frase era el fin de un relato, el cristal donde se reflejaba la catástrofe” (p.11)), pero la figura cobra todo su sentido en el párrafo final citado antes, a través

de una retórica más elaborada. El carácter reiterativo y la sintaxis ligeramente confusa de esas líneas aspira a reproducir el caudal de un discurso que es a la vez canto, energía o impulso y recuerdo, y a hacer referencia tanto al proceso de reproducción visual o sonora como a la imagen reproducida. La mención del cristal corresponde entonces a una semántica doble, de lo invisible y de lo visible, de lo transparente y de lo que se refleja, del material cristalino y puro, pero también de la superficie del espejo y de su reverso de azogue. El narrador (Artigas) no ve en éste su propia imagen, sino el reflejo – como una imagen escindida o desplazada – de un hombre y de una mujer, suerte de diálogo de la luz y la sombra que acompaña el “canto” del relato. La pureza del vidrio, la precisión del instrumento constituyen la otra cara de la zona profunda de donde surge el placer absoluto del texto, que no es (o no es solamente) del orden de lo masculino.

Con la evocación de esa voz en libertad de Lucía Nietzsche se asocia entonces una forma de la femineidad al lugar del sujeto, y más aún, se define su lugar como puramente narrativo (ficcional) precisamente por cuanto acoge un principio femenino. La operación supone una transformación importante del mito de los orígenes del relato, que representa ahora a la ficción como la sede del placer de la palabra, y como la parte femenina y delirante, seductora y mentirosa del discurso.

[Lucía] Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír, todo un verano, hasta la noche, dice el Pájaro, en que otra vez estábamos sentados en ese mismo lugar [...] y de golpe escuché un ruido extraño, una especie de canto no ?que me llenó de alegría (yo tenía diecisiete años) y me asomé a la ventana y por una rarísima combinación de ángulos y de perspectivas vi la luna del espejo del ropero que reflejaba la luz del laboratorio, como un brillo de agua en la oscuridad, y en medio del círculo, al fondo, se veía a Lucía abrazada y besándose, en fin, con el que ella me había dicho que era su padre. (p. 62)

No se trata sin embargo de un cliché más. En la obra de un autor que comenzó a escribir en los sesenta, buena parte de cuya trayectoria queda marcada por un cuestionamiento reiterativo sobre la legitimidad de la ficción, esta nueva versión del mito es significativa. Sus ecos se encontrarán en los textos semi-críticos, semi-ficcionales del mismo

período<sup>16</sup>, y servirán más tarde para construir las figuras alegóricas de la segunda novela. Esta nueva representación significa un paso adelante en la serie de hipótesis metaliterarias del corpus de relatos, y modifica en este punto la propuesta que había planteado unos años antes el texto de “La loca y el relato del crimen”, que asociaba locura (femenina) y discurso ficcional, colocándolos el uno en la vecindad del otro, pero que también los disociaba claramente separando la matriz del relato de la ganga del delirio, tarea que por otra parte aparecía tematizada en una intriga de investigación paródica lingüístico-criminal. Desde el punto de vista del imaginario de la ficción, Lucía, la incestuosa ambigua y delirante, es la que mejor puede entretejer los hilos de lo verdadero y lo falso, porque la cuestión del incesto, fuera de su cristalización como figura de lo prohibido que irriga los estereotipos femeninos, representa una dimensión fantasmática que expresa la confusión y la mezcla en el *génos*, y resulta simbólicamente semejante a la deconstrucción de la genealogía y de la escritura del padre que practica Piglia (autor implícito y autor real) con relación a sus modelos míticos. Es decir, ese personaje femenino es también una figura de la alteración del original, a través de la cual el texto incluye una lógica paradójica: la más refinada de las mentiras de Lucía – y el fragmento más logrado del relato – es el canto que emana de ella durante la unión transgresiva, en el acto mismo de contaminación de la legitimidad y la legalidad genealógicas, en la inversión de la relación con los orígenes. Ese murmullo, esa voz pura designa entonces un discurso que fluye (“un objeto de cristal, invisible de tan puro”) liberado de la coerción del sentido; el principio femenino que es agente del misterioso poder de la narración resume el goce de la alteración de las reglas. Se lo celebra en fin como emisión de una voz, en acuerdo con el valor sugestivo de ésta y con los principios de la poética del autor, que considera la presencia de lo oral – portadora de elipsis, de sobreentendidos, de velocidad y de concisión – como un elemento decisivo del arte de la narración<sup>17</sup>.

