

# Nina Pluta

---

## Lo indecible : el motivo del libro, texto y relato en la narrativa de Ricardo Piglia

---

Romanica Silesiana 1, 112-118

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NINA PLUTA

Universidad de Silesia

## Lo indecible: el motivo del libro, texto y relato en la narrativa de Ricardo Piglia

Las siguientes líneas son un acercamiento interpretativo a los aspectos de lo *imposible* e *indecible* en el tratamiento del motivo autotemático del texto en la obra del argentino Ricardo Piglia.

La recurrencia del motivo del texto perseguido y codiciado en la literatura contemporánea, española y la literatura de otras lenguas, ¿sería un *signum temporis*? No es sin duda una invención de nuestra época; menos en la literatura española desde *El Quijote*. En la novela actual el texto que es objeto de deseo queda insertado en relatos con estructura de búsqueda – una de las más difundidas en la novela en general (BAQUERO GOYANES M., 1995: 34–37) – o bien en relatos que retoman diversos elementos de la convención criminal (su modelo clásico se viene tergiversando en la literatura europea y americana desde el modernismo anglosajón y con los fines más diversos; véase McHALE B., 1987; ECO U., 1986; RESINA J.R., 1997; SIRVENT M., 1999).

¿Por qué se narra con tanta frecuencia la búsqueda de un libro en sus múltiples sustituciones metonímica, tales como texto, mapa, cuaderno, manuscrito? Una de las posibles razones es que el “universo compartido” (noción de la lingüística pragmática) en que vivimos hoy está saturado por innumerables textos verbales y culturales, difundidos profusamente en un modo que George Steiner califica de “periodístico” (STEINER G., 1997 : 27). En nuestro modo de relacionarnos con el mundo empírico los objetos de la cultura se van convirtiendo en naturales.

Extrañamente, esos textos tan codiciados por los protagonistas actuales resultan siempre en algún sentido decepcionantes porque, o bien, nunca se encuentran (como el segundo tomo de la *Poética* de Aristóteles, en *El nombre de la rosa* de Eco), o bien parecen de imposible lectura (como la novela de Tsui’Pen de *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Borges). La narrativa

actual en lengua española nos ofrece múltiples variantes del motivo del texto que necesita ser recuperado: *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1996), *La fuente de la Edad* de Luis Mateo Díez (1987), *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina (1986), por mencionar sólo a algunos.

El objeto-libro vehicula siempre una reflexión metaliteraria. Desde los cuentos de Borges, el precursor más inmediato de nuestro presente, esos objetos de naturaleza textual son motivos a partir de los cuales se cuestiona la validez de las instituciones logocéntricas: Lenguaje, Filosofía, Literatura. Encontrar o entender definitivamente el texto, al cabo de una larga persecución, haría triunfar la razón (como en los clásicos policíacos), pero es lo precisamente que se evita en los casos comentados más adelante. En vez de proporcionar el “saber” imprescindible para el “actuar” (Greimas), los textos frustran las expectativas.

Los universos ficcionales de Ricardo Piglia (quien goza de una gran estima en las letras hispánicas desde hace más de dos décadas) los protagonistas suelen ser escritores o críticos que se ven enfrascados en casos misteriosos, donde el objeto perseguido es precisamente algún texto (véase *Nombre falso*, 1975; *Prisión perpetua*, 1975; *Respiración artificial*, 1980; *La ciudad ausente*, 1992). Piglia explota sistemáticamente los recursos de la intertextualidad: los protagonistas son, respectivamente lectores y escritores, la realidad representada se ve contagiada por la “realidad” de segundo o tercer grado de los diversos textos metadieгéticos, o bien – en el mismo movimiento dialéctico – se trasvasa la energía de la *diégesis* principal a la de los metatextos. Piglia trabaja con fragmentos: practica las *formas breves* (novelas, cuentos, apuntes de diario, relatos citados etc.); la voz narrativa erra de una instancia a otra, se insertan cartas, monólogos y relaciones de discursos ajenos; por fin, los narradores – intelectuales rioplatenses a la deriva – tienden a una sentenciosidad, filosófica y coloquial al mismo tiempo (algo entre Nietzsche y Juan de Mairena).

La abismación de la fábula en las redes textuales, no produce, sin embargo un “choque de irrealidad” radical (término de Macedonio Fernández, uno de los padres literarios de Piglia). Aunque los personajes emergen trastornados de sus “metalépticas” peripecias textuales, vuelven siempre a su “relato” privado que suele transcurrir en unas coordenadas históricas reconocibles.

