



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

El lector al descubierto: Steve Rattlif como metonimia de la literatura norteamericana

Tesis que presenta José Luis Prado González como requisito para obtener el
título de licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

Dirigida por la Dra. Hortencia Ramón Lira

Octubre de 2024

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: Fragmento	
1.1 La idea de fragmento en la literatura	11
1.2 Fragmentariedad en la vanguardia	16
1.2.1 Vanguardia hispanoamericana	17
1.2.2 La fragmentación hispanoamericana	18
1.2.3 Tres autores de la vanguardia hispanoamericana	19
1.3 Argentina 1969-1982	22
1.3.1 Argentina, su tradición literaria en el contexto de la segunda mitad del siglo XX	23
1.4 Ricardo Piglia; ficción y crítica	26
Capítulo II: Dialogismo, intertextualidad y metaficción	
2.1 El plagio: una norma literaria	30
2.1.1 La alusión	32
2.1.2 Sobre dialogismo	33
2.1.3 Intertextualidad	35
2.2 Calabrese y su cita	46
2.3 Metadiscurso, el artificio de la forma	50
2.3.1 La escritura ajena, un recurso nada nuevo	52
2.3.2 Metaficción	56
2.4 Narrador se oculta en historias ajenas	59

Capítulo III: Análisis de la obra desde la estética de la recepción, intertextualidad y metaficción

3.1 Aproximaciones a la <i>nouvelle Prisión perpetua</i>	66
3.2 Modos de leer	73
3.3 La experiencia como reflejo que busca nitidez	89
3.4 Metaficción, un caleidoscopio como juego narrativo	95
3.5 Diario	98
Conclusión	
Conclusión	103
Bibliografía	110

INTRODUCCIÓN

Leer, dejémoslo claro, no sólo es un acto de placer, la lectura es otra manera de aproximarnos al mundo, otra forma de adquirir experiencia. En su libro *Manifiesto por la lectura*, Irene Vallejo dice que “somos la única especie que explica el mundo con historias, que las desea, las añora y las usa para sanar (Vallejo, 2020: 19)”. La narración tiene en sus inicios prácticas que nos han hecho seres sociales, las historias siempre se han contado, basta con recordar la sobremesa en casa de los abuelos, o el hecho de ir a tomar un café con alguien para que inmediatamente surja una historia; la narración es un modo de intercambiar experiencias. Sin embargo, y aunque uno pueda leer no quiere decir que la experiencia se volcará de forma automática, la lectura detenida es aquella que probablemente nos abra la puerta a ese mundo. De manera tal que debemos distinguir entre textos que solo son informativos y aquellos otros que incorporan a la historia leída algo personal, algo de la experiencia de quien narra.

La escritura de esta tesis nace más por curiosidad creativa, en el sentido de escritura ficcional, que académica. Pasaron muchos años para concretar este proyecto y a lo largo de éstos, durante los cuales preparaba mis dos libros *Si algo ligero* (FETA, 2017) y *Migrar bordes* (Nitro-Press, 2021) seguía mis lecturas de la obra de Ricardo Piglia. Es muy curioso pensar que mientras me aproximaba al ejercicio de la ficción también comenzaba a darme cuenta de que leía de otro modo. Fue en el año 2011, cuando recién había ganado una beca estatal para escribir mi primer libro, ese año conocí personalmente al que hasta ahora sigue siendo para mí una referencia en las letras hispanoamericanas, durante el Hay Festival realizado en la ciudad de Xalapa, Piglia ofreció una conferencia llamada «El escritor como lector» en la que contó una anécdota de cuando él tenía veinte años y, reunido con Borges,

se le ocurrió señalarle —lo que el autor de *La invasión* consideró un problema en el cuento «La forma de la espada»— Borges, contó Piglia, alzó su mirada hacia él, se trataba de un asunto que tenía que ver con una explicación por parte del narrador del relato que para Piglia estaba de más. “Usted también escribe cuentos”, dijo Borges. Lo que agregó después Ricardo Piglia fue algo que pensó quería decir el autor de *El aleph* “Este mocito impertinente cree que escribe cuentos”, aunque también pensó, así lo dijo aquella vez, y así lo cuenta también en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015):

La otra aserción era más benévola y tal vez quería decir: «Usted ya lee como si fuera un escritor, entiende el modo en que los textos están contruidos y quiere ver cómo están hechos, ver si puede hacer algo parecido o en el mejor de los casos algo distinto». Escribir, me estaba diciendo, cambia sobre todo el modo de leer (Piglia, 2015: 31).

Aquella ocasión, en Xalapa, mientras estaba parado haciendo fila para la firma de libros y veía a lo lejos a un escritor que admiraba y de quien pensaba hacer una tesis, me acerqué y le pregunté algo referente a la idea de lo que diferencia al cuento de la *nouvelle*, recuerdo que dio algunas vueltas a su discurso para al final decirme “¿o sea que también escribes?”. Esas palabras quedaron guardadas en mi memoria y también son parte de una dedicatoria en el libro que llevé a la ciudad veracruzana para obtener la firma del autor, sólo que son más herméticas y dicen así: “Para Pepe Prado. Un recuerdo común”. De esa forma, la lectura de la obra de Piglia sirvió también en mi formación de escritor de ficción, ahora recuerdo además que para el anuncio de aquella charla había un epígrafe o eslogan de Faulkner que decía: “Escribí este libro —refiriéndose al *Ruido y la furia*— y aprendí a leer”. Así, podría decir que la lectura para escribir este acercamiento académico de algún modo me enseñó a escribir la ficción que hasta el momento he publicado.

Con frecuencia se suele escuchar la idea de que ningún escritor es capaz de escribir una gran novela antes de cumplir los cuarenta años, quizá sea en la experiencia que radique esta creencia —ya veremos más adelante que no se trata únicamente de experiencia vital— y no porque antes no se haya tenido, sino porque no se ha observado con frialdad el paso de los años. Pero entonces, qué pasa del otro lado, del lado del lector, los elementos que posiblemente nos ayuden a complementar el sentido de las obras leídas provienen de un fenómeno narratológico llamado intertextualidad.

El espacio de esas lecturas en la obra y vida de Piglia se encuentra en el diario, el cual, si hubiera que darle una forma, sería el de un pequeño oráculo caleidoscópico o, en términos de Gerard Genette, un Hipotexto que funciona como laboratorio privado donde se cruzan lecturas y vida; lo vivido y lo leído; realidad y verdad; es decir, entre realidad y ficción donde la ficción ocupa el lugar de lo que está por venir.

En ese sentido, este trabajo busca proponer ciertas relaciones que aparecen como actos de lectura, relaciones intertextuales e hipertextuales para conocer el cruce no sólo de lectura sino procesos de escritura de la obra *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia. La clave de la obra que Piglia ha construido plantea el acto de leer como un acontecimiento central en la vida, ya que podría cambiar la vida de quien lee, de tal suerte que la aparición del *I Ching* en *Prisión perpetua* está muy ligada a los actos de lectura y aquello que está por venir que, en un sentido, se trata de la escritura de ficción.

La escritura ha servido desde hace años para mostrarnos una idea particular del mundo, con respecto a esto, la creación de nuevas formas de escritura en realidad no existe, en la tradición literaria autores del pasado han propuesto anteriormente su imagen, su

concepción del mundo, la literatura, en este caso, es autorreferencial y en el caso de Piglia-lector podemos ver cómo la literatura —leída— espejea su trabajo literario.

El primer capítulo, llamado Fragmento, es una aproximación al uso de éste, ya que su empleo durante las vanguardias de la primera mitad del siglo XX fue muy utilizado tanto en la música, las artes plásticas, el cine y la literatura. Es en esta última, donde este elemento sirve para estudiar una obra a la que se accede por medio de citas que el autor incorpora a su obra literaria. De este modo, se hace una mención importante al trabajo realizado por Macedonio Fernández, quizá uno de los precursores de la vanguardia hispanoamericana, con su novela *Museo de la novela de la eterna*, obra que sin duda influenció a Julio Cortázar en *Rayuela* y en el caso de Piglia para la creación de su obra *La ciudad ausente*, donde el escritor pone como centro del relato a una máquina narradora de historias que ha sido ideada por Macedonio, en la historia la voz de la máquina pertenece a Elena de Obieta, o Elena Bellamuerte, quien también aparece en *Museo de la novela...*, se trata de la esposa de Macedonio.

La mención al autor de *Papeles de reciénvenido* (1967) es el ancla que nos permite acercarnos, primero, al contexto argentino durante los años 1969-1982 que deriva, después, en el trabajo literario de otros autores como Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, Haroldo Conti y Rodolfo Walsh quienes, junto con Ricardo Piglia, encaran el contexto dictatorial, *Respiración artificial* se encuentra enmarcada en aquellos terribles años.

Cada escritor escribe desde la trinchera que le ha tocado vivir, estos autores argentinos habitaron un mundo repleto de conflictos e incertidumbres, la barbarie disfrazada de política es sólo un matiz de su producción literaria, Ricardo Piglia abrevó de esa tradición. Así que

estas podrían ser algunas de las marcas que han configurado la escritura del autor de *La ciudad ausente*. Sin embargo, como el autor completo que era, trabajó su literatura con la misma materia literaria; es decir, una obra —desde *Nombre falso* hasta *Los diarios de Emilio Renzi*— que se compone de citas y reelaboraciones.

En el segundo apartado se analizan las principales propuestas teóricas sobre dialogismo, intertextualidad y metaficción, donde el concepto de plagio es punta de lanza para la reflexión, dado que la literatura es una inmensa red de historias y reescrituras que funcionan para que múltiples autores se desplacen por ellas. Bajo el amparo de las líneas teóricas de Helena Beristáin se hace una revisión de los conceptos: alusión, referencialidad e intertextualidad, términos que nos llevan, indiscutiblemente, a Genette, Julia Kristeva y Bajtín. En este apartado también se realiza un alto para revisar el concepto de cita del semiotista Omar Calabrese.

Para continuar con las propuestas teóricas hacemos hincapié en el concepto de metaficción, el cual tuvo su mayor exploración con el O.U.LI.PO como una puerta abierta al proceso creativo. La metaficción se propone desentrañarlo todo, poner el texto al descubierto hasta que no haya nada más que descubrir.

Por último, en el capítulo tercero se analiza la *nouvelle Prisión perpetua*. Con el objeto de conocer la articulación narrativa en la obra del escritor argentino Ricardo Piglia se elaboró el siguiente material, teniendo como objetivo principal la figura del lector en su obra, se trata también de proponer las relaciones intertextuales que dejan al descubierto la idea de la escritura en su trabajo creativo. La reflexión surgida a partir del análisis de ésta, me llevó a la elección del marco teórico de la estética de la recepción, planteada por Jauss e Iser, ya que desde esa teoría se hace énfasis en el reconocimiento del lector para el funcionamiento

intertextual, que tuvo como base los principios de Genette para después poder sustentar la aparición de la metaficción.

Las historias del autor argentino alteran el texto en su reescritura, tomando como punto de partida la idea de un diario y su experiencia lectora para recontextualizar dichas obras. El diario es una suerte de libreta de apuntes en las que el autor reflexiona sobre el acto de escribir y en donde escribe sus lecturas. Estas historias, entonces, funcionan como puntos de condensación, muestran la configuración artificial de la experiencia. Su máquina de narrar trama nuevos significados desde lo ya escrito y publicado, cambiando de lugar los textos en otros contextos históricos, así, podemos ver cómo algunos fragmentos del diario aparecen en *Prisión perpetua*, *Formas breves* y *Los diarios de Emilio Renzi*.

El autor insiste, sobre todo en la obra *Formas breves*, en la facultad que tiene la narración para concentrar los modos de leer “Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee” (Piglia, 2000: 141). La configuración artificial de la experiencia se sostiene por la relación de los intertextos.

Prisión perpetua es una reflexión sobre la tradición literaria del autor; sobre la cárcel como metáfora de un espacio narrativo y, sobre la tradición nacional respecto a la apropiación de la literatura extranjera. Es en este límite carcelario en el que el personaje se produce como un "Yo" suprimiendo toda experiencia y desde ahí recontextualiza las historias que narra. Es importante señalar que aún quedan diversas aristas por explorar respecto a *Prisión perpetua*, por ejemplo, la relación que existe con un cuento del autor guatemalteco Eduardo Halfon llamado «Extrañas amistades» incluido en *El ángel literario*, o la que mantiene con la obra *Los diarios de Emilio Renzi*, sin embargo, eso es un camino para otra investigación.

CAPÍTULO I: FRAGMENTO

Introducción al fragmento

La cultura contemporánea, donde las redes sociales ocupan buena parte del tiempo de los usuarios tiene como peculiaridad el uso de fragmentos, piénsese por ejemplo en Instagram que inició como un espacio para compartir fotografías y poco a poco se ha desplazado hacia el lugar en el que habitan microvideos o *reels*, que no son otra cosa que fragmentos de una totalidad, ya que una vez que el usuario queda enganchado en los primeros 15 segundos puede acceder con sólo un clic al video completo, incluso el origen de esta red social donde la foto era el punto focal tiene al fragmento como esencia, por ejemplo el tiempo detenido en una imagen que forma parte de algo más grande llamado realidad.

El término fragmento, en literatura, se utiliza para el estudio, a partir de un segmento de la totalidad de una obra, pero también para identificar citas que el autor incorpora a su trabajo literario, o para agrupar el sentido de una obra a partir de diversas formas o géneros. Se puede decir que el fragmento no es un género literario sino un texto que no está concluido. La fragmentación, advirtió Friedrich Schlegel “es el recurso idóneo para acercarse a un tema desde diversos ángulos” (Marchán, 1987: 88), de tal forma propone que a la estética se le debe pensar como un sistema constituido por fragmentos. En la primera mitad del siglo pasado, durante el periodo de vanguardias una forma del arte se presentó de forma fragmentaria, una de las técnicas fue la del montaje, Peter Burger señala que la obra “montada da a entender que está compuesta de fragmentos de la realidad, acaba con la apariencia de totalidad” (Burger, 1987: 136) tanto la música, la literatura, las artes plásticas y el cine utilizan esta técnica, de tal manera que las partes se independizan de su contexto. Es así que después de las vanguardias esta técnica se ha visto como un recurso utilizado en el arte

contemporáneo. Respecto al trabajo literario lo vemos claramente en el uso de algunas figuras como la cita o alusión, particularmente en la obra pigliana observamos fragmentos de otras obras o alusiones que sirven para generar un nuevo sentido. A continuación, se hará una aproximación al término y a algunas de sus implicaciones.

1.1 La idea de fragmento en la Literatura

El fragmento

La etimología de fragmento deriva del latín *frangere*, romper. La palabra fragmento sirve para nombrar la parte de un todo, sistema, centro o conjunto. En literatura, este elemento sirve para estudiar una obra a la que se accede por medio de citas que el autor incorpora a su creación literaria, agrupándolos en forma de miscelánea en las que encontramos reflexiones, estudios, detalles del día o, incluso, una poética de su propio proceso creativo.

A este respecto, Omar Calabrese apunta:

En efecto, desde el punto de vista crítico, el análisis de las obras a través del uso del detalle o fragmento es no solamente común, sino también materialmente evidente (piénsese en cuántos detalles nos muestra la historia del arte o en cuántos fragmentos utiliza la arqueología). Desde su punto de vista creativo, nuevamente y muy a menudo, los artistas contemporáneos proceden por fabricación de obras-detalle o de obras-fragmento (Calabrese, 1999: 88).

Peter Bürger en su libro *Teoría de la Vanguardia* señala que la obra “montada da a entender que está compuesta de fragmentos de la realidad; acaba con la apariencia de totalidad” (Bürger, 1987: 136).

Mientras que la estética clásica aspiraba a una totalidad regida por el equilibrio, la vanguardia se propuso trabajar con la idea de lo cotidiano y lo discontinuo. En este sentido, la fragmentación rompe con la concepción armónica del sentido de una obra, por ejemplo, en la vanguardia los fragmentos se independizan de su contexto, así, éstos pueden estudiarse independientemente, ya que agregan nuevos modos de significación. Siguiendo las ideas de Calabrese, el fragmento existe como objeto, no es producto de una acción subjetiva como en el caso del detalle, el cual destaca un aspecto determinado de la totalidad; por lo tanto, el fragmento puede convertirse en un sistema: “El fragmento... conserva la forma fractal debida a la ocasión, pero no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma ya autónoma” (Calabrese, 1999: 102). Para este ejemplo, pensemos en *62 modelo para armar* novela del autor argentino Julio Cortázar, que elabora esta obra a partir de una idea esbozada en su novela *Rayuela*, y que precisamente parte del capítulo 62.

Para hablar en específico sobre la obra de Piglia, donde además de plantear una historia el narrador introduce la crítica literaria, por ejemplo, en la novela *Respiración artificial*, Renzi plantea que Borges a partir de la escritura del cuento «Hombre de la esquina rosada» se inserta en la tradición de la gauchesca, entiende muy bien la base de la gauchesca donde la voz, la transcripción oral es fundamento de esa narrativa; esta misma idea aparece también en una de las entrevistas del libro *Crítica y ficción*, en el texto «Sobre Borges» dice:

La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otra lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Eso es la gauchesca para Borges. Una tradición narrativa y allí se quiere insertar y se inserta, de hecho, a partir de «Hombre de la esquina rosada» (Piglia, 2001: 76).

Por otra parte, en la ficción *Respiración artificial*, al hablar Renzi con Tardewski, mientras espera el encuentro con su tío Marcelo Maggi, plantea la misma idea:

Quiero decir, dice Renzi, el intento de Borges de integrar en su obra también la otra corriente, a la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro*. Borges se propone cerrar también esa corriente que, en cierto sentido, también define la literatura argentina del siglo XIX, ¿Qué hace Borges?, dice Renzi. Escribe la continuación del *Martín Fierro*. No sólo porque le escribe, en “El fin”, un final. No sólo porque le escribe un final, dice ahora, sino porque además toma al gaucho convertido en orillero, protagonista de estos relatos de estos relatos que, no casualmente, Borges ubica siempre entre 1890 y 1900. Pero no sólo eso, dice Renzi, no es sólo una cuestión temática. Borges hace algo distinto, algo central, esto es, comprende que el fundamento literario de la gauchesca es la transcripción de la voz, del habla popular...Lo que hace Borges, dice Renzi, es escribir el primer texto de literatura argentina posterior al *Martín Fierro* que está escrito desde un narrador que usa las flexiones, los ritmos, el léxico de la lengua oral: escribe «Hombre de la esquina rosada» (Piglia, 2001:132).

La fragmentación se manifiesta en obras que utilizan la estrategia de la cita, el *collage*, el diario, el aforismo, la reflexión crítica, por mencionar algunos. Parafraseando a Barthes, el fragmento es un derramarse eludiendo el centro, el orden del discurso.

El flâneur, un modelo fragmentario de la modernidad

Podríamos decir que la idea del fragmento tiene sus orígenes literarios en la modernidad, con Baudelaire en la dedicatoria que hace del libro *El spleen de París* donde podemos leer:

Mi querido amigo le envío una obrita que no tiene ni pies ni cabeza porque aquí todo es pies y cabeza a la vez alternativa y recíprocamente. Considere las admirables comodidades que ofrece, a todos, esta combinación, a usted, a mí y al lector. Podemos cortar donde queremos, yo mi ensueño, usted el manuscrito y el lector su lectura, porque no supedito su esquiva voluntad al hilo interminable de una intriga superflua. Sustraiga una vértebra y los dos trozos de esta tortuosa fantasía se unirán sin esfuerzo. Córtelo en muchos fragmentos y verá que cada cual puede existir separado (Baudelaire, 1999: 31).

La apreciación fragmentaria de un *flâneur* mientras recorre la selva de asfalto en París o, un pasaje que muestra la elegancia de las tiendas, es la marca de la Modernidad. Fue en ese momento en que el pasaje se convirtió en un mundo en pequeño. Walter Benjamin, en *El libro de los pasajes*, apuntó que “los pasajes son una nueva invención del lujo industrial... una cosa intermedia entre la calle y el interior...El bulevar es la vivienda del *flâneur*” (Benjamin, 1998: 51).

Para el andante moderno las bibliotecas se han convertido en los pequeños kioscos de los periódicos que se encuentran al interior de estos pasajes, la vida en estos sitios crece en toda su multiplicidad. Domingo Faustino Sarmiento apunta en *Viajes por Europa, África y América* (1997) que el caminante moderno persigue “una cosa que él mismo no sabe qué es; busca, mira, examina, pasa adelante, va dulcemente, hace rodeos, marcha y llega al fin...a veces a orillas del Sena, al boulevard otras, al Palais Royal con más frecuencia” (Sarmiento, 1997: 99). De tal suerte que la fragmentación responde a un cambio de mentalidad que se generó a partir de la modernidad,

Hay toda una tradición sobre la literatura del *flâneur*, que pasa por Baudelaire, Huysmans, William Hazlitt con su texto *Dar un paseo* (2011), Robert Louis Stevenson *Excursiones a pie* (2011), Robert Walser y *El paseo* (2006), W.G Sebald *El paseante solitario* (2008), más recientemente el libro del poeta mexicano Luigui Amara y su libro *A pie* (2010).

Joris-Karl Huysmans fue otro de los autores que dejó huella en los paseos decadentes de aquella Francia, en su libro *A la deriva* (2010) las calles de París son recorridas por su protagonista Jean Folantin y en éstas no pasa nada nuevo, sus teatros, sus cafés, todo ha dejado de ser lo que antes había sido. El personaje es un funcionario que se imagina dando paseos por la ciudad que ahora es cruzada por bulevares que han sido diseñados por

Hussmann, el mismo que sustituyó la aburrida simetría de las callejuelas parisinas. En este libro se pueden leer las nuevas marcas de la pereza y cansancio que ha producido la modernidad. Huysman nos permite ver, a partir de su pluma, el desajuste que enfrentó el progreso industrial y el declive espiritual del fin de siglo. Una característica de la obra es como suprime el autor la idea de la intriga, para darnos todas las pinceladas posibles del personaje Folantin y sus recorridos imaginarios por París.

Por su parte, Robert Walser en su libro *El paseo* (2006), muestra una predilección minuciosa por los detalles que, a pesar de su aparente calidad de innecesarios, son la fuente de sus reflexiones. Pasear es una posición imprescindible para Robert Walser, es su manera de mantener el contacto con el mundo vivo, el paseo no es sólo bello y sano, sino útil y conveniente. La manera de crear paseos dominicales, destacar a personajes vagabundos o simples despreocupados que van por la vida, tiene su sentido más agudo en las luces que va creando, que va dejando filtrar a través de sus juicios y reflexiones, sin duda inquietantes.

El poeta de *El paseo*, se desplaza ligero y sin preocupación alguna, hay un ritmo incesante de incertidumbre, característica de lo que ha dejado la modernidad, el paseante sólo se detiene cuando alguna cosa de la naturaleza choca contra su mente: un árbol que lo haga sentir a gusto: La naturaleza no tiene que esforzarse por ser importante. Lo es.

Walser tiene la capacidad de llevar su prosa por la senda del aforismo, jugando además con una sensibilidad extremadamente poética, y una fijación por los detalles que muestran una narración fragmentaria del ambiente. Podría pensarse que Robert Walser es el *flâneur* de la lengua alemana.