---

16 Ver “Ficción y política en la literatura argentina”. *Crítica y ficción. Op. cit.*, pp. 173-180.

17 Ver “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, pp. 101-134.

Fuera de *La ciudad ausente*, novela polifónica en la que se configurará un nuevo universo imaginario que desarrolla una parte esencial de esta problemática, otros dos textos de los años noventa muestran la fertilidad del cuestionamiento inaugurado por la primera sección de *Prisión perpetua*, así como su continuidad. Se trata de “Hotel Almagro” (primera versión sin título, 1995) y de “La mujer grabada” (1996).

### Un desvío en el territorio del doble

Pero antes de examinar los textos más tardíos evocaremos un relato que es prácticamente coetáneo de *Prisión perpetua* y que presenta algunos rasgos comunes con estas preocupaciones. “Un encuentro en Saint Nazaire” (1989)<sup>18</sup> resulta, como los cuentos que analizamos aquí, de la tematización o desarrollo narrativo de un problema teórico, principio de trabajo que se encontrará igualmente en la génesis de *La ciudad ausente*, y que será explicitado en el volumen *Formas breves*<sup>19</sup>.

La historia expuesta en “Un encuentro ...” es una variación sobre la capacidad utópica del relato de introducir mundos alternativos en la “realidad”, y se centra en la invención de un escritor de ficción por otro. Se ubica así en el registro temático del doble – tema que se encuentra sugerido ya en el nombre del autor maquivélico, Stephen Stevensen – e inscribe la intriga en un modelo que recuerda parcialmente el del relato policial, con desaparición inexplicada de un personaje, investigación espontánea de otro, enumeración detallada de las huellas dejadas por el primero, misterio resuelto al final a expensas del detective improvisado. Este encuadre contiene a su vez una secuencia que prepara y desdobra la demostración, en la cual el escritor demiurgo expone a su discípulo el carácter predictivo de su literatura, y le da las pruebas de la permeabilidad entre los mundos imaginarios y

18 Se publica en versión bilingüe español-francés en 1989 y reaparece en 1995 en la antología *Cuentos morales (Cuentos morales. Antología (1961-1990))*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1995, pp. 81-101).

19 Sobre este punto, ver “Epílogo” (en *Formas breves. Op. cit.*, p. 138). La idea está también presente, bien que en forma más circunscripta, en la lectura crítica que Piglia hace de Borges en el momento de “Tesis sobre el cuento” (en *Crítica y ficción. Op. cit.*, pp. 73-79), texto en el que postula la existencia de dos tramas en el relato borgiano, una de las cuales se desprende de un principio formal – y, en ese caso, equivale a un género –.

la “realidad”, obligándolo a enfrentar lo que él mismo llama “el poder de la ilusión”. Por otra parte, el cuento comenta una serie de problemas teóricos, que se exploran igualmente en los otros textos de este período y en la segunda novela, tales como la no pertinencia del concepto de verdad en el terreno de la literatura, el valor genético de la repetición y la variación, verdaderos motores de la escritura, la desaparición de la idea de original, la relación entre la experiencia y la escritura. El alcance alegórico de la intriga afecta directamente al estatuto del narrador, y lo lleva a descubrir que las posiciones simétricas o paralelas que el “otro” y él ocupan no son más que una apariencia, y que es él el verdadero personaje de papel, controlado por un “ordenator” que puede prever cada uno de sus movimientos. Ese narrador aparece entonces como un sujeto despojado de todo poder, excepto en relación con el desciframiento del enigma, poder paradójico de lectura que se vuelve contra él revelándole su calidad de ficción pura, o si se quiere, de elemento ficcional por definición.

Un largo fragmento de este relato, la historia de Stephen Stevensen, ingresará a *La ciudad ausente* a manera de enigma cuya interpretación permitirá identificar cómo trabaja la máquina de Macedonio. A través de la búsqueda del protagonista (Junior), que intenta comprender el funcionamiento de la máquina a partir de una vuelta a los primeros textos que ésta ha producido (sección III. 2, pp. 103-106), y logra inducir los procedimientos, queda alegorizada la poética del montaje y de la variación que el autor practica. La génesis literaria está vista como una cuestión de transformación de elementos secuenciales y de atomización de un relato original – un mito – en una serie de ficciones. Junior se acerca al aparato –llamado aquí, con cita intratextual, “la caja de vidrio”, aun cuando el narrador habla de un manuscrito enroscado en un tambor de latón – y parece entrar en el relato para buscar las huellas materiales dejadas por Stevensen. Entonces descubre una gramática y una lógica de la narración que son las mismas que han sido ficcionalizadas en *La ciudad ausente*; en otros términos, expone en este episodio el programa que subyace en la novela. El texto recupera y amplía así la primera versión alegórica sobre la técnica de la escritura literaria que había sido propuesta en “Un encuentro ...” y que estaba ya centrada en la repetición y la combinación de fragmentos dispersos. Esta transcripción parcial del cuento – se suprime toda su segunda parte, es decir, todo el relato retrospectivo