El primer aspecto de la *imposibilidad* en los textos de las ficciones piglianos deriva de la impotencia creativa de sus protagonistas. Éstos son, por lo general, autores o críticos fracasados, quienes en vez de dedicarse a su propia escritura, persiguen textos ajenos y terminan convenciéndose de que la manera más autónoma y legítima de imponer la verdad propia consiste en afirmarse a través de la voz del *otro*. Lo dice el mismo Piglia (prefacio a su cuento *Nombre falso*):

Nunca sabremos por qué decidimos que ciertas historias son nuestras y podemos narrarlas, mientras otras (a menudo mejores) que imaginamos o vivimos nos son ajenas y se pierden.

(NF: 11)

En *Nombre falso* se narra la estrambótica búsqueda de un texto inédito de Roberto Arlt (otro de los escritores favoritos de Piglia) y, a la vez, se muestra un mecanismo particular en la escritura literaria, gracias al cual lo *indecible* se convierte en lo *dicho*. El narrador en primera persona, un crítico, *alter ego* de Piglia, tras una serie de tragicómicas peripecias llega a rescatar y publicar un supuesto texto inédito de Arlt. *Lo dicho* es entonces un texto literario que el crítico ficcional considera perfecto: el cuento *Luba* del fallecido Arlt, insertado al final. *Lo no dicho* (pero inferible por un lector de nuestros tiempos), es, en cambio, este mismo cuento, *Luba*, escrito en realidad por Ricardo Piglia (o cualquier instancia narrativa que éste reconozca como su delegación legítima). Se ha atribuido *Luba* a Roberto Arlt, precisamente para *crear algo mejor* de lo que uno hubiera podido hacer por sí sólo. Lo importante es que sin tal mediación el cuento pigliano sería *imposible (indecible)*. *Nombre falso* apunta pues a las contradicciones aparentes de la profesión literaria. De la impotencia creadora – y de la fidelidad lectora a un escritor – nace un texto literario original. Esos “gestos” intertextuales en Piglia dejan de ser, sin embargo, una exposición paródica o aventurera de la conciencia de lo *ya leído* y transmiten más bien un homenaje a los “grandes” de la literatura. En la declaración implícita: *quiero escribir como Arlt* apenas hay la intención paródica de un tal Pierre Menard borgiano: éste, para “escribir como Cervantes” *transcribe* literalmente al Quijote, mientras que en *Nombre falso*, se publica, al amparo del nombre ajeno, un cuento original.

En la novela *Respiración artificial* el texto “perseguido” es la biografía del argentino Enrique Ossorio, un patriota de la época de Rosas, convertido en agente doble de la dictadura; en suma, un personaje turbio y marginado por la historia oficial.

El narrador, el joven escritor Renzi, empieza a intercambiar cartas con Maggi, el biógrafo de Ossorio, que es su propio tío, la oveja negra de la familia y protagonista de varios escándalos sociales. Maggi permanece “exiliado” en la provincia entrerriana, repitiendo en cierto modo el destino miserable del personaje histórico cuyo misterio intenta elucidar.

La escritura de una vida ajena – la biografía agitada de un hombre del siglo XIX – le sirve a Maggi para esclarecer, en un juego de sustituciones e identificaciones literarias, su propia vida. Restituir las motivaciones humanas de la vida de Ossorio se convierte para Maggi en una empresa entre personal (encontrar el hilo conductor de una vida degradada), política (cuestionar la historia argentina oficial) y de solidaridad humana (rescatar del olvido a un hombre que lo reclamaba en sus cartas del exilio).

La biografía se convierte aquí en metáfora de la autobiografía, en una especie de autobiografía “desplazada”. De Man considera la autobiografía, con su vaivén del hombre al texto – y al revés – es, como una estructura topológica que está en las bases de todo conocimiento, asimismo del conocimiento de sí mismo (DE MAN P., 2000: 110–113). La (auto)biografía no proporciona, pues, un autoconocimiento fidedigno, sino que, apenas, somete al hombre a la acción depersonalizadora del lenguaje, que nos aleja de la vida, sustituyéndola por una silenciosa representación (DE MAN P., 2000: 124).

Estoy como perdido en su memoria, me escribía, perdido en una selva donde trato de abrimme paso para reconstruir los rastros de esa vida entre los restos y los testimonios y las notas que proliferan, máquinas del olvido [...] Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida [...] **Sueño con ese hombre**, me escribía.

(RA: 27; subrayado mío)

Sueña, como sueñan, al fin y al cabo, los novelistas y los lectores. Pero los protagonistas piglianos reavivan la actividad de la escritura, considerada tan “mortífera” por los deconstruccionistas, a través de la continua transmisión, relectura y re-asunción de los textos. Así, Maggi entrega la biografía inacabada a su sobrino, el narrador; repitiendo de paso el gesto del mismo Ossorio: éste, antes de que se suicidara, había legado su diario y sus documentos, al “amigo más querido”, Juan Baustista Alberdi. En la escena final el sobrino, en vez de conocer, por fin, a su tío en persona, encuentra su manuscrito, de cuyo contenido el lector no se enterará porque termina la novela.