Sin lugar a duda, la ciudad y los espacios que la componen a partir de la Modernidad toman un lugar fundamental en las narraciones, una manera de construir a través de retazos de cemento, de acuerdo con Ana María Barrenechea, quien en «Inversión del tópico del *Beatus Ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia» plantea que los personajes que transitan por aquel Buenos Aires pigliano son lunáticos, desarraigados, obsesivos, locos, maniáticos, “y a la vez trastocados de «trama fracturada» que al decirse se autodesignan. La voz y la imagen de la ciudad se «acuerdan» ... tejen redes de conexiones, pero también se proyectan hacia espacios y acciones y momentos diferentes, como desfasados” (Fornet, 2000:238). Este mosaico de pisos superpuestos nos permite el acceso a una ciudad futura y fuera del tiempo en donde espacios como el Hotel Majestic, Piedras, Avenida de Mayo y el diario *El mundo*, tienen la característica de existir, pero a su vez es cotidiana, amenazante e irreal. No nos detendremos tanto en la trama de esta obra; sin embargo, nos pareció pertinente incluirla para entender cómo es que la ciudad se fragmenta y resignifica en la escritura de Piglia.

A este respecto, que es el modo de mirar moderno, se le puede otorgar al fragmento una forma de mostrarse en el arte, de tal manera que es la forma de sostenerse en las vanguardias, como veremos en el siguiente apartado.

1.2. Fragmentariedad en la vanguardia

Las vanguardias son hijas inmediatas de la Modernidad, sus características devienen de las apreciaciones que ha tenido el artista frente a la máquina y la urbanización. Apollinaire, poeta de la vanguardia francesa, sigue el ritmo de la vida incesable, nos muestra la múltiple sensación de impresiones, al ponerse en contacto con los bordes de la realidad, es, como diría Arqueles Vela “un poeta de la objetividad informe; de lo individual sin relaciones con el

mundo aprehensible” (Vela, 1987: 217). Su poesía recorre los andares de la cotidianeidad, trabaja con lo minucioso y lo inestable: Ahora caminas en París, solo entre la multitud. A este propósito, Arqueles Vela señala que existe una “correspondencia de un paisaje interior, compuesto de impresiones simultáneas a sonidos, timbres y olores de la realidad” (Vela, 1987: 144 216). La modernidad dejó la marca de la velocidad, lo pasajero, lo sin estancia, y las vanguardias son tristes herederas de esta tradición.

De acuerdo con Bürger, en la obra de los surrealistas, los fragmentos “pueden ser entendidos como una forma de montaje” (Bürger, 1987: 144). Esta idea se ha generalizado también en la época contemporánea, recordemos el caso del pastiche¹ en la obra de *Débora* de Pablo Palacio o, la novela emblemática del movimiento beatnik: *El almuerzo desnudo* de William Seward Burroughs que parece la puesta en escena de una alucinación fragmentaria.

1.2.1. Vanguardia hispanoamericana

Las vanguardias están ligadas al proceso de modernidad que en América Latina comienza a finales del siglo XX. Podríamos pensar, en primera instancia, que la idea de vanguardia en América Latina sucedió en la poesía, Rose Corral en su artículo *Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia*, dice:

Las vanguardias latinoamericanas fueron, sin lugar a duda, un fenómeno continental. *Actual* el primer manifiesto estridentista del mexicano Manuel Maples Arce, incluía un extenso e internacional “Directorio de vanguardia”. En la revista *Irradiador* los estridentistas

¹ Las series de televisión como *Los Simpson* utilizan también este recurso; en la música contemporánea es conocida la idea del pastiche, pensemos en las obras del autor *avant-garde* John Zorn, por citar un ejemplo.

publicaron en 1923 al joven Borges, y en Buenos Aires Borges reseñaba en la revista *Proa* el primer libro de Maples Arce, *Andamios Interiores* (Corral, 2006: 16).

En lo que se refiere a la narrativa, podemos destacar a Macedonio Fernández que, a pesar de la publicación de *Museo de la novela de la eterna* en el año de 1967, ya que ésta se había producido en los años veinte, la obra pone en crisis la esencia misma de la narrativa, es difícil adscribirla al realismo a secas, está más cerca de las vanguardias por sus cuestionamientos al realismo y a la figura del lector, como veremos más adelante.

Existe una lista de autores que fueron precursores de la vanguardia latinoamericana y de los que valdría la pena hacer estudios. Entre ellos podemos destacar al ecuatoriano Pablo Palacio, el peruano Martín Adán, en México Arqueles Vela y Gilberto Owen, y los argentinos Roberto Arlt y Macedonio Fernández, sólo por citar a algunos.

Roberto Arlt dijo en una entrevista que: “El estilo eléctrico de *Manhattan Transfer* no está desligado del frenesí brutal que bailotea en las piernas del ciudadano de New York”. Lo que resta decir, parafraseando a Roberto Arlt es que la modernidad ha dejado en todos estos autores una suerte de colores industriales y la mecanización de los tiempos actuales. La mayoría apostó al futuro, quizá las palabras de Arlt sirvan de ejemplo: El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo...el porvenir es triunfalmente nuestro (Arlt, 2000).

1.2.2. La fragmentación en Hispanoamérica

Resulta curioso que en la década de los años sesenta hayan surgido varias novelas con estructura fragmentaria, seguramente algo tendrá que ver con el acelerado proceso de transformación social y cultural de las sociedades latinoamericanas de aquella época, no es nuestra intención en este texto ahondar sobre eso, sino dar una muestra de la aparición de las

novelas, entre las que destacan por su estructura *Rayuela* (1963) de Cortázar, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* (1965) de José Emilio Pacheco y, la emblemática y esperada edición de *Museo de la novela de la eterna* (1967) del autor argentino Macedonio Fernández.

Estas novelas son deudoras de la vanguardia hispanoamericana y surgieron en espacios culturales sujetos a una dinámica de cambios producida en las grandes ciudades: México y Buenos Aires. Todas proponen una estética en la que se apela por un nuevo tipo de lector, la estructura de ellas deroga la concepción de totalidad. Algunas características de ésta serían la inestabilidad, indeterminación, disolución de la trama; a esta forma Lauro Zavala la denomina el Laberinto rizomático “una forma extrema de laberinto arbóreo, ya que sigue la lógica de la simultaneidad interna” (Zavala, 2006: 13). Por su idea de indeterminación, nos muestra la ambigüedad y la contradicción como formas que emergen, así, la idea de trama queda disuelta y las imágenes sirven para reforzar la fragmentación.

1.2.3 Tres autores de la vanguardia hispanoamericana

A continuación nos detendremos en tres casos...En Hispanoamérica tenemos, como ya dijimos antes, autores de suma importancia como Roberto Arlt, quien publicaría a finales de los años veinte en periódicos una serie de textos con forma híbrida, una suerte de relatos de costumbres y relato ficticio, sus famosas *Aguafuertes porteñas* y, en el año de 1928 la aparición de *La casa de cartón* del autor peruano Martín Adán, quien caracteriza su prosa por la disolución de lo novelesco en la subjetividad lírica, en la discontinuidad y en el fragmentarismo. Esta novela es una piedra fundamental de la vanguardia de Perú, una despedida de estructuras coloniales en la forma y el tema.

Quizá una de las apariciones más emblemáticas dentro de este tipo de narrativa sea *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio, novela fuera de lo común, novela de una vida, parafraseando a Piglia, ha sido la novela que dura el tiempo de vida de quien la escribe. *Museo de la novela de la eterna* es una novela en la que el autor abismó su narración, aparecida en el año de 1967, una vez que su autor había dejado este mundo y, después de que en muchas ocasiones Macedonio anunció la aparición de ésta, hay que decir, como suceso curioso, ya que se podría considerar novela precursora y fragmentaria hispanoamericana que para ese año ya habían aparecido algunas de singular importancia *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo.

La estructura *Museo de la novela de la eterna* consta de dos partes: prólogos y capítulos. Cincuenta y seis prólogos en los que el autor irá mostrando diversos procedimientos que no son otra cosa que la huida del realismo; el autor despoja a sus personajes de una historia, no cuenta nada o casi nada, el tema, podría decirse, es la ausencia de tema. Ricardo Piglia recupera la figura del antiguo maestro de Borges, al respecto en «Notas sobre Macedonio en un diario»:

El pensamiento negativo de Macedonio Fernández. La nada: todas las variantes de la negación (paradojas, *nonsense*; antinovela, antirrealismo). Sobre todo la negatividad lingüística: el placer hermético. El idiolecto, la lengua cifrada y personal. (Piglia, 2000: 20).

Establece la imposibilidad como criterio de arte, que es también la idea central del movimiento O.U.LI.PO². Hay que señalar, por otra parte, que la trama no tiene ninguna continuidad lógica ni cronológica, quizá el efecto más arriesgado sea lo que Geney Beltrán en *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández* denomina efecto concienical “...que parte de las ideas metafísicas del autor (que son las de Macedonio): hacerlo sentir personaje y demostrarle la inmortalidad del ser” (Beltrán, 2003: 16). A Fernández no le importa la densidad en su obra, sino su tratamiento, de tal suerte que la obra tendrá principal atención no en qué cuenta de la historia, sino cómo la cuenta.

Particularmente esta novela mantiene una extrema relación con Ricardo Piglia, quien además de ser uno de los autores que más se ha distinguido por revalorar el trabajo de Macedonio Fernández, el autor de *Formas breves* hace eco del trabajo de su antecesor al escribir *La ciudad ausente* (2003). En aquella novela Piglia pone como centro del relato a una máquina narradora de historias que ha sido ideada por Macedonio Fernández, en la historia la voz de la máquina pertenece a Elena de Obieta, o Elena Bellamuerte en *Museo de la novela...*, quien es la mujer, esposa de Macedonio. Habrá que recordar también, como punto de discusión *Notas sobre Macedonio en un diario* (Piglia, 2000) de Piglia en las que el autor discurre sobre la idea de lectura que le es producida por *Finnegans Wake* y le hace reproducir la teoría del lector del Museo. Una lectura salteada, episódica y suspendida.

Lo que nos proponen estas principales muestras narrativas son la idea del aceleramiento de la vida moderna de los años veinte, son textos que captan el dinamismo de la época, la recuperación de la escritura conversacional, en el caso de Arlt y Adán; en

² Taller de literatura potencial se trata de un grupo de escritores fundado en 1960, en Francia, por Raymond Queneau y Francois Le Lionnais; pertenecen a éste, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Jacques Roubaud, Georges Perec, entre otros más.

Macedonio y Martín Adán sobreponen la subjetividad, pero más importante aún es que apelan a la “complicidad del lector”, mostrando el artificio de la literatura.

Una vez demarcada la aparición en el tiempo de estas obras, en el siguiente apartado nos concentraremos en el contexto histórico en la Argentina.

1.3. Argentina 1969-1982

Las crisis económicas en los países subdesarrollados han aparecido como una bola de nieve que todo lo arrastra, son inevitables y frecuentes, a este respecto, el narrador argentino Juan José Saer recuerda:

En Argentina, desde sus orígenes, la crisis es latente, oculta en ciertos periodos de prosperidad que, sin embargo, privaban de sus beneficios a una buena parte de sus habitantes. La operación simple con que los prestidigitadores de la macroeconomía calculaban la renta per cápita no era más que una miserable abstracción destinada al papel impreso. Desde los inicios de lo que los sociólogos consideraban la Argentina moderna, a finales del siglo XIX, los ataques de fiebre fueron frecuentes, y no debemos olvidar la gravísima hiperinflación de 1989 provocada por los medios financieros...para derrocar al presidente Raúl Alfonsín (Saer, 2006: 62).

Podríamos pensar que la verdadera crisis, la que en un sentido hundió al país argentino, fue la que se generó en los años setenta, misma en la que se contrajo la deuda externa³. Durante

³ El economista Alejandro Olmos dijo en una entrevista en *Perfil* que “La deuda empezó en 1976 con la dictadura militar y fue creciendo año a año y cuando se fue la dictadura, la deuda que originalmente era de 8.000 millones de dólares llegó a 45.000 millones” (<https://www.perfil.com/noticias/canal-e/la-dictadura-en-1976-el-origen-de-una-deuda-que-hoy-ronda-los-403000-millones-de-dolares.phtml#:~:text=%E2%80%9CLa%20deuda%20empez%C3%B3%20en%201976%20con%20la%20dictadura%20militar%20y,millones%E2%80%9D%2C%20contextualiz%C3%B3%20Alejandro%20Olmos,> consultado el miércoles 8 de noviembre de 2023).

estos años surge el golpe de estado y la Argentina vive bajo la sombra de una dictadura como lo harían también algunos de sus vecinos latinoamericanos; hasta el año de 1982 en que la República Argentina se hunde en la guerra de las Malvinas. Saer reflexiona a este respecto, de la siguiente manera: “...podemos decir que la sociedad argentina, desde sus orígenes, a causa de lo que podríamos llamar...un constante estado de transición...se ve obligada a administrar continuamente la violencia, sin lograrlo nunca del todo” (Saer, 2006: 63).

Es en ese terreno, esa zona geográfica y temporal, en la que se adscribe la literatura de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, entre otros. Su literatura tiene entre sus aristas a la violencia política.

1.3.1. Argentina, su tradición literaria en el contexto de la segunda mitad del siglo XX

Siguiendo las ideas que Piglia plantea en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001) estamos de acuerdo en que, en la tradición literaria argentina existe una tensión entre el intelectual y el bárbaro, el texto que para Piglia es fundamental en la tradición se llama *El matadero* de Esteban Echeverría; esta confrontación ha mantenido varias aristas posibles en la historia literaria argentina, como bien apunta Piglia “Borges, por supuesto ha contado su versión de este choque en «La fiesta del monstruo» y Cortázar lo ha narrado en «Las puertas del cielo»” (Piglia, 2001: 18) y, podría pensarse, culmina con el relato de Rodolfo Walsh: «Esa mujer». No hay que olvidar que Rodolfo Walsh pertenece a la generación de los 50 en la que también se encuentran autores tan destacados como Antonio di Benedetto y Haroldo Conti, y que Walsh se distingue, además, por su compromiso político. Walsh fue un asiduo creador del cuento corto, una forma bastante difícil ya que antes había existido el nombre de Jorge Luis Borges; sin embargo, se le puede distinguir por su calidad

estilística, la frase corta, precisa, bien trabajada; igual que Borges, cultivó el cuento policiaco, sin duda muy bien aplicado ya que en esta forma se puede notar la tensión del drama político por el que atravesaba su país. La práctica del género policiaco sirve para mostrar a través de un investigador ciertos procesos políticos en un entorno de ficción, Piglia apunta que “La posición de desciframiento y de investigación que tiene el que narra la historia, el periodista —en el que se dibujan ciertos rasgos autobiográficos del propio Walsh— busca captar los secretos y las manipulaciones del poder” (Piglia, 2001: 21).

En definitiva, la literatura de Walsh está más a favor de lo testimonial y sus usos políticos. Hay que añadir que, el día 25 de 1977 cayó una emboscada en Buenos Aires, fue sólo un año después del golpe militar de Videla, Rodolfo Walsh fue uno de los tantos desaparecidos.

Por otra parte, Antonio Di Benedetto fue uno de los grandes autores de esa generación, ya el autor chileno Roberto Bolaño le ha rendido un homenaje en su relato *Sensini* del libro *Llamadas telefónicas*. Di Benedetto también fue sorprendido por la violencia de aquella época, contaba a penas con 54 años de edad, por negarse a aceptar una orden de la junta militar, una vez que dirigía un diario argentino, debió sufrir un año de cárcel, tortura y después el exilio. En palabras de Julio Premat “Di Benedetto es un fenómeno literario, es un escritor anticlásico, que practicó una literatura inacabada, silenciosa, inestable, en cambio constante...” (Di Benedetto, 2007: 8). Los temas Dibenedettianos son la frontera cultural, la angustia identitaria, los conflictos éticos y éstos muestran, no un relato organizador, sino la proliferación de una repetición negativa, así, su escritura está más cerca de la idea del fragmento, es la muestra de un proceso de deshumanización. El fraseo de Di Benedetto que se muestra a través de fragmentos, nos recuerda la cadencia de una síncopa:

Así terminó la primavera y empezó el verano, Aballay.

El invierno le hizo pensar que el estío había sido una gloria, para su vida al raso.

Por el fondo de los campos estaba subiendo el sol, pero Aballay no terminaba de despertarse. Helaba, y él estaba helando. Lo poseían vagas sensaciones de vivir un asombro, y que se había vuelto quebradizo. No intentaba movimiento y lo ganaba una benigna modorra” (Di Benedetto, 2007: 327).

En la estructura anterior se nota la música creada por una frase, una pausa, una frase, una pausa. En este fragmento podemos notar el vaivén creado entre acción y sujeto, la acción integra una interacción, lo que podemos notar entre el acontecer y experiencia, es un extrañamiento del sujeto. Alguien tartamudea la experiencia, cuenta mientras guarda silencio, lo que se apoya en el trabajo elíptico de la percepción. Lo que resta es una incertidumbre del sujeto, una crisis existencial que, como señalamos antes es herencia de la modernidad. Podríamos decir, entonces, que la literatura de Antonio Di Benedetto guarda en sus formas la extrañeza, la fragmentación y la deshumanización.

Juan José Saer agrega la siguiente idea al respecto:

La tradición argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos; en muchos casos hizo de ellos su materia. Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de occidente. Cuando pensamos en la historia europea del siglo XX, sobre todo en su primera mitad, no podemos ignorar que la magnífica literatura que ha dejado se construyó entre dos guerras mundiales, y en medio de las más extravagantes distorsiones políticas y morales que conoció ese continente. Algunos autores las ignoran en sus libros, y otros las comentan o las integran. Pero, en tanto que hombres, ninguno pudo sustraerse a esa sucesión de catástrofes (Saer, 2006: 66).

Cada escritor escribe desde la trinchera que le ha tocado vivir, a estos autores argentinos les tocó un mundo repleto de conflictos e incertidumbres, la barbarie disfrazada de política es sólo un matiz de su producción literaria, a Ricardo Piglia le tocó abreviar de esa tradición.

Así que estas son algunas de las marcas que han configurado la escritura de Ricardo Piglia, podemos, como se trabajará más adelante, ver en la fragmentariedad, ciertos vestigios de la política argentina, pensemos en *Respiración artificial*; y los recursos meta-ficcionales como principales apuestas de su narrativa.

1.4. Ricardo Piglia, ficción y crítica

Para el narrador y académico John Barth, la narrativa del autor sudamericano Jorge Luis Borges es la muestra de la nueva narrativa, aquella que consiste en una literatura hecha de la misma materia literaria, de citas y reelaboraciones. En estas filas, además del propio Barth encontramos a Thomas Pynchon, Umberto Eco, Enrique Vila-Matas, Paul Auster y, por supuesto, Ricardo Piglia, entre muchos más. Esta literatura se distingue, además, por plantear ciertas preocupaciones estéticas y académicas en el tratamiento literario, pero aunada a la posición del escritor y en algunos casos del lector. De acuerdo con lo que apunta el narrador y crítico literario Daniel Link:

...el escritor posmoderno ejemplar es un profesor...que, además, publica novelas. No un profesor que, habiéndola pegado con un ejercicio de ficción, abandona la carrera académica para dedicarse a “la literatura de verdad”, sino un sujeto que sostiene la tensión de un doble discurso, un doble registro, un límite, y que encuentra en esa tensión la forma de seguir pensando la literatura... (Link, 2006: 174).

La obra de Ricardo Piglia se mantiene en estos límites desde *La invasión* hasta su más última obra *Los diarios de Emilio Renzi*. Recordemos que Piglia fue profesor invitado en Princeton University donde impartió cursos sobre las poéticas de Borges y Macedonio Fernández. En el año 2012 TV Pública Argentina lo invitó a hacer unos programas en los que definía el tratamiento de la ficción en la obra de Jorge Luis Borges: *Borges por Piglia*. Para el autor de *Formas Breves* “La crítica misma puede ser un ejercicio de ficción. La ficción siempre puede entenderse como una intervención crítica” (Link, 2006: 176). Piglia sabe que lo importante siempre serán los modos de leer, los protocolos que mantiene el sujeto mientras lee, la forma de relacionar lo que lee con lo que se vive. En su libro *Formas breves* (2000) que en apariencia son ensayos, tiene el funcionamiento de un pequeño laboratorio que contiene pequeños textos ficcionales, en un sentido para Ricardo Piglia la narración es una forma de problematización literaria.

Pero lo que hace aún más interesante su literatura es su interés por las teorías de la lectura, para esto, podríamos pensar, se ayuda del detective del género policial, el crítico es una especie de detective y en un sentido, el escritor sería el criminal. Recordemos que Piglia construyó un libro en el cuál teoriza estas diferentes posibilidades de leer en la literatura. *El último lector* (2005) nos ofrece una serie de fragmentos, fotografías, momentos fijos y temporales. El prólogo del libro inicia con la idea de un fotógrafo que ha construido una réplica de la ciudad: una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. En el prólogo vemos que, en tanto la réplica es a la ciudad, éste lo es para la obra narrativa. El libro presenta de esta manera una serie de instantáneas: Roberto Arlt flotando sobre la ciudad, Borges leyendo un libro muy pegado a sus ojos porque está perdiendo la vista, el Che Guevara leyendo como acostumbraba, sobre un árbol en la selva

de Bolivia, Ana Karenina leyendo en el tren, Madame Bovary leyendo novelas románticas; estas imágenes representan una manera de ver la literatura. La microhistoria, que es uno de los recursos del escritor argentino, funciona idealmente por fragmentos. ¿Cuál sería entonces la función de las microhistorias? Desde nuestra lectura, la función remite al nivel receptivo del espectador; el lector es llevado a reconocer los fragmentos originales, mostrando un placer por la no-unidad. Pienso en los fragmentos como entidades del pasado, estos a su vez son el material de la hipotética pluma del escritor. Esta forma de escribir está ligada a la manera de leer, a partir de la aparición de algunas novelas como antes se ha mencionado, *Museo de la Novela de la eterna* que, si bien se publica de manera periódica, tiene la particularidad de fragmentar la lectura, dejar abierto el final y dar la autorización a todo escritor de buen gusto, como dice Macedonio, para que corrijan su trabajo lo más acertadamente que puedan y editarlo libremente con o sin mención del nombre del autor:

Una de las aspiraciones de Macedonio era convertirse en inédito. Borrar sus huellas, ser leído como se lee a un desconocido, sin previo aviso. Varias veces insinuó que estaba escribiendo un libro del que nadie iba a conocer nunca una página...En principio había pensado que se publicara como un libro anónimo. Después pensó que debía publicarse con el nombre de un escritor conocido (Piglia, 2000: 21-22).

A esta novela le siguieron, por ejemplo, algunas otras como: *Rayuela* del Julio Cortázar, *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino; las cuales sugieren un tipo de lectura deliberadamente salteada. Nos queda claro que, a partir de novelas como éstas, es que existe un lector participando del mismo espíritu de la obra, un lector que goza extrayendo fragmentos y ayuda en la reconstrucción de esa multiplicidad de historias. Hay un gusto por la incertidumbre, por la falta de algo.

De este modo hemos querido dar una breve muestra de lo que podría ser la configuración del tratamiento narrativo en la obra Piglia, ya hemos visto sus principales preocupaciones teóricas y algunos de sus recursos literarios. Más adelante nos detendremos para analizar algunas de estas formas en la *nouvelle Prisión perpetua*.

CAPÍTULO II: DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN

El crecimiento de sitios en internet permiten conocer textos de autores antes de que el libro sea editado, el hecho de que esa escritura sea dada a conocer de manera continua acrecienta que el fenómeno sea digno de análisis, un caso concreto es la aparición de la columna que Piglia escribió para el diario *El país* bajo el título de «Notas en un diario», textos que después aparecerían en su obra llamada *Los diarios de Emilio Renzi*. ¿cómo llamaríamos a esa propuesta? Más adelante intentaremos resolver esa pregunta.