sobre las teorías de Stevensen, así como la lectura de su Diario por el narrador – identifica claramente la secuencia original como una historia de doble, y también como la resultante de un error, cometido a partir del elemento originario entregado a la máquina. Se indica aquí que la literatura trabaja con la duplicación – o con la repetición – y la desviación, y que cada relato está destinado a dar lugar a otro, dentro de una sucesión que es en principio interminable.

Por otra parte, la novela refuerza el campo semántico del doble a partir de ciertos efectos de enunciación y de un empleo consecuente de la puntuación. La transcripción del fragmento mencionado acentúa desde el principio la confusión aparente de las voces de los narradores, intensificando lo que ya hacía parcialmente el cuento, y absorbe en un solo relato que Junior aísla y lee los dos discursos identificables en “Un encuentro ...”, la historia contada por el narrador y las frases dichas o escritas por Stevenson mismo. La relación entre los dos textos muestra claramente la continuidad del procedimiento por encastramiento de voces y/o de citas dentro del corpus, dispositivo que hemos comentado con respecto a los dos relatos de *Prision perpetua. I* y que es fundamental en *Respiración artificial*<sup>20</sup>. El sentimiento de extrañeza que se desprende de la lectura de la secuencia en *La ciudad ausente* – no sabemos quién habla, ni cuántos son los narradores, mientras que los objetos de Stevensen parecen revestir de pronto una presencia inesperada – resulta entonces precisamente de la inserción de un texto “original”, en el cual las voces enunciativas son aún identificables, dentro de un texto de acogida que borra las fronteras y confunde entre sí las voces de esos primeros narradores (un personaje y su doble) para volverlas a confundir con la de un tercer narrador, correspondiente al texto de llegada, sin olvidar la representación del lector de esos fragmentos (Junior).

“Un encuentro en Saint Nazaire” recuerda por fin las preocupaciones expuestas en “En otro país” sobre la identificación entre obra y vida, preocupaciones que por otra parte recorren los libros de Piglia y encuentran un último eco en sus “Nuevas tesis sobre el

---

20 Ver GRANDIS, Rita de. “La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, n° 2, 1993, pp. 259-269; y “Enmendar la lectura”, en su libro *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, pp. 121-148.

cuento”. La exposición de esas preocupaciones no explota sin embargo el campo de lo posible autobiográfico, como se lo hacía en “En otro país”, sino que se articula en torno a la idea según la cual la escritura de la obra debe acompañar la vida entera de un artista y confundirse con ella. El Diario personal de un autor, representado en la ficción por el de Stevensen, es un ejemplo privilegiado de esa relación: ese Diario contiene el enigma (la cifra) de una existencia – una vez más surge aquí la sombra de Borges – y es posible “entrar” en él como se entra en una memoria viva. En ese Diario que relee, Stevensen espera entonces encontrar algo así como el secreto de su vida, mientras que a medida que avanza su ansiosa relectura, obtiene briznas, embriones de datos, “hechos” que combina bajo la forma de historias policiales. El lector debe comprender que esos fragmentos tan estrechamente unidos al sujeto lector/escritor son la condición de posibilidad de su literatura. En consecuencia, este episodio hace del Diario un nuevo tipo de Archivo, pero al hacerlo, desplaza también la fuente de la ficción, que pone ahora explícitamente en relación con el registro y la lectura de pautas autoreferidas, tanto en el caso del sujeto como de la ficción misma. En esto radica el paso adelante que se da en “Encuentro en San Nazaire” sobre el territorio del comentario metaliterario de la cuestión autobiográfica.

### Las dos caras del sujeto

#### a) “Hotel Almagro”

El texto de “Hotel Almagro” se publica por primera vez<sup>21</sup> (sin título) en *Primera persona* (pp. 117-119), libro de entrevistas de Graciela Speranza con una serie de escritores, en el cual un corto ensayo biográfico, firmado por cada uno de los interesados, precede las conversaciones. El marco es más que propicio al desarrollo eventual de la autobiografía imaginaria, y a la reelaboración de mitos personales, aun cuando los entrevistados, salvo Piglia, parecen atenerse a datos más o menos verificables. De manera coherente con la estrategia ya utilizada en “En otro país”, el ensayo biográfico resulta en su caso de un auténtico ejercicio de invención que consiste en insertar datos verosímiles o

---

<sup>21</sup> Con su título, y alguna mínima variación textual, como el borrado de la fecha de 1965 en la primera frase, aparece luego en *Formas Breves* (*Op. cit.*, pp. 11-17).

susceptibles de haber pertenecido a su experiencia – evocaciones de la pensión para estudiantes y de la vida de un universitario en La Plata, del barrio de Almagro en Buenos Aires, de la confitería “Las Violetas”, de la Federación de Box – dentro de un relato perfectamente ficticio. El grado más autónomo de ficcionalidad se alcanza aquí con la mención de un misterioso intercambio de correspondencia mantenido entre una mujer y un hombre e interrumpido por la separación o por la locura. Esa correspondencia que el narrador encuentra en las dos ciudades simétricas que evoca, Buenos Aires y La Plata, lo designa a su vez como un hombre de vida escindida, moviéndose entre dos espacios y endosando en cada uno de ellos una identidad diversa. El tema de la experiencia fragmentada por el efecto de contextos distintos o por la cesura de tiempos y espacios, pasa sin embargo a un segundo plano frente al de la división simbólica del sujeto y del género que representan esas otras figuras de “autor”, el hombre y la mujer de las cartas. La relación de corresponsalía conforma oportunamente lugares de simultánea ausencia y presencia, a la vez que es una forma confesional pero distanciada del diálogo, a la que se apela porque facilita la figura de la confusión de identidades y articula, bajo cubierto de una historia oscuramente sentimental, un sujeto dividido. Según lo tematiza el relato, se trata de un sujeto separado de su otro femenino, separado de sí mismo por la locura – en el texto, y según la distribución habitual, la locura afecta a la parte femenina del par –, un sujeto fragmentado imposible de reunificar. Como en *Respiración artificial*, en que los roperos de los dormitorios son los lugares extremos de la intimidad familiar, en los cuales se guardan los libros prohibidos, las correspondencias secretas y los recortes periodísticos comprometedores, los muebles pobres de los hoteles-pensión son en esta supuesta autobiografía los guardianes de las pruebas de la inexistencia del sujeto fuera de su esencia doble.

En este sentido, “Hotel Almagro” representa la confluencia y la continuidad de las hipótesis metaliterarias de “En otro país” y de “El fluir de la vida”. En primer lugar, porque la lectura biográfica se cumple fuera del terreno de lo verificable y se confunden invención y relato de vida, y en segundo lugar, porque el sujeto que aborda la escritura aparece tematizado como una voz alternativamente femenina y masculina, siendo el lado femenino, como siempre, el que está marcado por la sinrazón, el encierro y la enfermedad.

**b) “La mujer grabada”**

En “La mujer grabada” resurgen tanto el personaje de Macedonio Fernández como el tema de la relación entre la loca y su padre-amante simbólico, el escritor. A pesar de que este texto parece ser de elaboración más tardía que la novela, y aparece después de ésta<sup>22</sup>, el narrador lo identifica como portador de la imagen genética de *La ciudad ausente*, imagen que sería en realidad doble, al abarcar al grabador (antecedente de la máquina), y a una voz femenina que, aquí al menos, no pertenece al fantasma de Elena de Obieta:

Ese grabador y la voz de una mujer que cree estar muerta y vende violetas en la puerta de la Federación de Box de la calle Castro Barros, fueron para mí la imagen inicial de la máquina de Macedonio en mi novela *La ciudad ausente* : la voz perdida de una mujer con la que Macedonio conversa en la soledad de una pieza de hotel. (p. 46)

En este sentido, consideramos más bien a este relato como un texto de síntesis, que ha existido probablemente bajo un modo fragmentario – como nota de trabajo, o en estado de borrador – antes de la novela. En su versión publicada tanto como en la difundida por radio, ligeramente diferente, el relato parece destinado a reconstruir esa génesis posible. Su protagonista, la mujer del grabador, personaje de vagabunda delirante enraizado en una geografía porteña que tiene puntos en común con las narraciones de los años sesenta y setenta, pero también con la ciudad enigmática de la segunda novela, parece un resumen de los tópicos que afectan habitualmente al personaje femenino, y es claro que como tal ha podido nacer en cualquier etapa de la obra. La combinación de la figura de la marginal y el recuerdo de M. Fernández debe en cambio corresponder al período de reactivación del mito del escritor, que se puede situar sobre un largo lapso, desde las “Notas sobre Macedonio en un Diario” hasta el reciente *Diccionario*

<sup>22</sup> El proceso de edición del cuento es el siguiente: a una primera versión grabada en video (1995) sigue la publicación en *Ojo por Hoja* (1996), y luego el texto se inserta en *Formas breves* (*Op. cit.*, pp. 41-46. Citamos por la edición en libro). Entretanto, otra versión se difunde por radio en Francia (*France Culture*, programación del 6 de abril de 1997), en el curso de una audición de homenaje a Macedonio Fernández, bajo el título “La femme qui vendait des fleurs”.

de la *Novela de Macedonio Fernández*. Por otra parte, existe un parentesco evidente entre este relato y el texto semi-autobiográfico “Hotel Almagro”, que vuelve más que probable la hipótesis de una redacción llevada a cabo en épocas no muy alejadas una de otra.

En primer término lo situaremos entonces en el contexto de “Hotel Almagro”, y de la prolongación del juego de enmascaramientos del sujeto característico de la primera parte de *Prisión perpetua*. Como esos textos, está organizado según una estrategia de alternancia entre lo autobiográfico verdadero/falso y lo puramente ficticio. La historia está a cargo de ese mismo “Piglia” que cuenta episodios de la época en que fue a vivir a Buenos Aires, y menciona los mismos lugares familiares, el hotel, la confitería “Las Violetas”, la Federación de Box. La mujer a la que hace referencia el título es Rosa Malabia, un nuevo personaje de loca, que vende flores en la calle y afirma haber conocido a Macedonio cuando era joven. Imagen femenina devaluada, mujer devastada, Rosa lleva consigo un viejo grabador que “Piglia” recibirá por correo después de su desaparición, en el que brevemente están registradas su voz y la de un hombre “que puede ser” Macedonio. Ese grabador con dos voces es una figura semejante a la del intercambio epistolar de “Hotel Almagro”, y se la puede leer como una variante de la idea de la caja de la escritura, caja de cristal (en *La caja de vidrio*) o máquina de la literatura (en *La ciudad ausente*), según la manera en que la declinan los diferentes textos. Esa caja mágica, que en este cuento está designada a la vez como banda grabada y como dispositivo técnico, prolonga la propuesta sobre un sujeto genéricamente doble que venía siendo narrativizada a partir de “El fluir de la vida” hasta incluir la segunda novela. Como en “Hotel Almagro”, esa propuesta remite a la escisión y a la complementariedad entre los géneros (masculino/femenino) – los “mundos” del sujeto –, y vuelve a desarrollarse a partir de un presunto diálogo (diferido o no) entre un hombre y una mujer; como en *La ciudad ausente*, esa hipótesis se apoya en una figura mítica de escritor, la de Macedonio Fernández. En consecuencia, “La mujer grabada” parece una auténtica “forma breve” con respecto al texto de la novela, por contener la reescritura de un tema que se repite, el del control ejercido por el escritor sobre una mujer imaginaria, cuyos únicos rasgos son ya en sí las pruebas de su despersonalización: el artificio y la mecánica repetitiva propias de la grabación, la voz como resto de una presencia, el aparato pasado de moda como metonimia

del cuerpo. “La mujer grabada” podría por consiguiente considerarse como una imagen primera de *La ciudad ...*, pero no en el sentido de la genética textual, como borrador previo a la novela, sino de otra manera. Primero, porque contiene una presentación del mito de Macedonio al desnudo, es decir, despojado de su justificación sentimental; luego, porque el texto obliga a rehacer camino en la evolución del corpus hasta una configuración imaginaria más antigua, que representa el discurso – propio de un hombre de letras o de una mujer delirante – según los rasgos distintivos de la recursividad y el automatismo.

La versión radiofónica de este cuento, “La mujer que vendía flores”, que en principio data del año siguiente, aporta en realidad por su parte un estado previo del mito, que se centra en la figura del escritor – probablemente porque el marco es un programa de homenaje a Macedonio Fernández – y corrige el texto de manera de dejar un mayor protagonismo a este último. Así se borra una mención esencial sobre la mujer del grabador, la del registro de su voz, y desaparece en esa versión todo el párrafo siguiente: “Era un viejo Geloso de doble cabezal y si ahora uno lo enciende primero se escucha una mujer que habla y parece cantar y después la misma mujer conversa sola y por fin una voz, que puede ser la voz de Macedonio Fernández, dice unas palabras” (p. 46). En su lugar hay unas líneas que sugieren la identificación del artefacto con la máquina de la literatura: “Contenía [el grabador] una voz. No sé si era realmente la voz de Macedonio. Una frase se repite *con pequeñas variantes*, como si alguien estuviera dictando”<sup>23</sup>. En cambio, aunque la caja negra contenga sólo la voz de un hombre, la conclusión del narrador sigue siendo la misma: el grabador y la voz de una mujer están en el origen de la imagen de la máquina literaria. La difusión de “La mujer que vendía flores” fue seguida en la radio por algunas declaraciones de Piglia que vale la pena citar, puesto que insisten sobre el carácter del personaje de la mujer, y entregan una muestra más de las construcciones imaginarias que rodean a la figura de Macedonio. Allí dice:

Hice un documental [video] con Andrés di Tella. [El] Pensaba que tenía que tener un narrador y que el narrador tenía que ser yo. Acepté esta difícil función y escribí esta suerte de alegoría: algo autobiográfico, con elementos reales. Cuando vine a Buenos Aires, fui

23 Traducción y subrayados nuestros.

a vivir realmente en ese hotel y [había] esa mujer, que es verdadera ... Como digo siempre: la ficción no es verdadera ni falsa, y si me preguntan si esa mujer existió, yo digo – por supuesto, ella existió. Hoy, diría que como los recuerdos o las pasiones, hay ahí algo incierto que no corresponde a la lógica. Entonces, esta mujer es verdadera, es alguien que en cierto momento conoce a Macedonio y queda prisionera de su imagen. Después, ella tiene un grabador en el que Macedonio parece haber grabado algunos de sus textos. Es muy interesante observar la relación de Macedonio con las mujeres. Porque no sólo tuvo esa relación de amor extraordinaria con Elena de Obieta, que es un gran mito romántico de este siglo, sino que después, cuando vivía solo, empezó a tener muchas amigas. Muchas de ellas eran mujeres de la vida, que trabajaban en los bares del barrio donde él vivía, que iban a visitarlo y conversaban con él; era muy protector [...] Se dice incluso que la madre de Borges estaba contra la amistad de Macedonio con el padre de Borges, porque era muy mujeriego, y el padre de Borges también. Por lo tanto, hay que tener presente toda esta trama para comprender cómo esta mujer ha podido estar fascinada con él cuando lo conoció. Entonces, yo partí de esta experiencia autobiográfica para escribir un texto en el que intento expresar mi admiración por la obra y por el espíritu de Macedonio. La idea era recuperar su figura tratando de ser fiel a su manera propia de hablar de literatura, evitando hacer algo académico o estereotipado.<sup>24</sup>

Los elementos pertinentes a la cuestión de los orígenes de la enunciación literaria deben buscarse entonces en relación con el estado de esa voz y el lugar de esa mujer. Según el cuento publicado, la voz está dentro y fuera del aparato, y está “grabada”, es decir, fijada frente a una figura masculina fantasmática; según la versión destinada a la difusión radiofónica, “la voz de una mujer que vende violetas” se encuentra atesorada en la memoria del narrador. En el primer caso, el cuento ofrece una síntesis de la investigación sobre el sujeto, la diferencia genérica y los orígenes del relato que ha sido llevada a cabo en el curso de varias ficciones; en el segundo, se propone más bien una nueva lectura del ideal macedoniano en tanto modelo de toda literatura.

Ese modelo macedoniano tiene en verdad dos caras. Una es emblemática: para Piglia, Macedonio representa la literatura, o si se quiere, la literatura a la vez como oralidad y como escritura; su práctica se identifica con el espíritu moderno, su técnica es la más alta utopía verbal. Por otra parte, la vida y la figura de Macedonio resultan el

---

24 Traducción nuestra.

precipitado de un conjunto de datos míticos que conciernen la idea del amor, y por consiguiente la figura femenina. Mientras el referente metaforizado en el cuento es el discurso literario, el motivo central de la intriga es la seducción: fascinación de la protagonista adolescente por un hombre mayor, conversaciones murmuradas en habitaciones de hotel, locura amorosa que se contenta con una foto abrochada sobre un vestido y con el surco sonoro de una voz casi imperceptible, a la cual se mezcla el “canto ” de la propia voz. La cuestión es interesante porque afecta otra dimensión imaginaria igualmente mítica, la del supuesto poder de seducción de la literatura, que está aquí personalizado en la figura del escritor, antes de ser “dicho ” por la voz femenina. El título explicita este encuentro de sentidos: la mujer ha sido grabada, marcada de por vida por su pasión por Macedonio, así como registrada en el magnetófono, grabada en la obra. En esa marca doble se confunden el hombre y su literatura, y queda despejado el terreno de las fantasías eróticas que unen al artista y su creación.