De manera parecida a la de *Nombre falso*, Renzi, el sobrino y narrador de *Respiración...* es un escritor en busca de inspiración, que logra animarse sólo al entrar en contacto con una vida y obra ajena. A Renzi lo va absorbiendo la misteriosa vida de su tío y la no menos confusa vida de Ossorio, biografiado por el tío. Al final, Renzi tiene entre manos un libro, que no ha sido suyo, pero terminará siéndolo, porque Maggi logra contagiarle su fascinación por su ambiguo personaje:

De hecho, la historia de Enrique Ossorio se fue construyendo para mí, de a poco, fragmentariamente, entreverada en las cartas de Marcelo. Porque él nunca dijo explícitamente: Quiero hacerte conocer esta historia, quiero hacerte saber qué sentido tiene para mí y lo que pienso hacer con ella. Nunca me lo dijo de un modo directo pero me lo hizo saber, como si en un sentido ya me hubiera nombrado su heredero, como si previera lo que iba a pasar o lo temiera. Lo cierto es que yo fui reconstruyendo, fragmentariamente, la vida de Enrique Ossorio.

(RA: 27)

Otra vez, *lo dicho* por alguien que no es “yo” termina siendo *mi* propio texto y suple las insuficiencias de lo *no dicho*, es decir, lo que he sido incapaz de escribir en mi propio nombre: mi proyecto *original y nunca escrito*.

Esas historias de “literatos” no se limitan a transitar por los circuitos cerrados de la retórica literaria, sino que apuntan también claramente a las relaciones humanas y políticas de una sociedad concreta. En primer lugar, el diario y las obsesivas cartas de Ossorio reclaman a sus sucesores el esfuerzo interpretativo de la historia y la realidad argentina; en segundo lugar, unos fragmentos incoherentes insertados en la novela – cartas en clave, confesiones falsas, visiones – remiten claramente a la Argentina de la dictadura militar de los años 70./80. – y, yendo más lejos, a la lucha extemporánea por el poder sobre los relatos (textos) que determinan la visión de la realidad (sobre la literatura como resistencia política: *TP*: 9–22).

En los fragmentos crípticos de *Respiración artificial* se revelan, pues, otros aspectos de la *imposibilidad* del motivo textual, además del ya contemplado, que consistía en la impotencia de escribir *sin* la inspiración de algún texto ajeno. Se trata ahora de la presencia de textos impenetrables por *incoherentes* (p.ej. las cartas en *Respiración artificial*). La *incomunicabilidad* de tales textos permite interpretarlos en dos planos: el político y el metaliterario. Primero, los relatos son crípticos porque buscan engañar al enemigo político; en otro orden de cosas, porque se originan en el afán de crear un texto que supere las condiciones humanas de la escritura.

Ambos significados de la *incomunicabilidad* quedan resaltados en otra novela de Piglia, *La ciudad ausente*. El *actante* principal es aquí una máquina supuestamente inventada por Macedonio Fernández, un escritor argentino real, muerto en 1952. Macedonio es autor de una novela titulada *Museo de la Novela de la Eterna*, experimental, antimimética, con 57 prefacios y personajes inestables. Otro narrador de Piglia (el de *Formas breves*) apunta en su diario a propósito de ella: “Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin” (*FB*: 24). Y lo conecta – al igual que otras empresas parecidas de Borges y Cortázar – con el sentimiento de pérdida de una mujer (*FB*: 25). La novela *Museo*, cuyo objetivo, según el narrador de *Formas breves*, sería de immortalizar a Elena, la esposa muerta de Macedonio, adquiere materialidad en *La ciudad ausente* bajo la forma de una alegórica “máquina”. El artefacto de Macedonio elabora infinitas tramas de relatos a partir de uno solo introducido como *input* inicial. El hilarse ininterrumpido de los relatos permitiría crear un espacio donde Elena *no* estuviese muerta.

La acción de *La ciudad ausente*, situada en una vaga contemporaneidad bonaerense, relata los avatares de la lucha política entre el Estado, que quiere desactivar la máquina, y los grupos de oposición clandestina, que hurtan los originales de los relatos, producen apócrifos y hacen circular versiones inquietantes. El artefacto simboliza pues el discurso con sus dispositivos

e instituciones: el habla, los cuentos, la memoria colectiva, la literatura. Apropiándose de la máquina, el Estado pretende alterar el criterio de realidad (CA: 142): “Nosotros somos la realidad”, dice el policía que interviene en un episodio (CA: 95). Mientras que la oposición – un hatajo de científicos e intelectuales marginados – procura mantener abierta la idependencia de los relatos privados, de la experiencia no controlada; en suma, de la posibilidad de que lo real fuera “definido por lo posible (y no por el ser)” (CA: 98).