2.1 El plagio: una norma literaria

Algunos autores le llaman diálogo al proceso denominado por otros como alusión. En su *Decálogo* del perfecto cuentista Horacio Quiroga recomienda imitar hasta el hartazgo al autor idolatrado, lo mismo sucede con Sergio Pitol quien en su texto «El mono mimético» incluido en *El mago de Viena* (Pitol, 2008), nos sugiere la copia fiel como un ejercicio literario. Ilan Stavans en su ensayo *El arte de plagiar*, nos recuerda que "en la edad de Góngora y Shakespeare reescribir era a un tiempo superar y rendir tributo al precursor y maestro" (Stavans, 1993:38).

La academia nos permite el reciclaje de ideas, basta con leer bastantes estudios que existen sobre la obra de algún autor, de tal suerte que reciclar está permitido, el plagio no.

A este respecto Ricardo Piglia nos dice:

La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. Macedonio Fernández concebía de

esa manera la literatura y varios de sus mejores textos se han publicado con el nombre de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar (Piglia, 2014:148).

Hay que dejar claro que el plagio es menos pretencioso, no es únicamente el robo de palabras o ideas, sino el acomodo de éstas en escenas nuevas. Me viene a la mente el texto de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote* (Borges, 2014) como máxima expresión de esto. ¿Cómo catalogar a un personaje cuya empresa es la de reescribir la obra de Cervantes con la cualidad de colocarla en otro momento histórico?

El plagio es una suerte de memoria ajena, una tradición o, en palabras de Piglia *Ex-tradición*⁴ que muestra la claridad de recuerdos artificiales y se coloca en el centro de la narrativa actual. Basta con pensar a la literatura como una inmensa red de historias y reescrituras que funcionan para múltiples autores. No hay recuerdo propio ni memoria verdadera, todo pasado es impersonal. Después de esto, el plagio se ha convertido en la marca de nuestro tiempo.

Dice Stavans en el ensayo antes mencionado "cada producción es una reproducción, cada rostro una máscara"(Stavans, 1993). Lo que me trae a la memoria la obra de Manuel Vicent *Son de mar*, la cual se lee como una reescritura de la *Odisea*. El mismo Macedonio Fernández, quien fuera el maestro oral de Borges, creo un imperio en el que su máxima obra

⁴ En el artículo «La extradición» lo explica de la siguiente manera: “Las musas, decía Shklovski, son la tradición literaria. No hay otra inspiración cuando se escribe, ni otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa. Podemos definir a la tradición como la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente. En este sentido un escritor es como el rastreador del Facundo, busca en la tierra el rastro perdido, encuentra el rumbo en las huellas confusas que han quedado en la llanura. Siempre se trabaja con la tradición cuando no está. Un escritor trabaja en el presente con los rastros de una tradición perdida. Un escritor trabaja con la ex-tradición” (Piglia, 2014: 148).

Museo de la novela de la eterna, funciona como una obra que debiera seguir su escritura en manos de otro autor.

Guillermo Carrera en su libro *Crítica portátil* (2013) ha dedicado mucho de su tiempo para indagar de dónde provienen algunas de las grandes frases o anécdotas escritas en los libros del autor catalán Enrique Vila-Matas, en este caso, el crítico es una especie de detective privado que trabaja con la minucia y la atención de su memoria lectora para poder reconocer cierto fraseo, citas o alusiones en el texto. La empresa de leer apelando a la memoria es la marca que debe de ser borrada por aquel que trabaja desde los bordes del plagio.

2.1.1. La alusión

Según la Real Academia de la Lengua Española, aludir es referirse a algo sin nombrarlo, mencionarlo o expresarlo; en otras palabras, es la relación que existe entre algo que se dice y lo que no se dice. La alusión es la prueba de erudición del oyente y en términos literarios, se trata del lector.

Helena Beristáin en su libro *Alusión, referencialidad, intertextualidad* (2006) menciona a la alusión relacionada con la metonimia como el modo que se produce por adición-supresión, es decir; sustitución. En este mismo libro la autora señala el tropo *dialogía* que es de suma importancia para comprender y ahondar más en el texto, nos dice Beristáin “...se produce por repetición de un término que actualiza simultáneamente dos significados. Uno de ellos se relaciona con el cotexto, y el otro alude a un hipertexto (texto B, relacionado con un texto anterior A, o hipotexto. Cf. Genette)...”. Para dejar más claro cómo funciona este tipo de figura, me remito a un ejemplo de *Prisión perpetua*, se trata del inicio del relato *En otro país* que además, desde el nombre nos remite a otro cuento *In another country* del

narrador estadounidense Ernest Hemingway; la primera línea del relato: “Una vez mi padre me dio un consejo que nunca pude olvidar...” (Piglia, 2000: 13)

Esta primera línea nos conduce indiscutiblemente al inicio de la novela más famosa de la *Jazz Age* *El Gran Gatsby* “Cuando yo era más joven y más vulnerable, mi padre me dio un consejo en el que no he dejado de pensar desde entonces” (Fitzgerald, 2012: 1), texto que será comentado más adelante debido a que funciona como alusión de *Prisión perpetua*.

2.1.2 Sobre Dialogismo

Todorov y Kristeva fueron grandes lectores de la obra del ruso Bajtín, éste fue quien tocó el aspecto social del enunciado y el dialogismo que, a su vez, ha propuesto nuevas formas de leer las obras literarias. Dice Carrera en su libro *Crítica portátil* “No es el discurso monológico lo que opera en el mundo sino lo dialógico” (Carrera, 2013: 70). Lo *dialógico* en Bajtín rige la creación del enunciado literario orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación y todos los posibles destinatarios. También parece generalmente aceptada la equivalencia entre *dialogismo* e *intertextualidad*.⁵

El dialogismo, para nuestro interés, es de suma importancia ya que es la base del concepto de *intertextualidad* porque da cuenta de las relaciones de voces que son propias y ajenas para formar un discurso. Parafraseando a José Enrique Martínez Fernández (Martínez, 2001) el lenguaje es propiedad colectiva, las voces ajenas siempre contienen una marca que ha sido cargada o ideologizada. Lo que nos queda claro es que la lengua escrita es un diálogo vivo, no sólo se trata de un código.

⁵ Cfr. GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1994) “Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento” *Signa* 3. Revista de la Asociación Española de Semiótica. España.

Para acercarnos al origen del término, cito a Raquel Gutiérrez Estupiñán:

Antes de Bajtín —sin la precisión a la que hemos aludido— el concepto va ligado a los inicios de la reflexión sobre el lenguaje. La retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*; en Horacio y la poética neoclásica aparece como *imitatio*. La literatura comparada utiliza el término *Quellenforschung* (influencia), etc. Sin embargo, se considera, con razón, a Bajtín como el fundador de la moderna teoría de la intertextualidad. (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 142).

En este mismo orden de ideas, “la base de la novela polifónica está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia” (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 140) de tal suerte que, podemos pensar, la novela empieza a existir cuando se forman ciertas relaciones dialógicas entre ésta y otras ajenas.

Siguiendo el artículo de *Intertextualidad* (1994) de Gutiérrez Estupiñán, mostraremos el resumen de dichos *Tipos de discurso según M. Bajtín*:

1. Discurso directo e inmediato orientado temáticamente hacia su objeto. Última instancia interpretativa del hablante.
2. Discurso representado u objetivado. Discurso directo de los personajes. Distintos grados de objetividad.
3. En la palabra existe un indicio intencional de la palabra ajena⁶. El autor utiliza la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el que ya existía. (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 142-143).

⁶ Este tipo de discurso es el más complicado de los tres y tiene dos variantes: a) Pasiva-palabra ajena indefensa e inerme en manos del autor-, como la estilización o la parodia. b) Activa –la palabra ajena que influye activamente en el discurso del autor-, como el diálogo polémico y todo enunciado que remita al enunciado ajeno.

Resumiendo, el término *Intertextualidad* fue acuñado por Julia Kristeva; sin embargo, como hemos podido ver, su germen se encuentra en los estudios Bajtinianos. En el siguiente apartado lo veremos con mayor detenimiento.

2.1.3. Intertextualidad

Un poco de historia, según Martínez Fernández (2001), Segre asegura que la palabra texto tiene un origen más cercano al del latín *texere, tejer*, en este sentido, apunta: La palabra texto desarrolla, por lo tanto, una metáfora que ve “la totalidad lingüística del discurso como un *tejido*” (Martínez, 2001: 16) son las palabras de Segre citado por Martínez Fernández, pero debo hacer énfasis en esto, ya que desde este origen podremos ir desmenuzando la idea del término que nos acude. De manera tal, tenemos que el texto de una obra es el discurso que lo constituye. En términos de Bajtín, podemos pensar en la polifonía textual, el texto toma la forma de un creador de mundos. Martínez Fernández va más allá al definirlo “...el texto es la forma lingüística de la interacción social. Este aspecto interaccional caracteriza tanto al texto en su estructura como en su funcionamiento” (Martínez, 2001: 20). De lo que se deduce que este aspecto de interacción caracteriza al texto tanto en su funcionamiento como su estructura, esta interacción da al texto el carácter dialógico que propuso Bajtín y del que, dicho sea de paso, deriva el de *Intertextualidad*.

Si nos remitimos al origen etimológico del término, podríamos decir que el prefijo latino *inter* nos remite a interrelación, entrelazamiento, de tal manera que, *Intertextualidad* nos remite al texto como tejido, es la relación de un texto con otros.

Fue el año de 1966 cuando la revista francesa *Critique* publicó el artículo de la teórica búlgara Julia Kristeva *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Su principal aportación según el teórico Desiderio Navarro “hace desaparecer tras la relación intertextual lo fundamental para Bajtín: el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos reales o potenciales” (Navarro, 1997: 6). En el artículo de Kristeva tenemos la aparición, por primera vez del término *Intertextualidad*:

Pero, en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso él mismo. Él se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual el escritor escribe su propio texto; de manera que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para revelar un hecho mayor: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (textos) en el que se lee por lo menos una otra palabra (texto). En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes, que él llama respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *Intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (Krsiteva, 1997:3).

Hay que mencionar que antes ya han existido ciertos términos para nombrar las relaciones entre textos, llámense parodia, paráfrasis, alusión, plagio, entre otros. Lo cierto es que en la época que algunos teóricos han dado en llamar Posmodernista, dicho término ha llegado a ser un verdadero objeto de culto. Pensemos, en este sentido, en autores como John Barth, Paul Auster, Thomas Pynchon o el catalán Enrique Vila-matas a quienes los críticos tachan de autores posmodernos, no entraremos en esa discusión porque no es parte de nuestra investigación, sin embargo, nos pareció importante señalar esos ejemplos.

Para nuestros fines tomaremos, el término *intertextualidad* como la producción de un texto desde otro u otros, tal como la veía Genette: la escritura como palimpsesto, ya que supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez. Sin embargo, no es tan sencillo como el simple hecho de reconocimiento de un texto A con su relación con otro (B, C). Quien no conoce el texto A, asume su existencia, pero no sabe en qué consiste, cuál es su contexto, por lo tanto, no se da el mismo grado de finalización, el

sentido, diríamos en este caso particular, está incompleto, la intención por parte del emisor, ha quedado sesgada.

Por otra parte, y siguiendo las ideas de Helena Beristáin (2006), Gérard Genette refiere cinco aspectos referentes a la textualidad, hay que mencionar que éstos surgieron de la teoría *Semiótica general* de Kristeva y son los siguientes:

1. Intertextualidad: relación de co-presencia entre dos o más textos; presencia efectiva de un texto en otro. Ejemplos de ésta son la cita que es su forma más explícita y literal, el plagio: copia literal, y la alusión: forma menos explícita y menos literal. En este sentido, podemos hablar de la presencia de *El gran Gatsby* y la teoría del *Iceberg* de Hemingway de manera alusiva en *Prisión perpetua*, como más adelante se verá.
2. Paratexto: Constituido por las señales accesorias que procuran un entorno al texto, se refiere a los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, advertencias, prólogos y epígrafes.
3. Metatextualidad: Se refiere al comentario, su relación crítica. Un texto que habla de él sin ser citado.
4. Hipertextualidad: Se trata de la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), que constituye su origen, pensemos en el caso de la novela *Modelo para armar* que se desprende del capítulo 62 de la novela *Rayuela* que representa el hipotexto o, en términos de este estudio podemos mencionar la aparición de las entradas del diario en *Prisión perpetua* (2000) que después aparecerán en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015).
5. Architextualidad: Esta es la relación más complicada ya que es completamente muda, abstracta e implícita, la cual implica por lo menos una relación paratextual. Podemos

pensar en el ejemplo utilizado por Roberto Bolaño en su novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* ya que el título de esta novela refiere al título de un poema infrarrealista del poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*.

Tres años antes de la publicación del libro *Palimpsestos* del teórico francés Gèrard Genette, el también teórico cubano Gustavo Pérez Firmat publicó el artículo «Apuntes para un modelo de la intertextualidad literaria donde la noción de intertextualidad» es objeto de un esquemático tratado donde traza cada uno de los aspectos que la componen, a saber: Imitación; influencia; parodia; diálogo e ironía.

Pérez Firmat define la unidad llamada intertexto (IT), como “texto dentro del texto”; circunscritos, ambos, por un marco global [al que llama exotexto (ET)]. Éste rebasa y abarca al texto en que se engarza el intertexto. De modo que el texto, en realidad, resulta ser una suma: $T=IT+ET$ (ya que: “la existencia de un intertexto exige la de un exotexto”)...El exotexto es lo que queda del texto después de haber sustraído el intertexto: $ET=T-IT$ (Beristáin, 2006:41).

Para Pérez Firmat el Intertexto está relacionado al embrague⁷ de tal suerte que éste constituye una conexión ya que remite, desde un discurso a otro. Para Firmat aparece en cinco niveles que veremos a continuación:

1. Nivel prosódico, el intertexto reproduce el sistema fónico o rítmico del paratexto.

⁷ “Cualquier rasgo lingüístico que nos permita emparentar a un discurso con sus orígenes”. Cfr. PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978) «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en la literatura» *Romanic review* LXIX Nos. 1 & 2. Columbia University. New York.

2. Nivel léxico, el intertexto reproduce el idiolecto del paratexto. A este respecto, el autor agrega que corresponde a la notación de títulos, autores, personajes, toponímicos.
3. Nivel sintáctico, el intertexto reproduce los amaneramientos sintácticos del paratexto, lo que generalmente, nos dice Firmat, se conoce como *estilo*. No tiene que haber una figura de nivel sintáctico para que se revele la intertextualidad. Un ejemplo de éste es el que ocupa el teórico cubano tomando el título de Hemingway *Así en la paz como en la guerra* que alude a la conocida frase *Así en la tierra como en el cielo*.
4. Nivel semántico, la relación del paratexto con el intertexto es de sinonimia, aquí se echa mano de unidades que constituyen paráfrasis y algunos tropos (metáforas, metonimias, sinécdoques), entonces dichas unidades se constituyen en los niveles léxico y semántico.
5. Nivel composicional, el intertexto reproduce el paratexto en el orden macrotectual, se incluiría en él la duplicación de la disposición del paratexto, así como la duplicación de peculiaridades en la grafía.

Lo que nos queda claro es que Firmat ocupa estos niveles que, a su vez, reproducen los niveles de la lengua fónico/fonológico, morfosintáctico y léxicosemántico. Helena Beristáin hace un paralelismo al referirse a la definición de *Intertextualidad* desde los términos de Genette y Firmat⁸

...cada unidad intertextual, en la medida en que rescata su paratexto, lo engarza en un exotexto donde cuaja, en conjunto, como controversia, o en los términos de Genette decir que: cada

⁸ Para una analogía de los términos Genette: Hipotexto-Hipertexto y Pérez Firmat: Exotexto-Intertexto.

hipertexto, al rescatar un hipotexto lo engarza en un nuevo texto donde se consolida como controversia. Este nuevo texto es un intertexto donde se da la co-presencia de dos o más textos (Beristáin, 2006:62).

Como hemos visto el concepto de *Intertextualidad* ha recorrido un largo camino desde el concepto dialógico de Bajtín, después con Kristeva quien acuña el término como tal en 1967, después, apoyándose en las ideas de la teórica búlgara, Genette crea su libro *Palimpsestos* y casi a la par, el cubano Pérez Firmat hace su aportación para el estudio de ésta, Jesús Camarero también hace un aporte a los estudios y, uno más, el mexicano Lauro Zavala con su libro *La precisión de la incertidumbre* (2006), en el que nos propone un modelo para el análisis intertextual.

Así que, resumiendo, la Intertextualidad es un cimiento importante de la textualidad, no olvidemos que el texto no es único ni cerrado en sí mismo, como ya apuntaban las ideas de Bajtín cuando se refiere a la polifonía en las novelas de Dostoievski; para Kristeva ésta aparece en los dos ejes el paradigmático y el sintagmático; Genette por su parte introduce el término *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, indicando los cinco tipos de relaciones transtextuales que hemos señalado anteriormente.

También cabe mencionar que, tal como sucedió con el término dialogismo bajtiniano en manos de Julia Kristeva, el de Intertextualidad kristeviano ha sufrido varias confusiones *Intertextualidad, dialogicidad, dialogismo* hasta el punto en que la misma Kristeva decidió cambiarlo por el de *Transposición*. A este respecto el teórico alemán Heinrich Plett apunta:

Currently, 'intertextuality' is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently. A host of publications has not succeeded in changing this situation. On the contrary: their increasing number has only added to the confusion. A

quarter of a century after the term was coined in a rather casual manner (Kristeva 1967), it is actually starting to flourish. Originally conceived and used by a critical avantgarde as a form of protest against established cultural and social values, it today serves even conservative literary scholars to exhibit their alleged modernity⁹ (Plett, 1991: 3).

Otro autor que ha aportado sus ideas al estudio de la intertextualidad es Jesús Camarero, para quien ésta “...más allá del hecho de intercambio intertextual que supone la intertextualidad, interesa subrayar sobre todo el aspecto *transformacional* de toda relación textual, ya que supone la «modificación recíproca» de los textos implicados en esa relación” (Camarero, 2008: 26).

En este sentido, hay que recordar el modo en que debe leerse o es leído el *Quijote* escrito por Menard en el cuento de Borges, en otras palabras, el significado del Quijote del siglo XX tiene mayores implicaciones ya que hay un recorrido que va de 1602 a 1918.

La teoría implica un paralelismo entre la diversidad de textos y un texto único y final e incide en una operación semántica y semiótica, esto en términos de Camarero (2008) que sirve para ordenar la significación y construcción de un sentido coherente que nos permite interpretarlo en el nivel hermenéutico.

⁹ Actualmente, “intertextualidad” es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera diferente. La multitud de publicaciones sobre el tema no ha cambiado esta situación. Por el contrario: su número creciente no ha hecho más que aumentar la confusión. A un cuarto de siglo después de que el término fue acuñado de una manera más bien casual (Kristeva 1967), está empezando a florecer. Originalmente concebido y utilizado como una crítica de vanguardia, una forma de protesta contra los valores culturales y sociales establecidos, hoy sirve a eruditos literarios, incluso a escuelas conservadoras para exhibir su supuesta modernidad. (La traducción es nuestra).

En el artículo «Intertextualidad», Camarero define una metodología que mostramos a continuación:

A) La cita es la forma de la intertextualidad, es explícita y se inserta con medios tipográficos (cursiva, tipo reducido, comillas, sangría).

B) La referencia como la cita es una marca implícita de intertextualidad, se remite al texto por medio del título, el nombre del autor o un personaje o, el relato de una situación en concreto.

C) El plagio, se trata de un préstamo no declarado pero escrito de modo literal.

D) La alusión es todavía menos implícita, se trata de la puesta en escena de un enunciado cuya inteligibilidad supone la relación entre éste y otro enunciado, al que nos remite.

E) La parodia mantiene relación con el pastiche, supone la imitación de un estilo, pone de manifiesto la relación de un texto, generalmente canonizado, por ejemplo, *Vidas imaginarias* del francés Schwob y, un texto moderno *Historia universal de la infamia* de Borges, se trata de un juego admirativo o subversivo.

F) El pastiche, se trata de la imitación del estilo de un escritor por medio de otro texto, dándole mayor importancia no al tema, sino a sus giros, fórmulas, rasgos semánticos o sintácticos.

G) El lema es una cita, la cabeza de un libro, capítulo, artículo, epígrafe y generalmente nos remite a un verso o una frase conocida y se pretende que interactúe con el texto receptor.

H) El centón, es una variante de la cita, se trata de la composición total de una obra por medio de citas, en este caso, puede tratarse del libro de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*.

I) El collage, es parecida a la parodia, en el sentido de la desmitificación de un texto, fue inventado por los surrealistas y se trata, con ella, de recoger elementos de otros textos para la elaboración de uno nuevo.

J) La palinodia, es una retractación pública que supone la retoma de un discurso anterior cuyo contenido sufre una transformación con la intención de variar el mensaje.

K) La paráfrasis, se trata del desarrollo explicativo de un texto sin alterar su contenido, para hacerlo factible.

L) Intratextualidad, se trata del proceso intertextual entre textos del mismo autor, lo cual permite una actividad subrayada del lector, implica la autorreescritura.

M) Intertextualidad exoliteraria, presenta un fenómeno de hibridación textual, se añaden al texto otros textos de forma y sentido cerrados, el caso de documentos, imágenes, formatos de texto, son objetos de la realidad externa.

Siguiendo con el tema y, proponiéndolo de manera cronológica, tenemos la propuesta de Lauro Zavala, para quien la *Intertextualidad* es una de las características fundamentales de la cultura contemporánea, ya que todo producto cultural puede ser leído como un texto; es decir, “un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes”. (Zavala, 2006: 155). En otras palabras, la Intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos,

y que son producto de una red de significación, a ésta se le llama *intertexto*¹⁰. Pero hay que señalar que la asociación existente entre dichos textos, depende de la mirada que los descubre, podemos agregar, que no es un asunto meramente del autor y el texto, sino del lector, ya que es él quien hace posible la significación desde una determinada perspectiva. La propuesta es que el lector ya no es un agente pasivo, se ha convertido, entonces, en un elemento productivo, un generador de interpretaciones. Desde este punto de vista del análisis, todo acto cultural puede ser estudiado desde la red de significación a la que pertenece, de tal suerte, que tiene un carácter interdisciplinario.

Para Zavala la *Intertextualidad* “es un proceso característico de la cultura moderna” (Zavala, 2006:158). Ya que “sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida...la tradición de lo clásico (Zavala, 2006: 158).

En este sentido cabe la idea de que la tradición que hemos heredado no es sólo la tradición de la ruptura ante lo clásico, sino la ruptura ante la ruptura anterior. De tal manera que la propuesta de Zavala apunta a un análisis más abierto ya que como habíamos señalado anteriormente la mayoría de las propuestas apelaban a un estudio lingüístico, es decir, sólo se referían a las dimensiones posibles de un enunciado.

De este modo, tenemos un acercamiento más a esta complicada red de lecturas y relaciones entre las literaturas de todos los tiempos. La noción de Intertextualidad se ha introducido de manera definitiva en los estudios literarios, la aportación del formalismo ruso, del estructuralismo francés, pero no han sido las únicas, baste recordar los estudios de teoría

¹⁰ Conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

y crítica hispanas, nombres como Pérez Firmat y Claudio Guillén o más recientemente el alemán Heinrich Plett.

Hay que decir, por otra parte, que el estudio de la Intertextualidad ha sobrepasado los horizontes meramente literarios, se ha extendido a otras artes, por ejemplo, en el campo de la estética con el estudio de Omar Calabrese o en el cine con Iampolski, no nos detendremos en ahondar en cada una de ellas, pero nos parece prudente tocar el tema de la *Cita neobarroca* de Calabrese que revisaremos más adelante.

Por último, apuntaremos que el estudio de la Intertextualidad ha cruzado la obra de autores tan disímiles como Homero, Dante, Shakespeare, Rilke, Calvino, Eco, Hemingway, Peter Handke, Gombrowicz; pero también ha sido motivo de estudio de grandes autores en lengua española como el caso de Cervantes, Borges, García Márquez, Enrique Vila-matas, Ricardo Piglia entre muchos otros. Pero, nos hemos preguntado por qué el escritor oculta sus hurtos, ya Leopoldo María Panero lo dijo alguna vez, “la fuente de mi literatura es la literatura misma”. Se trata de la tradición que tiene como único acompañante de su soledad el escritor, las citas como compañeras, ecos que resuenan en la mente del autor.

Riffaterre nos dice: “la Intertextualidad (es) el mecanismo propio de la lectura literaria, ya que ésta produce la significancia resultante de las relaciones de las palabras del texto con sistemas verbales situados fuera del texto...” (Riffaterre, 1979:163)

Indudablemente la percepción del intertexto supone una lectura mucho más compleja pues tiene dos aristas, una hacia el Exotexto, en términos de Pérez Firmat o Hipotexto según Genette; es decir, hacia atrás y hacia el nuevo texto. Se trata de una relación suspicaz a la que nos invita el autor. Baste recordar que el intertexto del lector es un componente básico de la

competencia literaria porque, ya lo dijo Borges: “—¿Se trata de una cita? —Le pregunté. — Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas” (Borges, 1975:119).

Después de haber hecho un repaso sobre las nociones de la intertextualidad, nos detendremos en la cita desde la óptica del teórico Omar Calabrese.

2.2. Calabrese y su Cita

El semiotista italiano Omar Calabrese apunta que muchos exégetas de lo «postmoderno» han sugerido unas veces y otras, las más, aseverado que uno de sus principales modos expresivos es la *cita*. Calabrese distingue, en un primer momento, la cita que está señalada por un indicador extratextual y se pregunta qué pasa con las implícitas, si acaso esto tiene que ver únicamente con un saber enciclopédico del que lee.

El autor de *La era neobarroca* se cuestiona “¿por qué a menudo comprendemos que hay aun ignorando totalmente lo citado?... podríamos decir que todavía antes de su *verdad* la cita es un *efecto del texto*...a veces ponemos la cita también cuando no citamos, escribimos una frase impropia...*nos* citamos para una futura memoria” (Calabrese, 1999: 189). Este es un criterio bastante importante y apela a su naturaleza textual. Para él una posible definición de la cita es “...la inserción de un texto Y en un texto X y el texto X marca tal inserción. ¿Cómo? Precisamente, poniendo comillas al texto Y o mencionando el nombre de su autor. En ambos casos...sucede en el nivel de la enunciación” (Calabrese, 1999: 189).

La relación, siguiendo el artículo de Calabrese, entre X e Y, sucede de la siguiente forma:

- a) Poniendo en relación los dos enunciados mediante la construcción de una isotopía¹¹.
- b) Poniendo de relieve el enunciado 2.
- c) Haciendo aparecer la instancia de la enunciación en el texto X contenedor.
- d) Marcando la alteridad¹² del enunciado 2.
- e) Marcando la alteridad de la enunciación 2.
- f) Marcando la alteridad de todo el sistema Y.

Primeramente, lo que nos dice esto, es que la relación existente entre los dos textos, se da mediante una isotopía. El siguiente paso es que en el texto X, se subrayará la aparición del sujeto de la enunciación, las comillas, que son la marca, señalan una voz ajena que ha sido insertada en el texto; también puede darse el caso en el que la cita es pronunciada por un personaje del texto X, en ese caso, nos dice Calabrese, se trata de una enunciación enunciada. Estamos en una marca de diferencia del enunciado que se realiza mediante el conflicto de isotopías de la expresión, alternadamente o al mismo tiempo, se marcará la alteridad de la enunciación 2, cuando se cita al autor del texto citado o, cuando las comillas muestran su voz, ésta sucede en ambos planos: el enunciado o la enunciación. Esto en lo que se refiere a la cita *normal*. Sin embargo, la cita implica la relación entre texto y lector implícito en el texto.

¹¹ Según la definición del *Diccionario de lingüística moderna* (1997) Isotopía es un término acuñado por Greimas en 1967, y utilizado entre otros, por Rastier (1972), Klinkenberg (Jean Marie, 1973), etc., ha pasado a ser un término clásico de la SEMÁNTICA y de la lingüística textual. 1. En un sentido general (Rastier, 1972) se entiende por isotopía la repetición de un elemento fónico, sintáctico o semántico dentro de un texto. Consecuentemente, las isotopías pueden ser ISOFONÍAS, ISOTAXIAS e ISOSEMIAS, según que la repetición sea de un elemento fónico, sintáctico o semántico. 2. En sentido más concreto, que es el primero que le dio Greimas, el término isotopía coincide con el de ISOSEMIAS. Cf repetición, cohesión, cadena nominativa.

¹² *Alteridad*: se refiere a la condición de ser otro.

Tenemos, entonces, primero la relación que existe con la puesta en relieve del enunciado citado, que consiste en hacerle creer como verdadera la cita. Pero tenemos una segunda característica, más complicada aún, nos referimos a los casos en que nos faltan algunas de las reglas referidas anteriormente, en otras palabras, cuando la cita está oculta.

Para dejarnos claridad, el autor italiano define lo *indecible*, la cita es, entonces, *suspendida*, *pervertida*. Cito su ejemplo, en el que se refiere a *El nombre de la rosa* del también italiano Umberto Eco:

El caso más famoso es quizá el episodio en el que Guillermo de Baskerville resuelve el pequeño enigma de la desaparición de un caballo negro en los alrededores de la abadía. Todo aparece como un normal «excursus» narrativo. Sin embargo, se trata de la cita de la novela *Zadig* de Voltaire, en la que el caballo es blanco. No sólo esto: se trata también de la autocita de un ensayo de Eco sobre aquella misma novela a propósito de la búsqueda de indicios. El todo se embellece con la indecibilidad... (Calabrese, 1999: 193)

En este sentido, la cita funciona como marca de un pasado posible y sirve para trasladar la cultura, en palabras de Himmelman, hablar del pasado siempre es hacer utopía del pasado. Piglia utiliza este recurso en un ensayo denominado «Modos de narrar» el cual se esboza ya en *Prisión perpetua*. Veamos primero el ejemplo en la obra de ficción: “Los relatos de la cárcel se parecen al relato de los sueños que la gente suele hacer al despertar. El relato de los sueños sólo le interesa a quien lo cuenta” (Piglia, 2000: 28). Ahora, el texto ensayístico:

Un buen ejemplo es el relato de los sueños. El que cuenta un sueño afronta los problemas que tienen los narradores que creen que las historias que les interesan a ellos les van a interesar a todos, porque claro, cuando uno cuenta un sueño, cuando uno dice «soñé con la casa de mi infancia», eso tiene para el narrador una significación extraordinaria, porque uno recuerda

muy bien lo que era esa casa de la infancia; pero hay que saber transmitir ese sentimiento. Entonces, un buen narrador no es solamente el que tiene la experiencia —el sentimiento de la experiencia—, sino también aquel que es capaz de transmitir al otro esa emoción (Piglia, 2015: 44-45).

Parafraseando a Calabrese, el artista renueva el pasado. A esta operación la llama *de desplazamiento* y consiste en “dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado” (Calabrese, 1999: 194). En otras palabras, la cita autoriza una interpretación del pasado o en caso opuesto, valoriza el presente para reformular el pasado, tal como sucede con la cita aparecida en la ficción y que tiene una profundidad mayor en el ensayo.

Se pueden obtener dos resultados: el primero, utiliza el desplazamiento para estabilizar o la idea pasada o la idea del presente, por ejemplo, podemos recurrir al pasado para señalar valores y modelos que hacen falta en la actualidad o, por el contrario, utilizar el presente considerado estable para normalizar los conocimientos referidos al pasado. El segundo desestabiliza el pasado o el presente, por ejemplo utilizar una teoría improbable y con esto recuerdo el libro de Phillip K. Dick *El hombre del castillo* en el que el autor plantea la idea de que los nazis ganaron la segunda guerra mundial, el trabajo del historiador es entendido como estabilizador tanto a nivel de forma como a nivel de contenidos porque trata de establecer qué es lo que sucedió en realidad, el trabajo del autor, por el contrario, es una desestabilización de contenido porque reelabora y hace ambiguo un hecho histórico.

Para Calabrese, este fenómeno se ha repetido a lo largo de la historia y hoy en día se muestra mucho más pervertido; para él nuestra época es ante todo “una era de simulacros, no de documentos. El pasado, la tradición resulta fruto explícito de ficción...ya no existe sino bajo forma de discurso” (Calabrese, 1999: 195). En este sentido, y siguiendo la terminología

del autor, el *desplazamiento neobarroco* tiene el carácter de la deriva, no del significado sino de la historia. Quizá por eso suene en la memoria contemporánea esa idea de que el pasado está a la búsqueda de su nuevo significado.

Con esto hemos querido dar una muy breve muestra de lo que se refiere a la cita en el contexto contemporáneo, sin embargo, es una discusión que no termina, pero nos sirve para poder acercarnos a algunas de las obras que se han gestado a finales del siglo pasado y lo que va de este siglo XXI.

2.3. Metadiscurso, el artificio de la forma

El metadiscurso es una puerta abierta al proceso creativo, se diría, en otras palabras, que éste es el generador de la literatura hiperrealista, ya que muestra los artificios que utiliza el realismo para capturar la atención del lector, en este sentido, es más realista que el realismo; lo que genera este tipo de textos es ponernos frente a la invención de un escritor. El metadiscurso ha tenido su mayor exploración con el O.U.L.I.P.O. En este mostrar, nos enfrentamos al momento en que se llevan a cabo los procesos mientras el autor realiza su texto; la historia se manipula explícitamente y el narrador “habla”, se trata precisamente por medio de esa voz, que se produce la ilusión de que se está escuchando una voz real.

Esta puede ser una de las principales estrategias de las que se ayuda, ya que, lejos de desaparecer, se incrementa el interés por lo narrado o el proceso narrado. Este proceso elimina el velo que cubre la escritura, tiene una complicidad con la realidad que conocemos, el autor compara lo artificial de su texto con lo que nosotros conocemos o damos por real. Es en este sentido, cuando nos referimos al texto como hiperrealista.

Siguiendo a Camarero (2004) la escritura en el grupo O.U.L.I.P.O trabaja con cierta mecánica de la reflexibilidad o de un fenómeno de la metaescritura, ya que pone en evidencia el mecanismo que hace posible su funcionamiento, de modo que la operación de escritura es transparente y queda expuesta en la práctica por el mismo texto.

La novela de la escritora mexicana Valeria Luiselli *Los ingravidos* (2011) es un ejemplo claro de esto:

Todo empezó en otra ciudad y en otra vida, anterior a ésta de ahora pero posterior a aquella. Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera —como si todavía estuviera ahí y fuera sólo esa otra persona—. Me cuesta hablar de calles y de caras como si aún las recorriera todos los días. No encuentro los tiempos verbales precisos. Era joven, tenía las piernas fuertes y flacas.

(Hubiera querido empezar como termina *A moveable Feast* de Hemingway).

...Ahora escribo de noche, cuando los niños están dormidos y ya es lícito fumar, beber y dejar que entren las corrientes de aire. Antes escribía todo el tiempo, a cualquier hora, porque mi cuerpo me pertenecía. Mis piernas eran largas, fuertes y flacas. Era propio ofrecerlas; a quien fuera, a la escritura (Luiselli, 2011: 11-13).

El metadiscurso se propone desentrañarlo todo, poner el texto al descubierto hasta que no haya nada más que descubrir. Baudrillard afirma “El modo de aparición es el de la escena...” (Baudrillard, 52: 2000) La escena se disuelve en el metadiscurso cuando el autor hace su aparición. En el libro *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), Bellatin usa este artificio al iniciar el libro “Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera un personaje de ficción” (Bellatin, 2001:11). El extraño físico del protagonista es una referencia a lo real, la referencia es lo que permite ser a la

ficción. El acercamiento de Bellatin es, parafraseando a Baudrillard, la muestra de algo más verdadero que lo verdadero. Podemos pensar en un símil, ya que estamos en la era de la información, aquella que nos muestra la velocidad en el hallazgo, en la destrucción de la noticia anterior, ese ritmo acelerado pulveriza lo que toca, pero en un sentido, informa, de igual forma tenemos a la novela, reportando con minucia todo lo que en el texto y fuera de él acontece.

2.3.1. La escritura ajena, un recurso nada nuevo

En el libro *El arte de la ficción*, David Lodge define la metaficción como “ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus procedimientos de ficción” (Lodge, 1998:304). La metaficción no es un invento moderno, podemos pensar en Sterne y Cervantes como precursores, lo que sí, es que los escritores contemporáneos encuentran en ella un particular atractivo.

Algunos autores se anticipan en este ejercicio, desarman la crítica, halagan al lector colocándolo en el mismo nivel intelectual como a alguien que no se sorprende cuando le dicen que una obra literaria es una construcción verbal y no un fragmento de realidad. Son muchos los nombres de escritores contemporáneos, Borges, Calvino, John Barth, Julian Barnes, Enrique Vila-Matas, Ricardo Piglia, Alejandro Zambra, Valeria Luiselli, por citar a algunos en ellos, según Lodge (1998) “...el discurso metaficcional no es tanto una escapatoria o coartada mediante la cual el escritor puede rehuir de vez en cuando las obligaciones que impone el realismo tradicional; es más bien una preocupación central y una fuente de inspiración”. Los escritores que crean literatura metaficcional tienen el hábito de integrar la posible crítica dentro de sus textos, de esta forma la crean también en ficción:

Fue el primero que me habló de William Faulkner y el primero que me habló de Henry James y Hortence Calisher y de Robert Lowell. Una tarde me trajo *The great Gatsby* en una vieja edición de Scribners y se empezó a reír cuando me dijo que ésa era la mejor *nouvelle* que se había escrito nunca (Piglia, 2000:17).

Los autores de este estilo, también tienen un gusto por boicotear la credibilidad de la ficción más ortodoxa mediante la parodia como lo vimos más arriba. Siguiendo las ideas de Lauro Zavala (2006) “...la narrativa suele provocar en el lector una reflexión acerca de sí misma, es decir, un discurso cuyo referente es una ficción anterior...” en su artículo *Instrucciones para bailar en el abismo*, Zavala agrega, “la metaficción¹³ es una escritura paródica, pues a la vez que narra una historia, pone, en evidencia la naturaleza del acto de narrar, así como las limitaciones de toda construcción verbal” (Zavala,2010:14). Con esto queda claro que no sólo el espacio determinado para la literatura es exclusivo de la ficción, sino que el concepto de verdad es una construcción que depende del reconocimiento de un contexto, de tal suerte que la verdad es construida a través del lenguaje. Como mencionamos anteriormente, en el proceso metaficcional coexisten la creación y reflexión; la ironía, por otra parte, es una estrategia de disolución entre las fronteras.

La escritura con rasgos metaficcionales hasta ahora había tenido poca atención, basta con pensar en Europa oriental y la gran cantidad de autores que han sido traducidos entre estos autores autoexiliados podemos mencionar a Danilo Kis, Milorad Pavic, Bohumil Hrabal, el mismo Kundera; estos escritores incorporan en su escritura fragmentos

¹³ Una de las características de la paradoja metaficcional es la “metalepsis ficcional” que consiste en la yuxtaposición de planos de referencia muy diversos en el plano narrativo. Véase ZAVALA, Lauro. (2010): Teorías del cuento IV, México, UNAM.

ensayísticos con tonos de humor y desencanto, por ejemplo, el inicio del relato *Té para dos* de Pavic, inicia de la siguiente forma:

El escritor les aconseja, queridos lectores, que no lean este cuento un miércoles y de ninguna manera antes del mes de mayo. Además lo más conveniente sería que lo leyeran por la noche y en la cama. Descubrirán las razones por ustedes mismos. Aún debo decir que en este cuento no hay héroes; los únicos héroes aquí son ustedes.

Yo sé que, mientras escribo esto, mi ojo izquierdo mira el papel como el ojo de mi padre, y el derecho como el ojo de mi madre. Tal vez por esa razón esto no resulta tanto un cuento como una especie de elixir de amor, y estos renglones se convierten en las instrucciones para el uso de dicho elixir (Pavic, 2007:99).

Aquí hay ecos del *Tristram Shandy* en el hecho de dirigirse al lector en un tono de cierto humor gris y, sobre todo, por señalar los problemas de la construcción narrativa, las indicaciones de lectura para el cuento. Por otro lado, en Europa occidental, apunta Zavala:

...encontramos escritores cuya obra es ampliamente difundida, caracterizadas por su actitud lúdica hacia las convenciones de la lectura. Para estos autores los cambios promisorios de los años setenta fueron, paradójicamente, el inicio de un discurso que ha dejado de creer en las utopías. El surgimiento y relativamente la inmensa difusión y recepción crítica de estos autores (como Umberto Eco, Italo Calvino) ha logrado que gran parte de sus lectores se familiarice con la mirada irónica que ellos mismos dirigen hacia la historia (en el sentido narratológico e historiográfico), convirtiendo así sus narraciones en estupendas máquinas para generar interpretaciones (Zavala, 2006: 139).

En este sentido, cabe agregar que el mismo Calvino escribió una de sus novelas *Si una noche de invierno un viajero* basándose en la teoría de A. J Greimas y su cuadrado semiótico. Esto

pone en evidencia que la escritura de la novela se creó como un artefacto literario que sirve el día de hoy como objeto para la crítica literaria.

En la tradición de la novela hispanoamericana es muy importante señalar la existencia de textos como *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández, *Adrián Buenosayres* de Marechal, *Rayuela* y *Libro de Manuel* de Cortázar, *Doctor Pasavento*, *Bartleby y compañía* de Vila-Matas, *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia y, más recientemente, *Bonsái* de Alejandro Zambra. Por nuestra parte en México, tenemos el registro de libros también muy importantes, algunos casos *El libro vacío* de Josefina Vicens, *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* de Pacheco, *El tañido de la flauta* de Sergio Pitol y la reciente voz de Valeria Luiselli *Los ingrátidos*.

Indiscutiblemente este tipo de escritura exige nuevas formas de aproximarse al texto, nuevos modos de leer, en este sentido, afirma Zavala (2006) “el contexto de la escritura contemporánea ... podría leerse el acto de leer como la actualización de una virtualidad reflexiva y autorreflexiva, cuya naturaleza es a la vez dialógica y diferida¹⁴”. Se trata pues, de un ejercicio lúdico que tiene como invitado al lector y se le pide que establezca una relación de complicidad con la instancia narrativa. La lectura de este tipo de textos provoca en el lector una ejercitación en su capacidad de reconocer las convenciones que hacen posible la construcción de toda ficción. En otras palabras, vale decir que, el sentido de un texto es una construcción deliberada de sentido y su interpretación depende, sobre todo, de las

¹⁴ *Dialógica* a partir del reconocimiento de las diferencias entre lector y ese otro que es el texto, y del reconocimiento de las diferencias entre el texto que lee y los otros textos, definida en el proceso de la constitución intertextual, y a partir del reconocimiento de la propia identidad del lector, siempre apostada en el proceso de lectura, y *Diferida* al constituirse la interpretación a partir del deseo de sentido, deseo actualizado a través de los modelos de lectura intergenérica, donde aparecen las huellas de un trazo siempre provisional y, por ello mismo, en permanente búsqueda de su propia reflexión (Zavala, 2006, 142).

competencias lectoras de quien la realice. Hay que insistir en que toda visión de lo real es siempre ficción.

2.3.2. Metaficción

La narrativa de metaficción ha sido acogida por algunos autores hispanoamericanos, como hemos señalado anteriormente; sin embargo, no se han traducido libros que conforman la bibliografía básica sobre el tema, pienso por ejemplo en Patricia Waugh y su libro *Metafiction* (1984) o Linda Hutcheon con *Narcissistic narrative* (1984). En México es posible acceder a algunos artículos críticos del académico Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre* (2006) y *Teorías del cuento* (2010) en ambos libros existe una aproximación al tema, además la revista académica *Anthropos* publicó un volumen dedicado a la *Metaliteratura y metaficción* (2005).

En 1970 Robert Scholes en su artículo *Metafiction*, nos recuerda Domingo Ródenas de Moya, consideraba la proliferación de textos autorreferenciales como una réplica al estado en el que se encontraba la crítica literaria, su contexto era el de la sociología, el formalismo estructuralista y la filosofía en Francia y, por otra parte, en el ámbito anglosajón en el New Criticism.

Fue en la década de los setenta donde, además de los nombres de escritores norteamericanos como John Barth, Robert Coover, Saul Bellow, Thomas Pynchon, se añadieron más obras que empezaron a publicarse, éstas integraban en su proceso narrativo, perspectivas críticas, de tal suerte, que ofrecían al lector no solo el gozo por la ficción sino el artificio de ésta; nombres como John Fowles, Italo Calvino, Michel Butor, Georges Perec, Ian McEwan.

La metaficción y la ficción posmoderna fueron sinónimos, ya que la autoconsciencia posmoderna narrativa se convirtió en uno de los rasgos más peculiares, a algunos críticos les pareció adecuado utilizar el término. De ahí deviene la idea de que en algún momento se pensara en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* o *El Quijote* como textos posmodernos. El Quijote, por su parte, nos dice Ródenas, exhibe “la doble referencialidad del discurso metafictivo, pues por un lado remite a una historia armada con elementos referenciales...y por otro, se refiere a sí mismos en cuanto procesos o productos de escritura” (Ródenas, 2005:44).

En 1975 Robert Alter consideraba que la novela occidental mantenía en un paralelo dos tradiciones, la primera centrada en la representación de situaciones morales y la segunda lúdica, en la que las cuestiones graves se tratan a partir del juego con la estructura misma de texto literario. En esos mismos años, la crítica estructuralista francesa, se ocupaba de algunos textos autorreferenciales, el caso de la *nouveau roman*: la técnica del abismamiento se convirtió en importante objeto de estudio. Un aporte, bastante considerable, se da en la década de los ochenta con la re-edición del libro de Linda Hutcheon, cuando:

...rechaza considerar la metaficción como una tradición distinta de la novela mimético-realista y prefiere juzgarla como una reelaboración de ese paradigma, asimismo, disocia el fenómeno textual de la autoconsciencia narrativa del Posmodernismo considerado como momento histórico-cultural, pero advierte que sería necio negar que la ficción de la Posmodernidad la metaficción ha constituido una práctica dominante (Ródenas, 2005:44).

Otro importante aporte es el de Patricia Waugh, ella define la *Metafiction*¹⁵ “is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationships between fiction and reality” (Waugh, 1984: 2).

Para el año de 1989 en Hispanoamérica, Gonzalo Sobejano publica su libro de crítica sobre lo que él llama la metanovela.

Siguiendo a Ródenas, existen algunas paradojas que problematizan la metaficción:

La primera: si el metalenguaje se define como una sintaxis y una semántica depuradas de indeterminaciones con el fin de abordar el análisis de un lenguaje objeto, es obvio que para examinar las condiciones de ese metalenguaje será preciso un metalenguaje de grado superior que haga del primero un metalenguaje-objeto, esto es, será necesario un meta-, y así sucesiva e infinitamente... Lo que en nuestro terreno significa que ninguna metanovela...puede contener en sí una teoría o una explicación cabal de sí misma... La segunda paradoja: una metaficción indefectiblemente tiene más de ficción que de metadiscurso y no puede escapar de la cárcel de la ficción...una metaficción que resulte inconsistente como ficción será inconsistente como metaficción (Ródenas, 2005:48).

En este sentido, la metaficción presenta una dificultad bastante característica, la imposibilidad de teorizar acerca de ella, ya que cada texto metaficcional propone un juego diferente al propuesto en los demás casos de metaficción. Lauro Zavala (2010) afirma que la metaficción es “una escritura apoyada en el principio de incertidumbre: en la medida en que

¹⁵ Metaficción es un término que se ha dado a la escritura ficcional que, de manera autoconsciente y sistemática, llama la atención sobre su propio estatuto de artefacto, con el fin de plantear preguntas referentes a la relación entre ficción y realidad.

se analiza un texto que cuestiona las condiciones que lo hacen posible, se reconstruyen estas condiciones, y en esa medida se disuelve la naturaleza metaficcional del texto”. En este tipo de narrativa el lector se encuentra con una expansión textual de la función comentativa del narrador que, generalmente son disquisiciones ensayísticas sobre la escritura; en otros casos se trata de una *mise en abyme*. El análisis crítico acerca de la escritura metaficcional obliga a situarse en un plano de doble o triple meta-referencialidad, cada nivel está sostenido por las competencias lectoras. Cabe añadir que hoy no se concibe a la ficción como verdad sin que declare abiertamente su condición de artefacto retórico que, a fin de cuentas, se trata de un enriquecimiento cognitivo.

En el texto debemos prestar principal atención al narrador (sujeto de la enunciación), es muy importante saber quién es el que narra para poder diferenciar los planos narrativos que ha planteado el autor.

2.4. Narrador se oculta en historias ajenas

En cualquier tipo de análisis literario debemos tomar en cuenta tres instancias importantes, a saber, el relato (enunciado narrativo), historia o diégesis y, la narración definida como el acto de contar a alguien algo. Para Genette la idea de nivel narrativo es “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (Genette, 1972:284). En este sentido, cada vez que un personaje toma la palabra y empieza a narrar una historia, la novela/retrato adquiere otro nivel narrativo. Narrador extradiegético —relato intradiegético— relato metadiegético.

Narrador y narratario remiten siempre al proceso real de enunciación: autor y lector, cabe decir que estos últimos no se comunican mediante el texto literario, ya que la obra no expresa al autor. Para ser más precisos, el autor no se muestra en la obra en tanto subjetividad sino como escritor; es muy importante hacer la apreciación de que está al mismo tiempo en el exterior como en el interior; es decir, se sitúa en la intersección entre obra y hombre. Sin embargo, como ocurre en la obra de Piglia, una vez que aparece en sus primeros cuentos un personaje llamado Emilio Renzi —teniendo en cuenta que el autor se llama Ricardo Emilio Piglia Renzi— podemos pensar que existe ahí una suerte de desdoblamiento. Este mecanismo lo lleva al extremo cuando, en su última obra *Los diarios de Emilio Renzi* Piglia o el autor de esta obra, cuenta su historia en tercera persona, ahí, además de romper con la forma tradicional en que se escribe un diario; es decir, en primera persona, utiliza cierta distancia para contar su vida.

Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esa manía. «Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown», afirmaba. Sin embargo, está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa (Piglia, 2015: 11).

¿Quién escribe esto? Podríamos adelantar la hipótesis de que se trata de un narrador extradiegético con punto de vista interno fijo o focalizado en Emilio Renzi. Si acudimos a las ideas de Genette sobre la teoría de la focalización, siguiendo a Luz Aurora Pimentel (2010) donde se ha insistido en el deslinde entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato, “no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra” (Pimentel, 2010: 95). A saber, la autora de *Relato en perspectiva* agrupa el punto de

vista en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. De acuerdo con Pimentel, para Genette la focalización es un fenómeno relacional, así que lo que se focaliza es el relato, el único agente capaz de hacerlo es el narrador. Existen tres códigos de focalización, continúa la académica, focalización cero¹⁶, focalización interna y focalización externa, seguiremos más de cerca cada una de estas representaciones:

Focalización cero: el narrador entra y sale de la mente de sus personajes, mientras que la libertad para desplazarse por los lugares es igualmente amplia. Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente.

Focalización interna: en este caso, el foco del relato coincide con una mente figural, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. En el ejemplo de *Los diarios de Emilio Renzi* el narrador se focaliza en un personaje, Renzi, así que ahí tenemos a un narrador extradiegético con focalización interna fija, aunque también se puede focalizar en un número limitado personajes, en cuyo caso habrá un desplazamiento focal: focalización interna variable. Una tercera focalización interna es la que ocurre en la narración epistolar, en la que cada personaje se convierte en narrador, a esta se le llama focalización interna múltiple, este tipo de focalización se caracteriza porque un mismo acontecimiento es narrado desde diferentes perspectivas. En «El fluir de la vida» texto complementario o apéndice de «Prisión perpetua» se puede observar cómo cuando Lucía Nietzsche lee una de las cartas al Pájaro, el foco cambia al personaje que se ubica en ella, veamos cómo emplea Piglia esta focalización:

¹⁶ Genette llama a ésta No focalización.

De todos modos en ese tiempo ya estaba fascinada con las cartas escritas a Eva Perón encontradas en el bolso de lona...y en especial una...enviada por un tipo que estaba en la cárcel. Este hombre se llamaba Aldo Reyes y trataba de construir el *Santa Marta*...El hombre contaba una historia de desdichas e injusticia, que lucía le empezó a leer al Pájaro sentados en la galería que daba al patio. Reyes había matado a su mujer y a su hija menor... «¡El azar Señora, me trajo aquí! llevo veinte años preso...» (Piglia, 2000: 56).

En este fragmento, podemos observar como el foco se mueve y convierte esta mirada en la voz narrativa, primero el narrador que cuenta la historia del Pájaro Artigas, luego Lucía Nietzsche y por último ingresamos al texto de la carta redactada por Reyes.

Por último, se enumera la focalización externa, en la cual el narrador impone una restricción respecto de su relato y consiste en su inaccesibilidad; aquí el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, fuera de cualquier personaje, de manera tal que excluye toda posibilidad de información de cualquiera de los personajes.

La obra, como bien sabemos, constituye un mundo de autonomía en el cual quedan excluidas las figuras de autor y lector, pero esto no quiere decir, ya lo hemos mencionado antes cuando hicimos referencia al *Tristram Shandy*, que la obra no presente manifestaciones de alguno de los dos. La Dra. María Isabel Filinich nos dice que: “las manifestaciones del autor en la obra pueden ser de diversa naturaleza, ya sea que se trate de una manifestación *explícita, implícita o ficcionalizada*” (Filinich, 1997:38).

Intentemos hacer un acercamiento a cada una de ellas, por lo tanto, seguiremos las ideas de Filinich (1997):

Explícita: Toda intervención mediante la cual el autor habla en su propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo. Diremos que son

manifestaciones explícitas las dedicatorias, los prólogos, las notas de texto, las intervenciones del autor. Las intervenciones del autor insertas en el texto son otra forma de hacer aparecer su voz de manera explícita. Estas intervenciones, mediante las cuales el autor, por ejemplo, apela directamente al lector y atrae su atención sobre lo narrado, producen una ruptura en el universo de ficción pues obligan al lector a adoptar una actitud contemplativa y reflexiva, dejando suspendido, durante esos instantes, su lazo con la historia.

Implícita: Adaptando el concepto de “autor implícito” de Booth, se trata del conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica (marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género...el estilo, tono y técnica.

Ficcionalizada: El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo. Así, el autor puede ficcionalizarse, como personaje o como narratario; esta ficcionalización tiene como función borrar las fronteras entre enunciación “real” o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario (Filinich, 1997:45).

En el siguiente ejemplo, que pertenece a la *nouvelle Encuentro Saint-Nazaire*, podemos observar un caso de manifestación ficcionalizada:

He vuelto a Saint-Nazaire para encontrar a Stephen Stevensen. Pero quizás no debo escribir *He vuelto* o *He decidido volver*. Quizás debo escribir que él ha decidido que yo vuelva a Saint-Nazaire para encontrarlo. ¿O para no encontrarlo? (Él es Stephen Stevensen.)...Debo decir por mi parte que he sido escritor. Llegué por primera vez a Saint Nazaire el miércoles 4 de Mayo de 1988 a las 13:05 en un tren que seguía viaje a Yonville (Piglia, 2000:105).

En este ejemplo, podemos ver al autor ficcionalizado, ya que ha asumido las características de un ente de ficción, interviene en el universo de ficción y cumple una doble función. Este tipo de ficciones apelan a un lector por medio de un autor-narrador que tanto alude a su narración como universo de ficción. En la primera de las dos *nouvelles* «Prisión perpetua» esta manifestación genera múltiples niveles ya que primero vemos a Emilio Renzi — recordemos también el nombre completo del autor de esta ficción— quien se asume como autor del texto que leemos:

La historia de mi padre no es la historia que quiero contar. La convención pide que yo les hable de mí pero el que escribe no puede hablar de sí mismo. El que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías. De modo que ésta será una historia de duda como todas las historias verdaderas (Piglia, 2000: 14).

Más adelante, este narrador nos presenta al personaje Steve Ratliff quien aparece en los escritos de su diario, pero al concluir las entradas a éste se leen cuatro relatos que sólo presentan a un narrador extradiegético el cual parece atravesar la lectura del diario o el manuscrito del narrador, Renzi, sin embargo, debo agregar una última idea del diario a este respecto: “La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable” (Piglia, 2000:32), con esa idea concluye el diario. Lo que aparece después, decíamos, son cuatro relatos que el narrador de la obra presenta con el inicio en todos de la palabra: Había. Por lo que se puede deducir que la focalización ahora está en el cuaderno de Renzi aunque el narrador no cambia. Estas historias sufren algunas variaciones, sólo me detendré en dos ejemplos que aparecerán en «El fluir de la vida»: “Había

una mujer, en Trenton, que era descendiente de Federico Nietzsche. Entraba y salía de las clínicas psiquiátricas y hablaba con fluidez el alemán del siglo XIX...Había un fotógrafo que antes de matar a su mujer la había retratado en todas las posiciones imaginables” (Piglia, 2000: 40-41). En el apéndice de «Prisión perpetua» aparece un narrador extradiegético que nos contará la historia de Lucía Nietzsche y el Pájaro Artigas “En el bar, hablo con Artigas. Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia con Lucía Nietzsche...Conozco parte de esa historia porque el Pájaro me la ha contado varias veces...Piensa que con ella, al perderla, empezó su manía de fijar el fluir de la vida” (Piglia, 2000: 52). En esta sección el narrador ficcionalizado crea una ficción sobre ¿Ratliff-Artigas? A continuación, nos detendremos con más detalle en las relaciones intertextuales, a partir de la teoría de la recepción y de metaficción.

III. ANÁLISIS DE LA OBRA DESDE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN

3.1 Aproximaciones a la *nouvelle Prisión perpetua*

El libro *Prisión perpetua*, del escritor argentino Ricardo Piglia, aparecido por vez primera en Editorial Sudamericana, narrativas argentinas en 1988, es un volumen conformado por dos novelas cortas escritas casi simultáneamente: «Prisión perpetua» y «Encuentro en Saint-Nazaire». En estos textos se pone en marcha el engranaje de combinar géneros muy diferentes en un mismo texto, así, el lector puede hallarse en medio de destellos que anuncian un relato policial y filológico, aunado a la lógica del discurso ensayístico a través de la intimidad del diario. En una entrada de este diario vemos que Steve Ratliff —personaje central de la primera novela— refiere la siguiente idea: «Narrar, decía mi padre, es como jugar al póquer, todo el secreto consiste en fingir que se miente cuando se está diciendo la verdad» (Piglia, 2000: 22-23), de esta manera define el marco donde se concentran las múltiples versiones y las tramas de la historia.

Prisión... se compone de las *nouvelle* «En otro país», dividida en tres partes, y «El fluir de la vida», donde un crimen y un enigma son el centro en el que gira la historia, ahí se encuentra una mujer en la cárcel, espacio por demás significativo en esta obra ya que, como se anuncia “la novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencia el relato avanza hacia la perfección paranoica” (Piglia, 2000:26), así lo afirma Steve Ratliff y, a este respecto, agrega “los relatos de la cárcel se parecen al relato de los sueños que la gente suele hacer al despertar. El relato de los sueños sólo le interesa a quien lo cuenta” (Piglia, 2000: 28), en esa idea hay una tensión, primero entre la lectura y la experiencia para desembocar en la escritura y lo que está por venir.

En la primera parte, Emilio Renzi lee en un ciclo de escritores en Nueva York el relato que nosotros también leemos, en éste refiere la huida de su familia para irse a Mar del Plata. A partir de la lógica del complot, ya que luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, la familia Piglia Renzi deja Adrogué y se va a vivir Mar del Plata —mito del escritor enunciado en distintos textos, entrevistas y su libro *Los diarios de Emilio Renzi*— “¡También los paranoicos tienen enemigos!”(Piglia, 2000: 13), dice el padre del narrador, quien ha construido una forma circular que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal donde todos los acontecimientos están entrelazados, atravesados por la amenaza y el peligro que, sin embargo, funciona como un juego de espejos. Este acontecimiento da pie a la escritura de su diario, el cual irá apareciendo a través de algunas entradas fechadas como la del jueves 3 de marzo de 1957 en la que se anuncia que dejarán Adrogué, y donde aparece por primera vez el nombre de Steve Ratliff, personaje que recuerda a Jay Gatsby; hay otras entradas del mismo texto con títulos en donde, de forma indirecta, Renzi continua la presentación del personaje Steve, en esta sección comienzan a aparecer las alusiones a ciertos escritores norteamericanos como el mismo Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y Herman Melville.

La segunda parte narra la llegada de Steve y su relación con Morán, amigo en común de Ratliff y Renzi, ahí también se cuentan sus encuentros en el bar Ambos Mundos, donde el primero habla de una novela que está escribiendo y lee algunos fragmentos a Renzi. Después hay cuatro pequeños textos que tienen la forma de cuentos en donde no queda claro quien cuenta esas historias, todos comienzan con: Había un...una mujer, un psiquiatra, un convicto, un ex alcohólico. En la tercera parte, Morán le cuenta a Renzi —durante un viaje que hicieron a Buenos Aires en junio de 1960, tiempo en el que Emilio estudiaba en La Plata y comenzaba la publicación de sus primeros relatos— una historia que encierra el enigma de

la obra, la relación entre Pauline O'connor y Steve Ratliff, la mujer había matado a su esposo, se entregó a las autoridades y estaba en la cárcel; Steve se insinúa como su amante. Por eso Steve se había quedado a vivir en Mar del Plata.

Por último, aparece el texto «El fluir de la vida», texto a manera de pastiche¹⁷ — recurso que será analizado más adelante— presenta una historia conformada a partir de algunas ideas en las entradas del diario de Renzi y de los textos que cierran la segunda parte de la obra. En esta parte se cuenta la historia del Pájaro Artigas y su relación con Lucía Nietzsche. Acá, el narrador que refiere el relato se encuentra con Artigas y escucha la misma historia de siempre “conozco parte de esa historia porque el Pájaro me la ha contado varias veces y ahora se ríe cuando vuelve a empezar porque el Pájaro dice que siempre le asombran las variantes inesperadas”. Artigas visita a Lucía todos los domingos en una prisión psiquiátrica “un hombre prisionero de una historia, empeinado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar la experiencia (Piglia, 2000: 51). Debido a que el Pájaro le ha contado varias veces al narrador esta historia, éste toma la perspectiva de mirar como si estuviera en las escenas descritas “su padre (de Lucía) había elegido el apellido materno para borrar los rastros de su *propio padre*, el paranoico doctor Föster, antisemita y nazi *avant-la-lettre*, plagiaro, criminal, utópico, falsificador” (Piglia, 2000:52). La mujer también, como Renzi, vivió un exilio, habían dejado Paraguay porque la muerte de la madre de Lucía se había efectuado en condiciones extrañas. Asistimos entonces al arribo de Lucía a la Argentina, particularmente Adrogué. Se instalaron en una casa, que los miembros de la colectividad alemana expatriados de la Segunda Guerra Mundial les facilitaron, la casa estaba llena de

¹⁷De acuerdo con Helena Beristáin, se trata de un recurso en el que “se construye a partir de elementos estructurales tomados de otras obras, mismos que pueden ser tanto formales como temáticos, y que se aproxima por ello a la noción de intertextualidad o hipertextualidad” (Beristáin, 2006: 24).

retratos de Perón y Eva. En un cajón de un armario, empotrado en la pared, Lucía encontró una bolsa de lona llena de cartas que la gente le había escrito a Eva Perón. La nieta del filósofo alemán fue contratada por la Asociación de Amigos de Alemania Libre para trabajar de bibliotecaria; Artigas tenía en ese tiempo diecisiete años y se enamoró de Lucía “incluso ahora, casi treinta años después, recuerda con nitidez la imagen de Lucía Nietzsche en el espejo del ropero, el pelo dorado y la carita malvada y los ojos que ardían como si estuviera encandilada por la luz del aire” (Piglia, 2000: 55). La casa del Pájaro lindaba con la de Lucía. “La historia del viaje y de la Asociación de alemanes antinazis que los habían ayudado y la historia de su abuelo Förster se la empezó a contar al Pájaro a los pocos días de conocerlo” (Piglia, 2000: 55), ella estaba sentada sobre un sillón de mimbre y revisaba algunos papeles, Lucía estaba fascinada por las cartas a Eva, había una de un tipo que se encontraba en la cárcel llamado Aldo Reyes que trataba de construir el *Santa Marta*, buque de la Escuadra Invencible a partir de una lámina que encontró en una revista de náutica “Reyes había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de sereno y jardinero y había sido condenado a prisión perpetua” (Piglia, 2000: 56). Tanto Lucía como la historia de Reyes representan un modelo de lector, el caso de Aldo es más importante y recuerda a otros personajes de Piglia ya que, a través de la lectura, busca un cambio en su vida:

«¡El azar, Señora, me trajo aquí! Llevo años preso... Leyendo historia argentina. Leyendo un poco de filosofía. Construyendo la réplica del *Santa Marta*. Cuando uno (como yo) se encuentra encerrado, con el porvenir definido de por vida, puede, creo, reflexionar, por fin, sobre el futuro y su sentido... No construimos el mundo a partir de la experiencia, las penas no enseñan nada. Lo que hemos aprendido del pasado, Señora, es conocimiento sólo porque el futuro confirma que era verdad... La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en

todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido» (Piglia, 2000: 56-57).

Este texto puede, además de permitir el rastreo de la intertextualidad antes referida, aproximarnos a la idea de la experiencia y la lectura en la obra de Piglia. Lucía, agrega el Pájaro, cuenta el narrador, le leía esa carta porque veía en ese criminal al verdadero heredero de la filosofía, pero además porque quería que Artigas le ayudara a compararla con una carta inédita de su tío abuelo, texto que es presentado por el narrador con tono filosófico “El futuro es el único enigma...lo que llamamos la verdad tiene la forma de ese enigma” (Piglia, 2000: 58), escribe el autor de *Zaratustra*. La carta era una respuesta elíptica al libro *Colonias alemanas en el territorio superior del Plata, con especial atención en Buenos Aires y el Paraguay* del doctor Förster. A Lucía le interesaba que Artigas comparara ambas cartas, ver si acaso se repetían elementos con variantes en las cartas y en ese momento apareció ¿el padre de Lucía? Mientras ellos se van, el Pájaro quiso limpiar las hojas que Lucía había dejado ahí, se levantó para acomodar las páginas que había estado leyendo, en realidad, se trataba de notas que ella misma había escrito. Enseguida una frase lapidaria que cierra y al mismo tiempo abre el sentido de esta historia “Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices” (Piglia, 2000: 60). En un sentido, la verdad es aquello que está por venir, la indeterminación, a pesar de que esto parezca una paradoja; la escritura de ficción y sus matices, en este sentido, tienen que ver con la mirada del lector, la interpretación que cada uno hace de esa verdad, porque como dice Piglia “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (Piglia, 2000: 51).

Por otra parte, en «Encuentro en Saint-Nazaire», Stephen Stevenson ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo, encerrado en una

habitación de hotel, donde escribe un Diario. A través de una exhaustiva clasificación de la experiencia, intenta contar su vida y conocer el futuro. Sin embargo, en este trabajo nos ocuparemos únicamente de «Prisión perpetua» donde se buscan las relaciones entre los actos de lectura, la intertextualidad y la metaficción, ya que este texto esboza la pasión teórica, el enigma como motor de búsqueda de una historia y la falla sentimental, por lo que consideramos que esta obra representa la visión personal y el estilo de la literatura del autor argentino.

En el ensayo «Secreto y narración» del libro *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Piglia se refiere al funcionamiento de la *nouvelle* como forma, “recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces”, (Piglia, 2015: 242). Y quizá esa sea una aproximación a lo que presentó en su *nouvelle*, primero el relato fragmentario «En otro país» y luego el relato «El fluir de la vida» que es una suerte de resultado de aquella fragmentación llevado al plano de la ficción. Esta idea refiere la hipótesis aprendida en Hemingway donde la experiencia es aniquilada por la invención ¿realidad *versus* verdad? Podemos agregar una idea más que refiere el autor respecto de la *nouvelle* en el texto «Las versiones del relato» incluido en *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*:

La *nouvelle* suele centrarse en una historia de la que se dan varias versiones: *El corazón en las tinieblas*; *Pedro Páramo* o *Los adioses* son historias lineales que encierran múltiples versiones. Yo he escrito tres relatos que responden al género de la *nouvelle* «Homenaje a Roberto Arlt», «Prisión perpetua» y «Encuentro en Saint Nazaire». En esas tres *nouvelles* hay un relato («Luba», «El fluir de la vida» y «Diario de un loco», respectivamente) presentado como una suerte de apéndice; pero no lo es (Piglia, 2015:83).

De tal forma que en esta obra se dan varias versiones de la historia, en ella los personajes están obsesionados en encontrar un elemento, ni el narrador ni el lector saben cuál. Esa es la función narrativa del secreto. Enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de la trama, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos va sabiendo. Algunas veces el narrador sabe lo que sabe el lector, pero no lo que saben los personajes, y sobre esto se construyen las redes y relaciones que conforman las intrigas. En este trabajo se trata, entonces, de desmontar la obra de Piglia: autor, narrador, personajes y lector, observar con detenimiento la suplantación del autor de los diarios, del autor de *Prisión perpetua*, pero también del escritor que aparece como personaje y que parece estar suplantado por una figura que no existe en la vida real, de acuerdo con los diarios, pero sí en la ficción: Steve Rattliff. Respecto a esto, por ejemplo, en una entrevista llamada «Conversación con Ricardo Piglia» aparecida en *Valoración múltiple Ricardo Piglia*, dice:

Mi amistad literaria más decisiva fue la que mantuve con Steve Ratliff, un inglés, que en realidad no era inglés, había nacido en Nueva York, pero todos lo llamaban «el inglés» vivía en Mar del Plata y yo lo conocí jugando ajedrez. Fue una especie de maestro involuntario, por él reconocí la literatura norteamericana y de un modo irónico y agresivo Ratliff orientaba mis lecturas (Piglia, 2000:19).

En *Los diarios de Emilio Renzi* se lee lo siguiente:

En el bar del Ambos Mundos con la gente del cineclub está el Inglés, alto, usa sombrero, piloto blanco (un disfraz), habla con mucho acento, trabaja en una compañía norteamericana exportadora de pescado en el puerto; se embarcó en Alaska, dicen que es un escritor conocido en Nueva York, Steve M. Siempre habla en broma. Anoche mostró una carta de seis páginas y dijo que era de Malcolm Lowry. Parece que hizo la tesis sobre *Under the Vulcano*, en el 53

en Columbia (la primera tesis en el mundo sobre la novela, dijo como si fuera una hazaña). Aquí nadie conoce ese libro aunque Oscar Garaycochea, que es un genio, se acordó *de The Lost Weekend*, la película de Billy Wilder, porque había una referencia a Lowry en la revista *Sight and Sound*. «Sí», dijo Steve, «Lowry casi se vuelve loco cuando se estrenó ese film». Lo conoció personalmente, lo visitó en Canadá y Lowry pasó una semana en el depto de Steve en Brooklyn. Había que esconderle el whisky, según Steve, que, mientras, se va emborrachando de a poco. Lowry le tomó el frasco de la loción para después de afeitarse. ¿Miente? Puede ser, es brillante, muy divertido y ya se levantó a todas las chicas de quinto del nacional que vienen aquí a la tarde.

Anoté algunas cosas que dijo: «Lowry no era un novelista, era un escritor autobiográfico puro, escribía múltiples diarios personales, frenético escritor de cartas». De *Under the Vulcano* hizo siete versiones (Piglia, 2015:39).

Acá se plantea como mito de origen aquella máxima de que “todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad”, idea que Renzi atribuye a su padre en *Prisión perpetua*. De esto, podemos deducir que el género autobiográfico es el lugar de cruce entre verdad y realidad, es por eso que el autor argentino pone en marcha esa tensión desde los inicios de su trabajo literario.

3.2 Modos de leer

Leer es un modo de aprehender el mundo, se trate de obras literarias, manuales informativos o medios de comunicación, la lectura es la senda por el cual se transmite la experiencia al lector; otra forma de hacerlo es al narrarlo, ya sea de forma escrita u oral, se trata de compartir la experiencia de estar en el mundo; sin embargo, leer cualquier narración no es únicamente la unión de palabras, no, se trata de buscar las relaciones que existen dentro y fuera del texto para significarlo de manera amplia.

Si nos detenemos, en un primer momento, en lo que el texto nos ofrece, habría que pensar pues en el proceso que se realiza entre el lector y el texto. La lectura, entonces, es la configuración del texto que sólo adquiere efecto a través de las relaciones establecidas con el lector, en este sentido, podemos recordar aquella idea que dice que un texto sólo despierta a la vida cuando es leído. Es pertinente, en este punto, recordar que luego de que el Estructuralismo centrara su interés en el texto únicamente, otras corrientes como la estética de la recepción se enfocaron en el lector; con esta teoría se enfatiza un hecho concreto: el lector porque de él depende la existencia de la obra literaria.

Fue en Alemania donde Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, principalmente, sentaron el interés en el lector. Habría que distinguir entre lo que propone Hans Robert Jauss como lector empírico o explícito, diferenciado social, histórica y biográficamente, Wolfgang Iser, seguido por Umberto Eco, se centra en el texto individual y en la relación que establece con su lector: un lector implícito o lector modelo en términos de Eco; es decir, un lector capaz generar significaciones a través del acto de lectura: texto y lector.

Fue en 1966 cuando Hans Robert Jauss expuso sus tesis de la teoría de la recepción en la universidad de Constanza, con la lección inaugural «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria» (Jauss en Rall, 1993) en la que sostiene que “la historicidad de la literatura no se basa en una relación de hechos literarios...sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector” (Jauss en Rall, 1993: 56), así que el historiador de la literatura debe tener consciencia de su posición, primero, como lector.

Jauss busca, por medio de la teoría de la recepción, una renovación de la historia de la literatura, y es una defensa en torno a ésta que fue creada en el siglo XIX, así, lo que busca es un nuevo interés por la historia de la literatura. Una de sus tesis plantea la reconstrucción del horizonte de expectativas ante lo que una obra del pasado hace posible, por ejemplo,

generar preguntas respondidas con anterioridad por el texto y deducir cómo pudo haberse entendido, con lo que se evidencia la concepción pasada y actual de una obra.

En este sentido, podríamos pensar al proceso de lectura como una actualización del texto, un tema que Borges exploró en el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote» incluido en el libro *Ficciones* (Borges, 2011), donde, sin entrar en minucias, el autor argentino propone la escritura del Quijote por un escritor de finales del siglo XIX que emprende la hazaña de reescribir con las mismas palabras el texto de Miguel de Cervantes.

Para Jauss, con la teoría de la recepción estética, no sólo se comprende el sentido y la forma de la obra, sino que inserta a la obra aislada en su serie literaria o tradición literaria para conocer su importancia y ubicación históricas, “al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector...se transforma en recepción activa del autor” (Jauss en Rall, 1993: 57), en el ejemplo de Borges observamos el juego planteado por el narrador argentino que actualiza a Cervantes a través de la recepción activa del lector del siglo XIX.

Por otra parte, es en este cuento, además, en el que se pone en tela de juicio la idea de “el arte de la interpretación” como lo llama Wolfgang Iser en «La estructura apelativa de los textos» (Iser en Rall, 1993:100) y donde el mismo Iser se pregunta “¿por qué se transforman nuevamente los significados hallados una vez, a pesar de que las letras, las palabras y las oraciones del texto continúan siendo las mismas?”, queda claro, por lo demás, que el significado no está únicamente oculto en el texto mismo, sino que se abre a la pregunta por el sentido último de los textos. Respecto del cuento borgeano, la propuesta de sentido podría encaminarse a pensar que el lector de la época del autor de *Novelas ejemplares* es distinto de un lector de finales del siglo XIX, dado que la interpretación es una experiencia cultivada de lectura y con esto también se abre la posibilidad de que sea una de las vías de actualizaciones

del texto, pero el texto debe otorgar un abanico de actualizaciones. No se debe olvidar, por otra parte, que el significado de un texto existe sin importar las relaciones que pueda producir.

De este modo, nos encaminamos a la pregunta central ¿cómo se puede describir la relación entre el texto y el lector? y, siguiendo las ideas de Iser plantearemos tres pasos, a saber, el primero como un esbozo de la peculiaridad del texto literario, a través de la limitación respecto a otros tipos de texto, para esto habría que precisar que los textos literarios son una reacción a la realidad, “ni explica objetos reales determinados ni los produce” (Iser en Rall, 1993: 103), la falta de superposición produce indeterminación, la cual se normaliza en el lector a través de los actos de lectura, dicho de otro modo, se trata de referir el texto a los hechos reales, en este punto, llama la atención la indeterminación, pues produce demasiadas contradicciones haciendo imposible su comparación con el mundo, ya que éste aparece sólo como una posibilidad, también se puede normalizar a partir de las experiencias individuales del lector, de tal suerte que el texto literario se mueve entre el mundo de los objetos reales y la experiencia del lector¹⁸, por ejemplo, la lectura de un texto en un lector que tenía ideas preconcebidas sobre algún tema y que al concluir la lectura que las contradice puede generar cierta reflexión. A partir de esta idea, se puede decir que el lector actualiza el texto. Con esto, cabe decir, sólo se ha descrito al texto literario desde afuera.

El segundo paso debe nombrar y analizar condiciones elementales del efecto de los textos, llámense grados de indeterminación del texto, dado que cada perspectiva busca representar al objeto no de forma casual o accidental, toda perspectiva aislada valida un solo objeto, así que el objeto llamado texto literario no alcanzará nunca su determinación

¹⁸ Anteriormente se mencionó que la verdad es aquello que está por venir, lo indeterminado y que la escritura de ficción y sus matices tienen que ver con la mirada del lector, la interpretación que cada uno hace de esa verdad.

universal, al respecto dice Iser “es algo que notamos en las conclusiones de las novelas, que a menudo poseen algo forzado, porque deben tener un fin. A la falta de determinabilidad, le corresponde al final una respuesta ideológica...hay novelas que articulan esa apertura final” (Rall, 1993: 105); sin embargo, podemos decir que, a mayor variación de perspectivas producidas por el texto, mayor es también el aumento de vacíos y, por lo tanto, posibilidades de sentido de la obra.

Por ejemplo, cuando se relee un texto generalmente se produce una impresión distinta de la primera lectura, esto se debe a la cantidad de vacíos que hacen posible la adaptabilidad del texto de formas diversas. Se puede decir, entonces, que el vacío o la indeterminación en el texto literario generan una co-ejecución y constitución del sentido del texto literario; sin embargo, la competencia del lector no siempre coincide con la del autor, por lo que, valdría la pena agregar la idea de Umberto Eco de que “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo” (Eco, 1993: 10), donde la elaboración de un texto conlleva una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro. Así pues, el movimiento estratégico de Piglia al introducir la importancia del libro *El gran Gatsby* en la primera parte de la *nouvelle* «Prisión perpetua» propone un camino dirigido por el propio Ricardo Piglia para significar, primero, su obra, y actualizar, después, la lectura de Fitzgerald.

La otra condición, planteada por Iser, está en función de las técnicas de su realización, la novela por entregas que se cultivaron en las novelas publicadas en folletines, por ejemplo, Charles Dickens utilizaba la indeterminación, en el sentido de que algunas veces hacía una investigación con sus lectores de cómo se imaginaban la continuación del argumento de la obra que estaba en marcha. Así pues, la novela por entregas trabaja con la técnica de corte o

interrupción donde se ha generado una tensión que exige un desenlace y, aunque esta técnica suele parecer arcaica, se podrían comentar algunas más.

Aquí vale la pena señalar la aportación técnica del autor de *In our time*¹⁹, la teoría del iceberg, Ricardo Piglia “en el texto suprimido con buen criterio por Hemingway vemos con claridad lo que se enuncia en la teoría del iceberg, lo que se suprime ya está narrado y el escritor sabe lo que luego se elide” (Hemingway, 2020:13), esta supresión del texto en Hemingway haría las veces de la indeterminación o vacío a las cuales se enfrenta el lector, además, el autor de *Formas breves* agrega “Hemingway quería escribir historias mínimas, tratando de narrar los hechos y transmitir la experiencia, pero no su sentido” (Hemingway, 2020:10).

Otra forma de inducir al lector a la composición es introduciendo nuevas personas de manera indirecta, incluso comenzar líneas de acción diferentes, para de este modo plantear la pregunta sobre las relaciones de las nuevas situaciones. En el texto «En otro país²⁰» que forma parte del libro *Prisión perpetua*, que es el objeto de estudio de este trabajo, se observa la aplicación de esta técnica ya que como se lee en la nota al pie al inicio de la obra “Este relato es una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo «Writers talk about themselves», dirigido por Walker Percy en *Fiction today* de Nueva York” (Piglia, 2000: 14), en un primer momento, el personaje Emilio Renzi está en la convención leyendo para el público asistente “La historia de mi padre no es la historia que quiero contar, la convención pide que yo hable de mí pero el que escribe no puede hablar de sí mismo” así que el personaje recurre a una anécdota sobre su destierro y el de su familia para irse a Mar del Plata, esta anécdota es el germen de la escritura de los diarios “en esos días, en medio de la desbandada,

¹⁹ De aquí en adelante se utilizará la traducción que hizo Rolando Costa Picazo, que tituló *En nuestro tiempo*.

²⁰ Texto que alude a un cuento de Hemingway llamado *In another country*.

en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un diario”, ese diario que, inmediatamente en la narración —y en la obra en general del autor argentino— comienza a ocupar un lugar importante:

Jueves 3 de marzo de 1957. (Nos vamos pasado mañana.) Decidí no despedirme de nadie. Despedirse de la gente me parece ridículo. Se saluda al que llega, al que uno encuentra no al que deja de ver. Gané al billar, hice dos tacadas de nueve. Nunca había jugado tan bien. Tenía el corazón helado y el taco golpeaba con absoluta precisión. Pensé que construía las carambolas con el pensamiento. Jugar al billar es simple, hay que estar frío y saber anticipar. Después fuimos a la pileta y nos quedamos hasta tardísimo. Me zambullí del trampolín alto. Desde tan arriba las luces de la cancha flotaban en el agua. Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez. (Piglia, 2000:14) (Piglia, 2015:33).

Este fragmento del diario que aparece también en *Los diarios de Emilio Renzi, los años de formación*, es el hilo que conduce una compleja red de sentidos y que aparece de manera muy inocente, sirve también en *Prisión...* como el lugar en donde se irán planteando las ideas de Steve Ratliff, un personaje al que Renzi le debe todo “sin él yo no sería un escritor, sin él yo no habría escrito los libros que escribí”, dice el alter ego de Ricardo Piglia. De manera tal que el lector de esta obra comenzará a hacerse preguntas sobre las relaciones de los diarios y ciertas anotaciones que tienen que ver con otro, en este caso Steve. Dicho de otro modo, aquí podría comenzar la constitución del sentido del texto para lo cual nos sirven tanto el modelo del lector implícito como el lector explícito que anteriormente se comentaron.

Por otra parte, al leer una novela nos encontramos a menudo con ciertas consideraciones —que Iser llama comentarios— del autor las cuales suprimen los vacíos en el texto; las novelas que van del siglo XVIII a la fecha utilizan esta técnica y en la mayoría de los casos sirven para prescribir en el lector la comprensión de la historia. Además, valdría la pena considerar la pregunta ¿se debe tener todavía confianza en el autor que hace esos

comentarios? Para tales efectos habría que referir el texto «Tesis sobre el cuento» incluido en *Formas breves* (Piglia, 2000), donde, de acuerdo con el autor de *El camino de Ida*, la versión moderna del relato cuenta dos historias como si fueran una, en la teoría del iceberg —continúa— lo más importante nunca se cuenta, ahí es donde el lector debe participar para buscar llenar esos vacíos y dejar de lado ciertos comentarios del autor. Se debe señalar que se ha tomado la idea del relato moderno ya que *Prisión perpetua* es un texto híbrido construido a partir de relatos que componen un todo que llamaremos novela. Los comentarios generan diversas reacciones, lo que suelen hacer es dotar a la historia de distintas perspectivas que tienen una orientación variable, veamos otro ejemplo:

“Una vez mi padre me dio un consejo que nunca pude olvidar: «¡También los paranoicos tienen enemigos!», me dijo, a los gritos, en el teléfono, tratando de hacerse entender desde la lejanía, en febrero o marzo de 1957” (Piglia, 2000: 13), el inicio de *Prisión perpetua* alude al también inicio de *El gran Gatsby* “Cuando yo era más joven y más vulnerable, mi padre me dio un consejo en el que no he dejado de pensar desde entonces. «Antes de criticar a nadie», me dijo, «recuerda que no todo el mundo ha tenido las ventajas que has tenido tú» (Fitzgerald, 2012: 11), además, aquello que le ha dicho el padre de Renzi tiene un eco que conduce a otros caminos, en el artículo *Esquizofrenia y cultura moderna: razones de la locura* el autor Mariano Pérez-Álvarez atribuye la frase «incluso los paranoicos pueden tener enemigos» a la ex-primer ministra de Israel Golda Meir que luego se ha adjudicado a Henry Kissinger: “Y es que incluso los paranoicos pueden tener enemigos, como le dijo Golda Meir a Henry Kissinger, en 1973, cuando éste la acusó de paranoica, por su desconfianza sobre las intenciones de los árabes²¹”, sin entrar en detalles de geopolítica,

²¹ Golda, I. (2012). *Esquizofrenia y cultura moderna: razones de la locura*. Psicothema. Recuperado el 31 de octubre de 2023. <https://www.redalyc.org/pdf/727/72723431001.pdf>

es, sin embargo, importante señalar el origen de esta idea que en algunos sitios de internet atribuyen al político estadounidense, este es, sin duda, uno de los desenlaces que suelen tener muchas frases que terminan por atribuirse a otros personajes. De manera tal que, volviendo a las relaciones establecidas entre el texto pigliano y la obra de Fitzgerald, no sólo se trata de un simple asomo a la obra del norteamericano, sino que, como veremos más adelante anuncia en gran medida muchos de los paralelismos que reforzarán el sentido de ambas obras.

Una vez establecida la constitución del texto fictivo *Prisión perpetua* donde su estructura apelativa no es insignificante, ya que se compone de una técnica fragmentaria, de corte o segmentación, por lo que concede libertad respecto de la conectividad de sus segmentos.

Se debe considerar también que la indeterminación en los textos fictivos está en crecimiento. En el texto que nos ocupa, habrá que poner en perspectiva la idea que Piglia tuvo del libro, a saber, *En nuestro tiempo* de Hemingway, texto que fue una lectura fundamental para el autor argentino²²:

Me acuerdo dónde estaba, por ejemplo, cuando leí los cuentos de Hemingway: había ido a la terminal de ómnibus a despedir a Vicky, que era mi novia en aquel tiempo, y al costado del andén, en una galería encristalada, en una mesa de saldos, encontré un ejemplar usado de *In our time* en la edición de Penguin. Cómo había ido a parar ahí ese libro no lo sé, un viajero quizá lo había vendido, un inglés con sombrero de explorador y una mochila que seguía viaje al sur lo había cambiado, digamos, por una Michelin de la Patagonia, vaya uno a saber. Lo cierto es que volví a casa con el libro, me tiré en un sillón y empecé a leerlo y seguí y seguí mientras la luz cambiaba y terminé casi a oscuras, al final de la tarde, alumbrado por el reflejo

²² En este sentido Jauss nos ayuda a entender el canon desde donde podría leerse la obra de Piglia.

pálido de la luz de la calle que entraba por los visillos de la ventana. No me había movido, no había querido levantarme para encender la lámpara porque temía quebrar el sortilegio de esa prosa (Piglia, 2015: 18).

En julio de 2016, Ricardo Piglia se reunió con Daniela Portas, editora de Penguin Random House, quien le había comentado al autor que quería presentar un proyecto a la editorial ya que recién unos meses atrás había comenzado a trabajar para la Penguin... , Piglia agregó — según cuenta Portas en un texto llamado *El rescate de un Hemingway inédito: la gran tarea de Piglia antes de morir*²³ “el primer libro de cuentos de Hemingway nunca se publicó en español; si lo publican yo escribo el prólogo”. No está de más decir que el proyecto fue aprobado por la editorial y Piglia escribió —en septiembre de 2016— un texto magnífico sobre lo que significó para él aquella lectura que hizo una tarde en Mar del Plata cuando tenía 18 años. El libro apareció en 2018 y ya no pudo verlo impreso, debido a que murió el 6 de enero de 2017; todo esto viene a cuento porque para la función de este trabajo es importante conocer la mirada del autor como lector, y es que este ha sido uno de los legados más importantes de Ricardo Piglia en la narrativa contemporánea.

En este orden de ideas, el primer libro de Hemingway para Piglia es una propuesta donde “la lógica de una escena no depende de la acción que se desarrolla ahí, sino de las acciones fragmentarias y entrecortadas de una realidad en crisis. Hemingway sustituye la lógica de la acción con la presencia de un narrador que no quiere decirse a sí mismo lo que ya sabe” (Hemingway, 2020: 10), el estilo de Hemingway vuelve al origen de la narración,

²³ Portas, D. (19 de abril de 2018). *El rescate de un Hemingway Inédito: la gran tarea de Piglia antes de morir*. Infobae. Recuperado el 30 de octubre de 2023. <https://www.infobae.com/grandes-libros/2018/04/19/el-rescate-de-un-hemingway-inedito-la-gran-tarea-de-ricardo-piglia-antes-de-morir/>

si con Joyce se había llevado al máximo la capacidad verbal²⁴, siguiendo las ideas del autor de *Crítica y ficción*, el novel norteamericano “trabaja con los restos del lenguaje, buscaba una prosa conceptual que insinuara sin explicar” (Hemingway, 2020: 10). Esta propuesta narrativa está más emparentada a la tradición del cuento al estilo de Chéjov, el libro *Sin trama y sin final* (Chéjov, 2005) reúne una serie de consideraciones a este respecto; en los cuentos que componen *In our time* se percibe la falta de algo, la interrupción final, hay una narración de hechos que transmiten la experiencia, pero no su sentido, y es ahí donde el lector juega un papel fundamental para completar el sentido de la obra. Más adelante retomaré la idea de la experiencia en la escritura de *Prisión perpetua* como aprendizaje de la lectura de Hemingway en Piglia.

Si *En nuestro tiempo* se expresa una narración a partir de hechos narrados que transmiten una experiencia ocultando su sentido, en *Prisión perpetua* se explora el sentido de la experiencia confrontado a la idea de narrar, Steve Ratliff, “era un norteamericano; buscaba hundirse en el fluir de la experiencia para destilar el arte de la ficción...cautivo de una pasión o del recuerdo de una pasión, se pasaba las noches tomando ginebra y hablando de literatura en el Ambos Mundos...” (Piglia, 2000: 18). Steve Ratliff es el personaje que funciona como el tropo metonimia para designar la relación entre la literatura norteamericana que ha leído Piglia, es también quien le obsequia una obra de *The great Gatsby*, libro nada inusual que servirá como guía de lectura de *Prisión...*:

Por una combinación de azares conozco en Mar del Plata a un tipo excepcional, a quien en un sentido le debo todo...Por él conocí la literatura norteamericana y por él me puse a

²⁴ Recordemos que la novela *Ulises* de Joyce narra un día en la vida de Leopold Bloom y la obra consta de entre 800 y 1000 páginas.

aprender la lengua en la que estoy hablando con ustedes...Una tarde me trajo *The great Gatsby* en una vieja edición de Scribners y se empezó a reír cuando me dijo que esa era la mejor *nouvelle* que se había escrito nunca (Piglia, 2000: 17).

En *Formas breves*, libro de ensayos, Piglia asegura en el texto «El último cuento de Borges» que “La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos” y, ahí mismo hace notar que el cuento «La memoria de Shakespeare» funciona como teoría general de la memoria y la literatura, donde la segunda no es sino la memoria heredada o prestada ¿qué tan importante habrá sido la lectura de Fitzgerald para el joven Piglia? Es importante, en este punto, regresar a los apuntes de Piglia como lector porque ahí se funda buena parte de su oficio como escritor. Con esto, se quiere hacer hincapié en la relación ya sea de una forma o técnica aprendida en sus propias lecturas y que se actualiza en su narrativa. La narración persistirá porque es el gran modo de intercambiar experiencias—dice Piglia en «Modos de narrar» del libro *La forma inicial*— “la narración es lo contrario de la simple información. Está siempre amenazada por el exceso de información, porque la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida y a vivirla como algo personal”. La experiencia no sólo es vital, sino que también se aprende de una lectura, ya que la literatura le da forma a la experiencia vivida —en el mismo artículo agrega— “la narración alude y desplaza, nunca dice de manera directa cuál es el sentido, y ahí se define su forma”.

En otro orden de ideas, partiendo de la tesis de que el escritor norteamericano, Ernest Hemingway, como renovador del cuento, debido a que su propuesta de la Teoría del Iceberg en la que busca desaparecer u ocultar el sentido de la experiencia por una narración de los hechos, con su obra *En nuestro tiempo* genera una pertinente influencia, en el libro de Piglia,

el narrador argentino continúa con ese linaje, pero da una vuelta de turca ya que, como expresa en el ensayo «Ernesto Guevara, rastros de la lectura» “la lectura funciona como espacio para la experiencia” desde esta óptica, el sentido de la experiencia en el autor de *Nombre falso* se genera a través de lo leído.

De tal suerte que es de suma importancia señalar la aparición de *En nuestro tiempo* y el prólogo realizado por el autor argentino ya que tanto éste como los textos de Piglia —en general— exigen al lector que introduzca todas sus ideas para significar, de forma más amplia, el texto.

En una entrada a sus «Notas sobre literatura en un diario» que pertenece al libro *Formas breves* se puede leer la idea de que a Renzi le interesa lo que pueda suceder con sus lecturas, con los personajes o tramas de sus lecturas:

No veo qué sentido puede tener, me dice Renzi escribir un relato sobre Asja Lacis. Existen otras mujeres más interesantes que pueden servir de tema para un relato...Por ejemplo, me dice, la hija de Madame Bovary...La vida de una obrera textil que es la hija de Madame Bovary, dice Renzi, ese tema me interesa más que la historia de la amante de Walter Benjamin (Piglia, 2000: 89).

¿Acaso en esta cita se pone en tensión la idea de realidad *versus* verdad? En muchos de sus libros podemos ver cómo los actos de lectura, de interpretación, son elementos que mueven la trama de sus historias, por ejemplo, el personaje polaco de la novela *Respiración artificial* (Piglia, 2001) que lee el diario de Kafka y en ellos cree descubrir que existe un vacío en la vida de Hitler cuando éste quiso ser pintor y ahí plantea la idea de un encuentro en Kafka y Hitler y que, con base en lo que escuchó el primero sobre los planes del dictador alemán es

que se plantean algunas relaciones sobre el nazismo y la obra de Kafka. Así lo cuenta el polaco “En esos meses del verano de 1940; mientras Hitler arrasaba Europa, me decidí a escribir un artículo con la intención de asegurarme la *propiedad* de esa idea que yo tenía sobre las relaciones entre el nazismo y la obra de Franz Kafka” (Piglia, 2001: 180); en *Blanco nocturno* (Piglia, 2010) el personaje Luca Belladonna encuentra en la lectura una revelación personal:

Y ahí en esas jornadas siempre iguales, durante su *sumernage*, en la casa de campo, una noche al entrar en la casa para buscar una manta, había encontrado un libro que no conocía...al buscar entre la ropa de invierno, de golpe lo vio, como si estuviera vivo, como si fuera un bicho, una alimaña, el libro ese, como si alguien lo hubiera olvidado ahí, para nosotros, para él. *El hombre y sus símbolos*, del doctor Carl Jung...había descubierto por azar al maestro Jung, y así pudo entender y luego perdonar a su hermano (Piglia, 2010: 238-239).

La lectura, en la obra del narrador nacido en Adrogué, genera una tensión que el autor dosifica en el argumento para ir revelando información que ayudará al sentido general de la obra. En el libro citado antes aparece lo que podría considerarse una teoría de la lectura del propio Piglia, la cual es expresada de forma indirecta por una de las hermanas Belladonna, Sofía, quien refiere así las palabras de su madre, por lo demás, una mujer que se pasa la vida leyendo:

—Mi madre dice que leer es pensar —dijo Sofía—. No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros pero que no ha sido escrito por nosotros, sino que alguien en otro país, en otro lugar, en el pasado, lo ha escrito como un pensamiento todavía no pensado, hasta que por azar, siempre por azar, descubrimos el libro donde está claramente expresado lo que había estado, confusamente, no

pensado aún por nosotros. No todos los libros, desde luego, sino ciertos libros que parecen objetos de nuestro pensamiento y nos están destinados. Un libro para cada uno de nosotros. Hace falta, para encontrarlos, una serie de acontecimientos encadenados accidentalmente para que al final uno vea la luz que, sin saber, está buscando (Piglia, 2010: 251).

Líneas arriba se dijo que esta podría ser la clave de la obra pigliana, el libro que te va a cambiar la vida completamente y que refiere también el sentido de que la lectura no sólo es un entretenimiento sino un acontecimiento central de la vida; parafraseando a Piglia, no confundamos la realidad con la verdad y prestemos atención a los matices de la ficción. Esa propuesta de lectura liga a la literatura con la experiencia de vida.

En la obra que nos ocupa aparecen muchos actos de lectura en los personajes, además de la importancia que tuvo para Renzi la lectura de *El gran Gatsby*, también, en una entrada del diario de Renzi en donde habla de su relación con Ratliff aparece una escena que recuerda Steve:

No hablo inglés, dijo Steve, escribo en inglés. Hablo una lengua que todos comprenden y escribo en una lengua privada. A los doce años descubrí la diferencia gracias a la mujer del párroco de la iglesia anabaptista del bajo Harlem a la que me llevaba mi madre. Esa mujer usaba un idioma personal, construido con citas y referencias bíblicas y fragmentos de los sermones dominicales de su marido que había terminado por aprenderse de memoria: Nadie puede imaginar la impresión de altivez que producían las cadencias de la conversación de esa mujer. Leía todo el tiempo la biblia en la traducción del reverendo A. J. Andrew y por eso su inglés conservaba tonos de la vieja lengua vernácula con sus metáforas alambicadas y sus giros populares. Por primera vez comprendí que el lenguaje servía para otra cosa que para nombrar o dar órdenes (Piglia, 2000: 20).

La influencia por medio de la repetición, que termina por generar un estilo en la forma del habla, el lenguaje, además de servir para dar órdenes sirve para generar un estilo ¿literario? Páginas más adelante vemos a Steve Ratliff hablar de *Moby Dick* “hay que estar loco para escribir un libro sobre la caza de ballenas” (Piglia, 2000: 26) —dice—. Después, cuando un amigo lo ubicó en una compañía inglesa de pesca y exportaciones para trabajar, agrega, “Todo lo que sé sobre el arte de la pesca lo aprendí leyendo a Melville” (Piglia, 2000:30). La lectura como experiencia. Pero en esta obra aparece un acto de lectura por lo demás revelador, se trata de un texto que pudo haber sido escrito por Renzi, o Ratliff, o Ratliff en palabras de Renzi —efecto del que se hablará más adelante— el narrador enuncia que había, en los textos escritos por Ratliff y escuchado por Renzi, una mujer que no hacía otra sin consultar el *I Ching*²⁵ “una noche, en una reunión, alguien habló del *I Ching* o *Libro de las mutaciones* y elaboró una teoría sobre la construcción artificial de la experiencia” (Piglia, 2000: 33) en la biblioteca de la universidad halló un ejemplar y por la mañanas un hombre se sentaba en el bar que se ubicaba frente al campus a leer el periódico, la mujer preguntó al oráculo si debía hablar con él. Mantuvo una relación con aquel hombre que duró tres meses. Tiempo después recibió la orden de dejar de verlo. “Empezó a realizar pequeñas escapadas siguiendo las indicaciones del *I Ching*. Tomaba un ómnibus, bajaba en un pueblo cualquiera, se sentaba a leer en un bar. Esa vida secreta la llenaba de alegría. Nunca podía imaginar lo que iba a hacer” (Piglia, 2000: 34); el libro le dijo un día que debía irse, alquiló un carro comenzó su viaje, el oráculo le indicaba el camino, incluso había veces que consultaba el *I Ching* para saber si debía continuar sus consultas a éste. La construcción artificial de la experiencia estaría muy

²⁵ Sabemos de este libro, compuesto por 64 hexagramas, que Fu-Hsi, cuando gobernó China, descubrió que las cosas que existían dentro de él eran las mismas que la distancia le permitía contemplar. “Entonces ingenió los 8 trigramas, para mostrar plenamente los atributos de las operaciones inteligentes y espirituales producidas en secreto y clasificar las cualidades de las innumerables cosas” (Laver, 1990: 10).

ligada a los actos de lectura, la idea de experiencia individual es un efecto que se ha producido por la lectura, incluso se podría aventurar la idea de que los escritores son los que dan forma a la experiencia.

Con esos ejemplos, se podría decir, que la interpretación de un texto, la lectura atenta, es un relato que está por venir, por escribirse —como sucede ahora mismo mientras tecleo para construir este texto— ese descubrimiento estriba en que la lectura le da forma la experiencia vivida, la lectura, me parece, es el tópico más importante —decía anteriormente— en la obra pigliana. El autor de *El camino de Ida* lo dice en estas palabras “La literatura es una forma privada de la utopía” (Piglia, 2000: 15). Como veremos en el siguiente punto, en *Prisión perpetua* hay una tensión entre lectura y escritura; es decir, entre experiencia robada —la lectura— y la escritura —lo imaginario— lo que está por venir.

Ahora bien, se debe señalar la aportación de Helena Beristáin sobre alusión, referencialidad e intertextualidad, misma que servirá más adelante para rastrear otras técnicas que ayudan a mostrar las conexiones con otros textos y cómo éstas han influido en el sentido de la lectura que debe hacerse de *Prisión perpetua*.

3.3 La experiencia como reflejo que busca nitidez

En el Capítulo II se hizo un breve recorrido para conocer distintas posturas en torno al término intertextualidad²⁶ para nuestros fines tomaremos, el término intertextualidad como la producción de un texto desde otro u otros, tal como la veía Genette: la escritura como palimpsesto, ya que supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y

²⁶ En términos simples, se trata de la referencia de un texto en otro texto: un texto se produce en función de otro. Pensemos, por ejemplo, en *Ulises* de Joyce que, muy probablemente no habría existido sin *La odisea*.

tabular a la vez. Sin embargo, no es tan sencillo como el simple hecho de reconocimiento de un texto A con su relación con otro (B, C). Quien no conoce el texto A, asume su existencia, pero no sabe en qué consiste, cuál es su contexto, por lo tanto, no se da el mismo grado de finalización, el sentido, diríamos en este caso particular, está incompleto.

De acuerdo con las ideas de Helena Beristáin (2006), Gérard Genette en *Palimpsestos* lo maneja como transtextualidad, y establece cinco tipos —que anteriormente se han señalado—, para nuestros fines veremos cómo se lleva a cabo la idea de:

1. Intertextualidad: relación de co-presencia entre dos o más textos; presencia efectiva de un texto en otro. Ejemplos de ésta son la cita que es su forma más explícita y literal, el plagio: copia literal, y la alusión: forma menos explícita y menos literal. En este sentido, podemos hablar de la presencia de *El gran Gatsby* de manera alusiva en *Prisión perpetua*.
2. Metatextualidad: Se refiere al comentario, su relación crítica. Un texto que habla de él sin ser citado, la obra que nos ocupa utiliza varios elementos en donde el autor mantiene una relación crítica respecto de su proceso creativo.
3. Hipertextualidad: Se trata de la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), que constituye su origen.

La alusión es una de las técnicas que pueden ayudar a darle claridad al texto leído ya que, por medio de las relaciones a las que apunte el texto, el lector podrá hilvanar parte del sentido, éstas se pueden dar dentro del texto o hacia fuera de él. Se debe subrayar la relación necesaria entre alusión y elipsis ya que, siguiendo las ideas de Helena Beristáin “en la elipsis, se dice sin nombrar lo dicho; el significado del artículo, la conjunción, el adjetivo, el verbo, etc., que no están presentes” (Beristáin, 2006: 17).

El libro *Prisión perpetua*, que considero como una autobiografía falsa, del escritor argentino, se compone de relatos donde, por medio de alusiones, el texto leído nos remite a

otros. Para Helena Beristáin, el aludir, como figura retórica, “significa jugar, lo cual sugiere el juego de palabras dado donde hay referencia sin expresión” (Beristáin; 2006: 14). En términos de este estudio podemos mencionar la aparición de pequeñas anécdotas que aparecen en la primera parte de «Prisión perpetua» que luego reaparecen en «El fluir de la vida», además, de las entradas del diario en *Prisión perpetua* (2000) que después aparecen en *Formas breves* (2000). Veamos, por ejemplo, como en el siguiente texto de la parte «El fluir de la vida» —donde Lucía lee una carta al Pájaro Artigas— se alude a una de las entradas del diario que Renzi de «Prisión perpetua»:

El hombre contaba una historia de desdichas e injusticia, que Lucía le empezó a leer al Pájaro sentados en la galería que daba al patio. Reyes había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en el fondo del club donde trabajaba de sereno y jardinero y había sido condenado a prisión perpetua. La criatura había tardado en morir, según Reyes, porque se le trabó el seguro del arma, que había tapado con un trapo (el puño envuelto en un poncho) para no verle la cara a su hija y ahogar el ruido. Creía que estaba muerta pero sólo estaba herida. Y tuve que volver a entrar a la casa para rematarla, dijo Reyes, en el juicio, como quien hace un descargo (Piglia, 2000: 56).

Este texto, decíamos anteriormente, alude al siguiente que aparece en una entrada de los diarios de Renzi en «Prisión perpetua»:

Un padre. Encontré en el diario una historia que vale la pena, dijo hoy Steve. Un tipo había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de jardinero. Tapó el arma con una almohada para no verle la cara a su hija y ahogar el ruido. En su descargo dijo que estaba convencido de que su mujer era una prostituta y no quería que su hija siguiera el mismo camino (Piglia, 2000: 22):

Sin embargo, siguiendo las ideas de Beristáin, se observa que, además de la relación de intertextualidad, también se genera una de hipertextualidad ya que proviene —aunque con

algunas variantes mínimas— de una anécdota escrita en «Notas sobre Macedonio en un Diario», fechado el 5 de junio de 1962, aparecido en *Formas breves* (Piglia, 2000) cuando Macedonio Fernández era fiscal:

Recordaba el caso de un hombre que había asesinado a sus dos hijas con una navaja, primero a una y dos horas después a otra, que por supuesto estaba casi desmayada de terror, y las había enterrado en los fondos de una iglesia porque era tierra bendita...Heras dijo que el argumento de Macedonio consistió en sostener que el hombre había matado a sus dos hijas, una de doce y otra de catorce, porque no quería verlas condenadas a repetir la vida de su madre, que había terminado loca, ni la de la hermana mayor, Elisa barrios, una cancionista popular (Piglia, 2000: 15.16).

Es muy probable que éste sea el germen, la idea primigenia de la cual se desprende la entrada *Un padre* y que después vemos desarrollado con el arte de la ficción en «El fluir de la vida».

Si anteriormente se señaló la relación entre alusión y elipsis, habría que establecer la que se relaciona también con el tropo dialogía (antanaclasis), de acuerdo con Beristáin, se produce por repetición de un término que actualiza de forma simultánea dos significados, “Uno de ellos (significados) se relaciona con el cotexto, y el otro alude a un hipertexto (texto B, relacionado con un texto anterior A, o hipotexto. Cf. infra, Genette)” (Beristáin, 2006: 22), bajo estos términos se plantea otra relación, en este caso entre Piglia y Francis Scott Fitzgerald. Una vez que el narrador de la obra Emilio Renzi —como se describió anteriormente— decidió no hablar de él sino de sus genealogías, entonces conocemos parte de la vida de Ratliff:

Steve apareció en la ciudad una tarde, en los comienzos del verano del 56. Empezó a frecuentar el Club Náutico, a contar una historia confusa sobre su vida. Morán, que se hizo

amigo de Ratliff antes que todos nosotros, decía que la primera semana Steve anduvo dando vueltas y buscando un chalet en la Loma del que sabía la ubicación precisa. Desde allí se podía ver con sólo asomarse a la ventana un gran caserón que había sido del presidente Alvear, del otro lado de la bahía que se forma a la altura de los espigones largos...Sin salir de su casa podía ver los jardines iluminados de la casa de sus vecinos, las fiestas que duraban toda la noche...Morán, esa tarde, varias veces trató de explicarme el tipo particular de ambición que arruina la vida de tipos como Ratliff usando el ejemplo del chalet pagando una fortuna, con la única intención, según parece, de estar cerca de una mujer que vivía en esa casa que había sido de Alvear (Piglia, 2000: 29).

Sin duda, esta cita resonará en cualquier lector que se haya acercado a la obra más conocida de Francis Scott Fitzgerald, escrita en 1924 en la Riviera francesa, *El gran Gatsby* representa la idea que todos a su alrededor se hacen de él: un asesino, un egresado de Oxford o un hombre que había surgido de los pantanos de Lousiana o del East Side de Nueva York, o en palabras de Justo Navarro un “*Mister nobody from Nowhere*” (Navarro en Fitzgerald, 2011: 111). A partir del secreto se genera la posibilidad de construir la narración para reconstruir un relato ausente que está y que hay que buscar por medio de testigos y versiones parciales, esto suena al género policiaco, pero también es el *Gran Gatsby*. Tal como sucede con Jay Gatsby en Steve Ratliff también se duplica esta manera de contar, ya que es algo que alguien ha visto y cuenta después. En la novela del autor de *Suave es la noche* hay un narrador que, sabemos desde el inicio, escribe la historia de Jay Gatsby, Nick Carraway lo describe así:

Cuando volví del Este el otoño pasado, era consciente de que deseaba un mundo en uniforme militar, en una especie de vigilancia moral permanente; no deseaba más excursiones desenfrenadas y con derecho a privilegiados atisbos del corazón humano. La única excepción

fue Gatsby, el hombre que da título a este libro: Gatsby que representaba todo aquello por lo que siento auténtico desprecio (Fitzgerald, 2012: 11-12).

Así que, tanto en *El gran Gatsby* como en *Prisión...* alguien más cuenta indirectamente la historia de Jay y Steve, respectivamente. Veamos ahora —desde la óptica de Carraway— cómo se presenta el espacio por el que Gatsby se mudó a West Egg:

“Yo vivía en West Egg, el..., bueno, el menos elegante de los dos huevos... Mi casa estaba en el extremo del huevo, a unos cincuenta metros del estrecho, comprimida entre dos imponentes mansiones...La que se alzaba a mi derecha era colosal sin discusión, copia fiel de algún Hotel de Ville de Normandía...Era la mansión de Gatsby...Al otro lado de la pequeña bahía los palacios blancos del elegante East Egg rutilaban en el agua (Fitzgerald, 2012: 14).

Al otro lado de la bahía se encuentra Daisy, personaje al que busca reconquistar Jay Gatsby, y, quizá, una forma de llamar su atención es al organizar grandes fiestas “Llegaba la música de mi vecino en las noches de verano. En sus jardines azules hombres y chicas iban y venían con ...el champagne. En el vestíbulo principal ponían un bar, con una auténtica barra de metal donde apoyar el pie, y provisto de ginebra, bebidas alcohólicas y licores...” (Fitzgerald, 2012:43). Tal como establece Helena Beristáin, sería posible agregar aquí el pastiche, dado que partimos de una obra parcialmente original (*Prisión perpetua*) y parcialmente imitada (*Gran Gatsby*); dicho de otro modo, se construye a partir de elementos estructurales que pertenecen a otras obras ya sea formales o temáticos. A este respecto, vale la pena traer a cuenta algunas ideas que Piglia planteó en una entrevista:

A mí me interesan mucho las vidas posibles, las construcciones imaginarias de la propia vida, y me parece que en un diario está todo eso. O sea: el sujeto dice la verdad, el sujeto es el sujeto de la verdad. Entonces, ahí hay un corte con la ficción. Porque el sujeto de la ficción puede contar la batalla de San Lorenzo, perfectamente real y verdadera, con todos los datos, pero el sujeto no existe. Mientras que el sujeto de la ficción verdadera, o sea, el sujeto de la autobiografía...es el sujeto que habla, existe, y por lo tanto le creo. Por eso (en *Prisión perpetua*) todo el mundo cree que hay un personaje que se llama Ratliff, porque usé una estrategia para hacer verosímil la cuestión... Aunque cualquiera que lea ese relato se da cuenta que es un poco raro lo que pasó con la mujer, que además es la historia de *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald (Piglia en Fernet, 2000: 41).

En estas líneas se resume buena parte del interés por parte del escritor argentino, valdría la pena pensar en cómo se descoloca el lugar desde donde se enuncian las cosas, en este caso vamos que en la ficción alguien escribe un diario, pero si este texto apareciera únicamente en sus diarios ¿cómo sería la interpretación del lector? Para Piglia, la lectura juega un papel fundamental en su obra, pero también la crítica desde su propia obra, algunas veces podemos encontrar teorías sobre la lectura y la escritura en distintos géneros, cuentos, novelas o conversaciones, para lo cual, en el siguiente punto veremos como la Metatextualidad y la metaficción aparecen en esta obra.

3.4 Metaficción, un caleidoscopio como juego narrativo

Si pensamos en los artificios creados por algunos autores latinoamericanos no podemos dejar de mencionar a la novela *Rayuela* y el capítulo 62 que da pie a la creación de la novela *62 modelo para armar*, algo similar sucede con el autor chileno Roberto Bolaño con la novela *Los detectives salvajes*, donde el capítulo III de la segunda parte presenta un testimonio de Auxilio Lacouture quien será la narradora de la novela *Amuleto*, en México Sergio Pitlor genera un juego similar, en su novela *Los juegos florales* (1982) el capítulo IV aparece

publicado como cuento en el libro *Nocturno de Bujara* (1981); en el autor que nos ocupa, aparece la forma inicial en «Hotel Almagro» y «La mujer grabada» —ambos incluidos en *Formas breves*— de la novela *La ciudad ausente*. En la Federación de box que se ubica cerca del hotel había una mujer que en el vestido llevaba prendida una foto de Macedonio Fernández, cuenta a al autor de *Museo de la novela de la eterna* lo había conocido de chica, llevaba un grabador de cinta como su única pertenencia, por algún azar ese grabador llega hasta el narrador que puede ser Ricardo Emilio Piglia Renzi, pero lo que se encuentra ahí grabado posiblemente sea la voz de Macedonio, Piglia lo describe de la siguiente forma:

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 (Piglia, 2000: 33).

Lo que vemos en la propuesta de Ricardo Piglia, es una intención que juega más allá de los límites del autor porque su propuesta es la de un caleidoscopio en la que, una vez que entra el lector, se convierte en un participante activo en las alusiones a otras obras; el uso de fragmentos de su diario que se cruzan con cierta crítica literaria; el juego de espejos que genera entre el autor Ricardo Piglia y su álgter ego Emilio Renzi y que lleva a su máximo nivel en *Prisión perpetua*, la cual funciona como el inicio del juego, este libro anuncia un libro futuro *Los diarios de Emilio Renzi*; estas tres ideas bien se podrían comparar con el siguiente párrafo, contenido en el Epílogo de *Formar breves*:

En este libro he trabajado sobre relatos reales y también sobre variantes y versiones imaginarias de argumentos existentes. Pequeños experimentos narrativos y relatos personales me han servido como modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido. La literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es (Piglia, 2000: 141-142).

Para estos fines, baste traer a cuenta la metamorfosis de una idea que culmina en otra obra, pero que además contiene cierto grado de flexibilidad, ya hemos dicho que «El fluir de la vida» funciona como apéndice de «Prisión perpetua» pero ¿cómo se da ese mecanismo? En la primera parte vemos cómo aparecen algunas ideas que plantea Ratlif, por ejemplo:

El cráneo de cristal. Para Steve la cárcel es el centro psíquico de la sociedad. El polo magnético interior, hundido entre los dispositivos eléctricos y las molduras de acrílico, un engranaje transparente; como quien dice, un cráneo de vidrio. Un mirador donde se ve el pensamiento. Una amiga suya conoce bien ese mundo porque es psiquiatra judicial. Según ella en la cárcel se puede observar el futuro de la sociedad (Piglia, 2000: 26).

Esta idea resuena y, sobre todo, la complementa Steve más adelante “La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer” (Piglia, 2000: 27). Páginas adelante, en el apartado donde aparecen algunos relatos vemos la aparición de un psiquiatra que atendía un centro telefónico de asistencia al suicida, este psiquiatra sabe que lo que algunos necesitan para no cometer el acto quizá sea hablar.

Me gustaría hacer énfasis en una idea que aparece al inicio de «El fluir de la vida» donde nos cuenta el narrador que el Pájaro “pasó un verano con Lucía Nietzsche en 1956 y desde entonces ha construido los hechos en sus detalles mínimos como quien pule una lente hasta disolverla invisible en el aire” hacia el final de esta historia, el narrador vuelve a esa imagen “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 apresar, en ese instante fugaz, toda la verdad”, las narraciones captan, algunas veces, aquellos lugares donde un

testigo recuerda un momento de la historia que en otras dimensiones han sido eliminadas, y quizá sea ahí donde se encuentra el enigma de toda esta historia. Este caleidoscopio narrativo es la propuesta de un autor que ha pensado todo el tiempo en el lector.

3.5 Diario

Por último, nos centraremos en la importancia del diario en su obra, tomando en cuenta a éste como Hipotexto: lugar donde se cruzan lecturas, retazos de realidad y el paso del tiempo. Ese Hipotexto funciona como germen, laboratorio de los textos que están por venir.

En el capítulo II, tuvimos un acercamiento al metadiscurso, con este recurso nos enfrentamos al momento en que se llevan a cabo los procesos mientras el autor realiza su texto; la historia se manipula explícitamente y el narrador “habla”, se trata precisamente por medio de esa voz, que se produce la ilusión de que se está escuchando una voz real. *Prisión perpetua* genera, además de múltiples niveles de lectura, la aplicación de esta mecánica de la flexibilidad, ya que evidencia el mecanismo que hace posible su funcionamiento. Esta sección busca encontrar las marcas de ese mecanismo y ver cómo son aplicadas en la escritura del libro. Decíamos en las aproximaciones a la obra que hay un narrador-escritor que cuenta la historia de Steve Ratliff, donde el segundo adquiere la forma de una metonimia, es decir, no sólo contempla buena parte de la tradición norteamericana, sino que su propia vida, tal como la refiere Emilio Renzi, también es una suerte de reflexión sobre los procesos creativos. pero antes de eso, vale recordar lo que el mismo narrador confiesa sobre la creación de su diario y cómo este le fue dando forma a lo que después el autor publicaría: "Sin embargo estoy convencido de que si no hubiera comenzado esa tarde a escribirlo jamás habría escrito otra cosa. Publiqué tres o cuatro libros y publicaré quizás algunos más sólo para justificar esa

escritura" (Piglia, 2000: 16). Dado que su vida era aburrida y resultaba pretensioso llevar un registro diario de ésta, los otros libros aparecen para justificar al diario, ¿sólo los escritores llevan diarios? o ¿sólo los de ellos vale la pena leer? Quizá no vaya por ahí la intención de Piglia, pienso que esos diarios, igual que *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio son su obra de vida. Más adelante volveré sobre esta cuestión.

No perdamos de vista que Ratliff le regala a Renzi una edición de *El gran Gatsby*, también que Steve fue el primero que le habló de William Faulkner y Henry James. La figura de Ratliff fue importante para Renzi —por lo menos en esta obra que es donde existe— porque era un hombre culto que había estudiado en Harvard con Auden y Edmund Wilson, sólo publicó una serie de cuatro relatos en la revista *Story* y había ganado el Premio O´Henry en el año de 1954 "vivió su vida como si fuera la de otro...buscaba hundirse en el flujo de la experiencia para destilar el arte de la ficción" (Piglia, 2000: 18) asegura Renzi sobre su amigo y mentor.

En este punto, podemos plantear la hipótesis de que esta obra se presenta como un juego de espejos donde Steve Ratliff contiene algunas características de Jay Gatsby pero que también se desdobra en Emilio Renzi, el respecto confiesa Renzi "A veces imagino la historia de Steve como un signo de mí mismo" (Piglia, 2000: 19), además, agrega páginas más adelante "Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable", recordemos que Steve se la pasaba en el bar Ambos mundos ²⁷contando la misma historia, ¿ese relato interminable es una metáfora de la prisión perpetua, de la memoria detenida, una idea fija? "Beber es una actividad seria, desde el principio asociada con la filosofía. El que bebe, dice Steve, intenta

²⁷ El nombre del bar también ofrece cierto sentido de duplicidad.

disolver una obsesión. Hay que definir primero la magnitud de la obsesión" (Piglia, 2000: 19).

En las entradas al diario podemos escuchar la voz de Steve que han sido capturadas por Renzi, en ellas aparecen reflexiones en torno a la escritura y, sobre todo, a la escritura de Prisión perpetua. Steve compara a la novela carcelaria con los pensamientos circulares.

En esta obra hay un elemento que nos parece pertinente comentar, se trata del lugar en el que se dicen las cosas, si alguien escribe un diario, se da por entendido que lo que ahí se encuentra son hechos reales ¿pero qué sucede cuando ese diario aparece en una obra de ficción con referencias al diario personal? en este sentido, Steve comenta, "Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad" (Piglia: 2000: 23) podríamos decir que este es uno de los ejes del libro, ya que líneas arriba me refería al juego de espejos entre Ratliif-Gatsby-Renzi.

El metadiscurso se propone desentrañarlo todo, poner el texto al descubierto, sin embargo, se requiere de una lectura atenta para encontrar esos detalles que van apareciendo, de manera tal que este tipo de escrituras exige nuevas formas de aproximación a la obra. Si recordamos la definición que hace Patricia Waugh de metaficción donde la escritura de ficción, de manera consciente, llama la atención sobre su propio estatuto de artefacto para preguntarse sobre la relación entre ficción y realidad; sin duda un tema que interesa al autor argentino.

En el punto **2.4 Narrador se oculta en historias ajenas**, planteamos un desdoblamiento en la obra pigliana entre autor y personaje, vale la pena recordar el mecanismo empleado en *Los diarios de Emilio Renzi* en donde el narrador cuenta, a partir de

la forma del diario, la historia de Renzi, alter ego de Piglia. Esta idea es una discusión, y puesta en escena, constante en la obra pigliana.

Habría que plantear la relación que existe entre los textos teóricos del autor y su relación con la obra de ficción, por ejemplo, "la crítica es la forma moderna de la autobiografía" (Piglia, 2000: 141) texto que aparece como epílogo en *Formas breves* en esas líneas se concentra una discusión en torno al lugar de la crítica de textos, no debería ser acaso en un ensayo, por qué Piglia propone que sea en un texto autobiográfico como lo muestran algunas ideas que hemos visto en *Prisión...* y que aparecerán después en *Los diarios...*

Más arriba se dijo que el mito del escritor en Piglia se funda cuando él decide empezar a escribir un diario, empezó a escribir para justificar la escritura de su diario, desde ahí a su alter ego, Emilio Renzi, y genera un cruce entre su experiencia de vida, algunas mujeres y su relación con la literatura. A este respecto, en el tomo 1 de *Los diarios de Renzi. Años de formación* se puede leer lo siguiente:

Su vida podría narrar esa secuencia o cualquier otra parecida. Las películas que había visto, con quién estaba, qué hizo al salir del cine; tenía todo registrado de un modo obsesivo incomprensible e idiota, en detalladas descripciones *fehadas*, con su trabajosa letra manuscrita: estaba todo anotado en lo que ahora había decidido llamar *sus archivos...* Nada de vida interior, sólo hechos, acciones, lugares, circunstancias que repetidas creaban la sensación de una vida. Una acción —un gesto— que insiste y reaparece y dice más de todo lo que yo pueda decir de mí mismo (Piglia, 2015: 16).

De este modo, el diario del escritor genera un nuevo espacio para la crítica, tal como asegura en *Formar breves*:

Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídas como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura.

La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas (Piglia, 2000: 141).

Para Piglia, la lectura y el lugar de la crítica atraviesa toda su obra, llámese cuento, novela, charlas, conferencias o diario. Este último, funciona como un laboratorio en el que se pone en marcha la teoría del Iceberg de Hemingway, narrar los hechos, en este caso narrar su relación con la literatura, y dejar la historia de Ricardo Piglia “Porque había comprendido de pronto que por un lado estaba su trabajo —¿pero era un trabajo?— de leer, de investigar, de rastrear en sus cuadernos, y otra muy distinta, era el orden de publicación que registraban su vida. Conclusión, no es lo mismo leer que *dar a leer*. Un asunto es la investigación y otra la exposición” (Piglia, 2017:10).

El manejo del fragmento en el diario como una realidad en crisis. “La experiencia, se había dado cuenta es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, en fuga” (Piglia, 2015:16). La experiencia, quizá por herencia de Hemingway tiene la particularidad de ser omitida, en el diario se escriben temas, lugares, situaciones y eso es lo que se interpreta, no hay una experiencia porque se ha diluido. De tal modo que el diario funciona como un oráculo en el cual se vierten los fragmentos del día, notas sobre lectura que, al ser escritas, adquieren sentido en el autor. Un espacio en el que se funden verdad y realidad.

CONCLUSIÓN

Conclusión

La reflexión surgida a partir del análisis de la obra *Prisión perpetua* me llevó a la elección del trabajo teórico de la estética de la recepción, planteada por Jauss e Iser, ya que desde esa teoría se hace hincapié en el reconocimiento del lector para el funcionamiento intertextual, que tuvo como base los principios de Genette para después poder sustentar la aparición de la metaficción. Debo agregar que, aunque es muy posible que existan otras relaciones intertextuales, lo cierto es que el reconocimiento de las expuestas en este trabajo, esbozan su propio carácter significativo.

La escritura contemporánea, se podría pensar, se basa en la experimentación, ya sea en su forma o en la propuesta de sentidos en la que la estrategia del autor previene los movimientos o rutas del lector o, incluso la experimentación también se observa en la hibridación donde la forma del diario funciona para enlazar ideas, teorías sobre otros libros o el germen de una obra por venir, ya que como dice Aline Pettersson: “Cómo desearía apropiarme de este presente de los libros y, en ocasiones, del presente mismo del autor cruzado con el mío. Quizá leer sea cambiar las incomprensibles leyes del tiempo para reinventar la perennidad del presente”. De manera tal que la lectura adquiere la forma de un oráculo con forma de caleidoscopio en el que, aquello vivido-narrado por el autor, mantiene un cruce con el lector.

Ricardo Piglia, como hemos podido observar, recorre el camino de la hibridación de géneros tomando como punto de partida la escritura de un diario que se justifica por la creación de toda su obra literaria. Tal como se señaló antes, este diario que aparece por vez primera en *Prisión perpetua* y continúa su camino en el libro *Formas breves*, el cual ocupa

una principal importancia para anunciar y darnos ciertas indicaciones de lectura porque, en sus propios términos, verdad y realidad²⁸ son el terreno en el que todo se cruza, donde la experiencia es aniquilada por la invención, donde la realidad pierde fuerza ante aquello que está por venir; esa manera de mostrarlo la llevó hasta el límite también cuando publicó, hacia el final de su vida, *Los diarios de Emilio Renzi*, porque la verdad es la indeterminación, a pesar de que esto parezca una paradoja. La escritura de ficción y sus matices, en este sentido, tienen que ver con la mirada del lector, la interpretación que cada uno hace de esa verdad, porque como dice Piglia “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (Piglia, 2000: 51)

Con este trabajo ha quedado claro que la intertextualidad en Piglia, más que un plagio, término peyorativo, a pesar de que se trate de una categoría más de la intertextualidad, funciona para resignificar la obra de otros autores y mostrar ese linaje en el que se inscribe el autor argentino, ya que la interpretación, la lectura de los otros abre la posibilidad de que aquello escrito por esos escritores sean una actualización. Esos ecos de Hemingway, Fitzgerald, Melville resuenan de forma perpetua en el fluir de esta novela que se juega el todo por el todo en una brevedad que abre el horizonte interpretativo. Lo que valdría la pena tomar en consideración es que, más allá de la relación con otros textos, se debe poner principal interés en el planteamiento de una crítica literaria; es decir, qué tipo de lectura es la que hace un escritor, ya que encontrar los rastros de lectura de un autor supone un tipo de reflexión.

No podemos olvidar que el edificio verbal de Ricardo Piglia, como autor posmoderno, articula en su obra muchas de sus preocupaciones académicas, como dice Daniel Link “el

²⁸ Para Piglia el futuro es el único enigma, lo que llamamos verdad tiene la forma de ese enigma.

escritor posmoderno es un profesor —un buen profesor, como el caso de Ricardo Piglia y, seguramente, de Umberto Eco— que, *además*, publica novelas” (Link, 2006: 174).

Así que, al acercarnos a la obra pigliana, nos aproximamos también a un doble discurso donde se piensa la literatura y se genera la ficción. Toda la obra de Piglia se sostiene en esos límites desde la aparición del libro *Nombre falso* que contiene la *nouvelle Homenaje a Roberto Arlt* hasta la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*. Sumemos a esta figura, del profesor de Princeton o el crítico que en la televisión abierta argentina ofreció sus aproximaciones a la obra y figura de Borges, la de su trabajo como editor en la serie del reciénvenido editada por el Fondo de Cultura Económica en la que recupera la obra de autores tan importantes como Sylvia Molloy o Ezequiel Martínez Estrada. Habría que decir que el tipo de reflexión de un autor de ficción no responde siempre a las categorías de la crítica literaria “clásica”, a veces, incluso, resulta antagónica, de hecho, la crítica literaria no incluye grandes textos escritos por Borges, Pitol, Vila-Matas o el mismo Piglia. Sin duda alguna, leer a Piglia es saber que alguien escribe para los interesados en la literatura, no sólo en las historias.

En Piglia, decíamos antes, la crítica puede ser un ejercicio también de ficción o la ficción puede entenderse como una intervención crítica. En este sentido podemos decir que para Piglia lo que más importa es la lectura, la manera, —como vimos en este trabajo— en que se relacionan la vida y la lectura, lo vivido y lo leído, la realidad y la verdad; es decir, realidad y ficción donde esta última ocupa el lugar de lo que está por venir.

Para el autor argentino en el acto de lectura es donde se actualizan los sentidos de la obra, valdría la pena recordar aquel texto que se ha vuelto emblemático «Tesis sobre el cuento» donde el autor plantea una crítica experimental sobre cómo hubieran resuelto Hemingway, Kafka o Borges una anécdota planteada por Chéjov, por lo tanto ahí podemos

ver el cruce que genera Piglia como lector, pero también como académico porque no hay duda que supo leer muy bien la maquinaria textual de cada uno de esos autores y las alusiones aparecidas en su obra le dan forma al pequeño oráculo caleidoscópico.

El autor de *Los casos del comisario Croce* fiel a la idea de que un autor es su estilo, de que un autor es solo ese lenguaje que se construye en sus textos, o dicho de otra manera, un autor es el vínculo entre él y su lenguaje, y fiel al sendero que protagoniza éste en sus libros, creó un personaje que, como en sus historias, solo existe en y por el lenguaje y que, por la imposibilidad de existir fuera de la letra escrita y por la misma fijación a una serie de tramas que se reformulan entre sí y se niegan a ser aprehendidas, solo admite ser conocido en la brevedad de la forma que adopta la polifonía de sí misma.

Tal como sucede en sus relatos, es difícil, si no utópico, descifrar si el Piglia-personaje existió en el mundo real o si existió únicamente en el mundo del lenguaje —de no haber sido que en el año 2011 tuve la oportunidad de verlo y escucharlo en una Conferencia magistral llamada «El escritor como lector», en la ciudad de Xalapa, Veracruz— dudaría de su presencia en el mundo real, a menos que recordemos que para Piglia (¿o para Piglia-personaje?) el mundo del lenguaje es un mundo real tal como nos hemos percatado en este trabajo con la idea de que su diario es parte de una gran ficción. El lugar de ese mundo de experiencias, retazos de realidad y lecturas, sin duda, se concibe en su diario.

Ya de inicio tenemos la propuesta de una falsa experiencia autobiográfica, una mixtura entre verdad y realidad que se mueve en el terreno de lo posible, donde el futuro, en palabras del mismo Piglia es el único enigma y la verdad tiene la forma de ese enigma, sólo bajo esta idea adquiere sentido la frase lapidaria: “Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido” aquello que está por venir es fruto del cruce entre experiencia de vida y lectura. Sin

embargo, hay que insistir en que toda visión de lo real es siempre ficción, ésa es una de las lecciones del narrador argentino.

Con esto queda claro que no sólo el espacio determinado para la literatura es exclusivo de la ficción, sino que el concepto de verdad es una construcción que depende del reconocimiento de la realidad, y que la verdad se construye a través del lenguaje. En este sentido, la clave de la obra que Piglia ha construido plantea el acto de leer como un acontecimiento central en la vida, ya que podría cambiar la vida de quien lee, de tal suerte que la aparición del *I Ching* en *Prisión perpetua* está muy ligada a los actos de lectura, así que la revisión que hizo Piglia de varios autores funcionaron para la construcción de ese relato futuro el cual también depende de la lectura de quien lea a Piglia, esta es la línea que hemos seguido para la elaboración de este trabajo y que toma fuerza bajo la consigna de que “la literatura es una forma privada de la utopía”. Leer a Piglia es un modo de escudriñar las anotaciones del laboratorio privado de su escritura.

En el texto, «Novela y utopía» (2001) sostiene que su relación con el diario es como la de un laboratorio de la ficción. “La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveían, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, memorias, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad” (Piglia, 2001: 92). En ese espacio, concluye, todo se puede convertir en literatura y ficción. El diario como “piedra de toque” que arranca el 3 de marzo de 1957 y que aparece tanto en *Prisión perpetua* como en *Los diarios de Emilio Renzi* lo que nos lleva a preguntarnos si acaso todo eso ha sido una falsedad y que con el elemento paratextual del epígrafe de Mark Rothko en *Prisión perpetua* se sustenta esa idea: *I don't express myself in my painting. I express my not-self*. Donde el otro, los otros, toman un lugar importante de la narración.

La literatura es un mundo posible, por lo tanto, la utopía es el lugar donde habita Piglia-personaje. Entonces, ya es imposible diferenciar lo real de la ficción, cuestión que el autor presenta por medio de varios mecanismos como la metaficción o la circulación de su obra por distintos géneros. Pero, como si Piglia-personaje fuera uno, sus Ratliff-Gatsby-Pájaro con la capacidad de transformar el lenguaje a su gusto y, por ende, de no hundirse en él y en la locura o el fracaso, esa imposibilidad para reconocer los límites no nos arroja —ni a Piglia ni al lector— a una isla, sino que nos instala, con certeza física, en la experiencia de una ilusión armada con un pequeño oráculo caleidoscópico que él llama diario, y que genera la sensación de observar a un Ricardo Piglia recreado en el acto mismo de narrar.

Así, esta lectura nos adentró por los distintos niveles que el autor de *Crítica y ficción* creó a lo largo de su vida: fragmentos de diario que aparecen en la ficción de *Prisión perpetua* y que a su vez se despliegan en el libro *Formas breves* para expandir su sentido en *Los diarios de Emilio Renzi*, y es ahí donde convergen verdad y realidad que, a manera de pequeño oráculo caleidoscópico presenta una luz brillante que es el *I Ching* en el que la construcción artificial de la experiencia es, a su vez, la construcción de un relato futuro que se encuentra en la mirada del lector. No olvidemos que el Pájaro Artigas asegura que “el relato está ligado a las artes adivinatorias” (Piglia, 2000: 51).

Si uno se atreve a asomarse a ese oráculo, ingresa en una espiral irrefrenable y ascendente, que ofrece la visión de un espacio construido a partir de voces y nos invita a participar en una de esas dos o tres experiencias que valen la pena recordar, las cuales se convierten en obsesiones que, de tanto contar, se cae en la cuenta de que la experiencia sigue ahí viva, eso es como vivir en una *prisión perpetua*. Por si esto fuera poco, puede lograr que ese lugar, el de esa experiencia, sea habitable y narrable.

El diario, lugar desde donde se enuncian algunas tesis del autor sobre su poética, que guardan algunos momentos memorables, pero que, además cruzan también algunos relatos que en su obra *Cuentos completos* (2022) aparecen bajo el nombre de *Historias personales* (2015—2017), queremos insistir, funciona como un laboratorio u oráculo donde se cruza ficción y realidad, y el espejeo microscópico se expande, de tal manera que podríamos aventurar la idea de que, tanto *Formas breves* como *Prisión perpetua*, anticipan el modo en que debe entenderse y leerse la obra de su vida *Los diarios de Emilio Renzi*. El diario en Piglia es el elemento principal del engaño y que, en su última obra, simula la escritura de una novela privada. Así que, haciendo un paralelismo con el *I Ching* la lectura de los diarios de Piglia, lejos de esclarecernos algo, sólo muestran el vapor de la experiencia, aquella que se solidifica únicamente al generar un cruce entre la experiencia del lector y el encuentro con la obra. Pero eso ya es motivo de otra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

ALCARAZ, Enrique (1997) *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona: Editorial Ariel.

ARLT, Roberto (2000) *Los siete locos y Los lanzallamas*, Francia: UNESCO.

BELLATIN, Mario (2001) *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BELTRÁN, Geney (2003) *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro.

BERISTÁIN, Helena (2006) *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: UNAM.

BORGES, Jorge L (2014) *Cuentos completos*, México: Lumen.

CALABRESE, Omar (1999) *La era neobarroca*, Madrid: Ediciones Cátedra.

CAMARERO, Jesús (2008) *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona: Anthropos.

CARRERA, Guillermo (2013) *Crítica portátil. La estructura ausente en Doctor Pasavento, una aproximación narratológica*, México: BUAP.

CORRAL, Rose (2007) *Entre ficción y reflexión Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México: El Colegio de México.

CORRAL, Rose (2006) *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México: El Colegio de México.

EAGLETON, Terry (1988) *Una introducción a la teoría literaria*, México: Fondo de cultura económica.

ECO, Umberto (1993) *Lector in fabula*, España: Lumen.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1993) *Museo de la novela de la eterna*, Buenos Aires: UNESCO.

FIGUEROA, Marie-Claire (2007) *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en la literatura*, México: Almadía.

FORNET, Jorge (2000) *Valoración múltiple Ricardo Piglia*, La Habana: Fondo editorial casa de las Américas.

GONZÁLEZ José Manuel (2009) *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Suiza: Perspectivas hispánicas. Peter Lang

HALFON, Eduardo (2004) *El ángel literario*, Barcelona: Anagrama.

HEMINGWAY, Ernest (2020) *En nuestro tiempo*, España: Penguin Random House.

KRISTEVA, Julia (1997) *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, en NAVARRO, Desidero (Ed), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: 2-24.

LAVIER, Mirko (1990) *I ching*, Madrid: Akal.

LINK, Daniel (2006) *Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires: Entropía.

LUISELLI, Valeria (2011) *Los ingravidos*, México: Sexto Piso.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria*, Madrid: Ediciones Cátedra.

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

————— (2001) *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.

————— (1999) *Cuentos con dos rostros*, México: UNAM.

————— (2015) *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: Anagrama.

————— (2013) *El camino de ida*, Barcelona: Anagrama.

————— (2005) *El último lector*, Barcelona: Anagrama.

————— (2000) *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.

- (2003) *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama.
- (2006) *La invasión*, Barcelona: Anagrama.
- (2002) *Nombre falso*, Barcelona: Anagrama.
- (2000) *Prisión perpetua*, Madrid: Lengua de Trapo.
- (2001) *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama.
- (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Argentina: Fondo de cultura económica.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2010) *Relato en perspectiva*, México: Siglo XXI editores.
- PITOL, Sergio (2008) *Ensayos. Obras reunidas V*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RALL, Dietrich (1993) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- SAER, Juan J (2006) *Trabajos*. Argentina: Seix Barral.
- SARMIENTO, Domingo F (1997) *Viajes por Europa, África y América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria y ALLCA XX.
- SHAW, Donald (1999) *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- STAVANS, Ilán (1993) *La pluma y la máscara*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ Pérsico, Adriana (2004) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- VALLEJO, Irene (2020) *Manifiesto por la lectura*, Madrid: Ediciones Siruela.
- VELA, Arqueles (1987) *El modernismo*, México: Editorial Porrúa.
- VIÑAS Piquer, David (2008) *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel.
- WAUGH, Patricia (1984) *Metafiction. The teory and practice of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge.

ZAVALA, Lauro (2006) *La precisión de la incertidumbre*, México: Universidad autónoma del Estado de México.

ZAVALA, Lauro (2010) *Teorías del cuento IV Cuentos sobre el cuento*, México: Universidad Nacional Autónoma de México