### **A modo de conclusión**

Puede decirse entonces que estos textos, que desarrollan ciertas preocupaciones teóricas al margen de las novelas pero sin perder la relación con ellas, aportan una nueva puesta en perspectiva de la idea de un origen disperso de la escritura, propio a la poética del fragmento, del montaje y del archivo que caracteriza la obra de Piglia. *Prisión perpetua* tanto como “Encuentro en San Nazaire”, “Hotel Almagro”, y “La mujer grabada” enuncian una lectura (auto) genética un poco diferente de la de la etapa precedente, en la que lo biográfico aparece más claramente como detonador de la ficción y también como material indicial para una lectura metaliteraria. En el comienzo de los ochenta, *Respiración artificial* sugería que el material histórico y policial puede leerse entre otras cosas como el terreno necesario – el elemento indispensable de verificación – de la búsqueda, búsqueda cuyo sentido sería en realidad la construcción de la identidad y de la filiación del sujeto (Renzi)<sup>25</sup>, y este intento se actualizaba en un texto novelístico construido ya a partir del principio de dispersión, e imaginado como un ejercicio de

---

25 Sigo aquí la idea de Jameson sobre la correspondencia funcional entre la búsqueda y el crimen, cada uno como contenedor del otro ante una posible derivación hacia lo simbólico.

lectura de un archivo, en el cual se pone sobre todo de manifiesto la dificultad de trazar un perfil biográfico definido de los héroes de la Historia y de los sujetos de la literatura. En estos cuentos en cambio, el imaginario del recuerdo, del crimen, de la pasión, de la creación de universos ficcionales se organiza a partir de una constelación de datos que aparecen más directamente ligados a la figura del autor, aun cuando sean a veces auténticamente autobiográficos y a veces perfectamente ficticios. Esa red se exhibe como tal, desde la biografía imaginaria de “En otro país” hasta la recuperación de los lugares del pasado personal en “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”. La problemática del detonador autobiográfico y de las máscaras del sujeto se combina estrechamente con la cuestión de la función enunciativa y con los mitos de origen de la creación artística. Narrador(es), autor ficticio, autor implícito, autor empírico son integrados en un sistema de citas de discursos dentro del cual sus voces se confunden. Esos discursos múltiples que de pronto parecen superponerse y esas alusiones a historias de vida, verdaderas o falsas, remiten de concierto a una figura imaginaria que está en el centro de la trama verbal, la del escritor, que ya no se disimula bajo la máscara de los discursos sociales que retoma y reelabora, como lo hacía en *Respiración ...*, sino que se ampara bajo la imagen constelada de sus dobles.

Por otra parte, los textos esbozan una versión metafórica de la creación literaria, según la cual ésta se construye (también) con el desborde de una lengua femenina, suerte de energía irreprimible, pero bajo la dependencia de un sujeto masculino, ficción residual de la figura del Autor que suele tomar en este contexto los rasgos míticos de Macedonio Fernández. La lectura alegórica y autoexplicativa que elabora la literatura de Piglia en este período hace ingresar así una nueva pauta que se tematiza con el rasgo de lo femenino, y que toma por lo menos dos formas. Se la designa como la voz del relato, voz femenina enunciativa calificada con valencias cambiantes (idealizada, negativizada, equívoca), o bien aparece como motivo ficcional que se representa a través del personaje de la mujer mitificada, igualmente ambivalente: “inocente” macedoniana, lectora-oyente seducida y seductora, loca de amor, frágil objeto que representa el futuro de la escritura. Para dar cuenta de esas variantes nos detuvimos especialmente en el surgimiento de ese “otro” productor de relatos que es la voz femenina (“El fluir de la vida”), y en el tema de la figura escindida del

sujeto y del “doble” (masculino o femenino) del escritor (“Encuentro en Saint Nazaire”, “Hotel Almagro” y “La mujer grabada”). Este último punto es esencial en la evolución de la propuesta metaliteraria sobre los orígenes y la función de la escritura que se completa y perfecciona en *La ciudad ausente*. Así, si hasta el principio de los años ochenta los textos unían la literatura a la muerte y al (falso) nombre, desde finales de esa década indican que el que habla en el relato ya no se encuentra en lugar de un (padre) muerto, sino que es una energía escindida, configuradora o emergente de un sujeto doble que es a la vez, pero no simultáneamente ni en el mismo “registro”, masculino y femenino, sujeto que es fuente de una enunciación seductora, representante del poder de la ficción.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERG, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.

COSTA, Marithelma. "Entrevista. Ricardo Piglia". *Hispanamérica*, n° 44, 1986, pp. 39-54.

DIAZ-QUINONES, Arcadio; FIRBAS, Paul; LUNA, Noel;

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (Eds.). *Ricardo Piglia, Conversación en Princeton*. Princeton: Program in Latin American Studies, Plas Cuadernos, n° 2, 1998.

FERRO, Roberto. "Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod". *S y C*, n° 3, 1992, pp. 117-133.

FORNET, Jorge. "Homenaje a Roberto Arlt' o la literatura como plagio". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 42, n° 1, 1994, pp. 115-141.

\_\_\_\_\_ (Ed.). *Ricardo Piglia*. Bogotá: Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, 2000.

GNUTZMANN, Rita. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, n° 159, 1992, pp. 437-448.

GRANDIS, Rita de. "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, n° 2, 1993, pp. 259-269.

\_\_\_\_\_. "Enmendar la lectura". *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, pp. 121-148.

JAMESON, Fredric. "Sobre Raymond Chandler". LINK, Daniel (Comp.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992, pp. 59-76.

JITRIK, Noé. "En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso*, de Ricardo Piglia". *Cambio*, n° 3, 1976, pp. 84-88.

MADRAZO, Jorge Ariel. "Entrevista a Ricardo Piglia". *Atenea*, n° 473, 1996, pp. 95-107.

ONETTI, Juan Carlos. "Semblanza de un genio rioplatense". LAFFORGUE, Jorge (Comp.). *Nueva Novela Latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, Col. Letras mayúsculas, 1972, pp. 363-377.

ORECCHIA HAVAS, Teresa. *Genèse et continuité d'une écriture. L'œuvre de Ricardo Piglia*. Habilitation à Diriger des Recherches (Inédit). Université de Paris III/Sorbonne-Nouvelle, 2002.

\_\_\_\_\_. "La máscara y los héroes en *Respiración artificial*". DEI CAS, Norah Giraldi ; CHIBAN, Alicia ; MOCEJKO, Teresa (eds.). *Héroes de papel : avatares de una construcción imaginaria en América Latina*. Pittsburgh: Número especial de la *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 213, octubre-diciembre 2005, pp. 1215-1230.

\_\_\_\_\_. "Genética de la escritura novelística y fronteras enunciativas en algunos cuentos de Ricardo Piglia". MORENO, Fernando; JOSSERAND, Sylvie; COLLA, Fernando (Éds.). *Fronteras de la Literatura y de la Crítica, Actas del XXXVº Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (28 de junio – 1º de julio 2004), IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, U. de Pittsburgh) et Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, CRLA-Archivos, 2006. CD-ROM.

PIGLIA, Ricardo. *Jaulario*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

\_\_\_\_\_. *La invasión*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.

\_\_\_\_\_. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

\_\_\_\_\_. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

\_\_\_\_\_. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Fausto/Siglo Veinte. Universidad Nacional del Litoral, 1986.

\_\_\_\_\_. "Tesis sobre el cuento". *Crítica y ficción*, pp. 73-79.

\_\_\_\_\_. "El laboratorio de la escritura". *Crítica y ficción*, pp. 89-97.

\_\_\_\_\_. "Novela y Utopía". *Crítica y ficción*, pp. 135-149.

\_\_\_\_\_. "La literatura y la Vida". *Crítica y ficción*, pp. 161-171.

\_\_\_\_\_. "Ficción y política en la literatura argentina". *Crítica y ficción*, pp. 173-180.

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

\_\_\_\_\_. *Une rencontre à Saint Nazaire/ Un encuentro en Saint-Nazaire*, Edición bilingüe. Traducción del español de Alain Keruzoré, Saint Nazaire, Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs. Arcane 17, 1989.

\_\_\_\_\_. “Sin huellas del asesino”. *Página 12*, 18 de octubre de 1991.

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

\_\_\_\_\_. *Cuentos morales. Antología (1961-1990)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1995.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*, p. 101-134.

\_\_\_\_\_. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SPERANZA, Graciela. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.