De las múltiples historias que se suceden en la novela se desprende, por un lado, una alta valoración de la lengua y el relato: son principios organizadores de la experiencia. Instrumentos peligrosos o redentores, según el propósito de quien los use. Sin embargo, pese a que la delirante novela es en cierto modo un elogio de la literatura, Piglia no se contenta con dicotomías simplificadoras, a saber, entre el poder político-económico, que colonializa y manipula el imaginario social y los “guardianes” culturales de los relatos independientes. Más bien, la novela discute y alegoriza las paradojas, los límites y la naturaleza de la literatura. La captación y organización de la experiencia humana, que la literatura hace posible, está continuamente expuesta al peligro de la incomprensión y la incomunicabilidad. La literatura crea y preserva el pasado, pero también, pretende, en su arrogancia, crear órdenes e imponerlos a la realidad. *Decir lo indecible*: tal pretensión suele llevar los textos a perder la comunicabilidad. Tal es el simbolismo de varios fragmentos en *La ciudad ausente*: la parábola de la isla y los lenguajes crípticos del pasado, la historia de la nena que aprendió a hablar contando infinitas versiones del mismo relato o la construcción del pájaro-autómata, encarnación de valores contradictorios de libertad/rigidez. En toda la prosa de Piglia aparecen escritores o científicos obsesionados por el deseo de reconstruir órdenes invisibles, quienes se van internando en los laberintos de sus delirios privados. Sin embargo el orden estricto de la realidad es indecible en el lenguaje humano, la muerte es igualmente indecible. La literatura sigue enfrentándose a lo indecible; así los personajes de Piglia. Macedonio, p.ej., construye su máquina fabuladora, que simboliza la recurrencia del relato y con ella promete el eterno retorno mítico. Tal vez es por la presencia del oscuro fondo de la muerte que la empresa literaria – entendida como transmisión total de la experiencia humana – ha de contener necesariamente gérmenes de lo incomprensible. La vida humana no es eterna, pero “La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo vuelve a empezar” (CA: 155).

La narrativa de Piglia demuestra que, no obstante las opiniones divergentes acerca de la asimilación del postmodernismo literario en América Latina (SHAW D., 1999; FERNÁNDEZ T., 2000), el aprovechamiento consecuente de los recursos postmodernos – como la presencia constante del plano metaficcional bajo la forma de múltiples objetos-textos – puede servir a una narrativa conectada con su realidad social y política más inmediata.

Por otro lado, los textos imposibles, tan a menudo convocados en la prosa contemporánea, forman parte, tal vez, de una visión “heroica” de la literatura: esa actividad esforzada por explorar lo *indecible* en sus sentidos arriba comentados: de lo totalmente original, de lo políticamente ocultado, en fin, de lo esquivo e inapresable en la vida privada. Podríamos incluso preguntarnos si la intensidad con que los “textos imposibles” se cuelan en la narrativa actual no traduce acaso la nostalgia por el prestigio artístico y social del que la literatura gozaba en una época anterior a la época de la “ruptura del ícono verbal” (NAVAJAS G., 2002: cáp. 3, 5, 6).

## Obras de Ricardo Piglia comentadas

NF – *Nombre falso*. Barcelona, Anagrama, 2002.

RA – *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.

CA – *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama, 2003.

FB – *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2000.

TP – “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Casa de las Américas* 2001, enero/marzo, 9–22.

## Bibliografía

BAQUERO GOYANES M., 1995: *Estructuras de la novela*. Madrid, Editorial Castalia.

ECO U., 1986: *Apostillas a ‘El nombre de la rosa’*. Trad. castellana de R. POCHTAR. Buenos Aires, Editorial Lumen & Ediciones de la Flor.

FERNÁNDEZ T., 2000: “Narrativa hispanoamericana del fin de siglo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 604 (octubre), pág. 7–13.

MCHALE B., 1998: „Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominandy”. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: NYCZ R. (red.): *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków, Baran i Suszczyński.

DE MAN P., 1979: «Autobiography as De-facement». *Modern Language Notes*, 94.

DE MAN P., 2000: „Autobiografía jako od-twarzanie”. Przeł. B.M. FEDEWICZ. W: NYCZ R. (red.): *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria.

NAVAJAS G., 2002: *La narrativa española en la era global. Imagen – comunicación – ficción*. Barcelona, EUB.

RESINA J.R., 1997: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona, Anthropos.

SHAW D.L., 1999: *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, pág. 370–385.

SIRVENT M., 1999: “Reader-Investigators in the Post-Nouveau Roman: Lahougue, Peeters and Perec”. In: MERIVALE P., SWEENEY E. (ed.): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press.

STEINER G., 1997: *Rzeczywiste obecności*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria.