

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

El género policial como estrategia de la crítica social y política: El ejemplo de
cuatro novelas de Ricardo Piglia

Studentica:
Anja Franjić

Mentorica: dr. sc. Mirjana Polić Bobić, red. prof.
Komentorica: dr. sc. Gordana Matić, asistenta

Zagreb, srpanj 2018.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Detektivski roman kao instrument društveno-političke kritike u četiri romana
Ricarda Piglie

Studentica:
Anja Franjić

Mentorica: dr. sc. Mirjana Polić Bobić, red. prof.
Komentorica: dr. sc. Gordana Matić, asistentica

Zagreb, srpanj 2018.

Sažetak

U diplomskome radu provedena je analiza četiri romana suvremenog argentinskog autora Ricarda Piglie, kronološkim redosljedom to su *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) i na koncu *Blanco Nocturno* (2010), u kojima se autor poslužio nekim strategijama detektivskog žanra kako bi iznio kritiku suvremenog argentinskog društva. U uvodnom dijelu učinjen je povijesni pregled klasičnog krimi-žanra uz njegova klasična obilježja (Scaggs, 2005) te je objašnjeno kako se on razvijao u Hispanskoj Americi (Close, 2008). Spominju se neki klasični autori kako bismo se upoznali s njihovim ciljevima i postupcima u pisanju. U drugom dijelu rada predstavljen je sâm autor kroz dostupnu nam kritičku literaturu i smješten je u hispanoamerički književni kontekst (Rovira Vázquez, 2015). Budući da se Piglijini romani prema svojim obilježjima mogu smatrati krimi-žanrom samo u širem smislu, u njima su naglašena glavna odstupanja od žanra. Ricardo Piglia posezao je za detektivskim romanom kako bi kroz istraživački postupak prikazao širok spektar argentinskog društva i novije argentinske povijesti. Treba naglasiti da, dok u romanima *Blanco Nocturno* i *Plata quemada* zaista postoje likovi detektiva, uloga odgonetača ipak je pripala novinaru Emiliju Renziju, koji je *alter ego* samog autora. Međutim, za razliku od klasičnog detektivskog romana, Renzi je u djelima Piglie odgonetavao povijest protagonista jer sami zločini nikada nisu u prvom planu, već služe kako bi se na njima izgradio filozofski diskurs ili uspostavila intelektualna rasprava o već spomenutoj tematici društva Argentine i njene povijesti. Osim pitanjem žanra rad se bavi stilom, pripovjednim tehnikama, pitanjem intertekstualnosti i načinom na koji Piglia u svojim narativnim tekstovima miješa stvarnost i fikciju.

Ključne riječi:

detektivski roman, Ricardo Piglia, društveno-politička kritika

Resumen

En la tesina presente se analizan cuatro novelas del autor argentino Ricardo Piglia, en orden cronológico: *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco Nocturno* (2010). En ellas el escritor se sirve de algunas estrategias del género policial para poder criticar la sociedad argentina contemporánea. En la parte introductoria se ofrece el repaso histórico del género policial y se presentan sus rasgos principales (Scaggs, 2005) y su desarrollo en América Latina (Close, 2008). Se mencionan algunas figuras prominentes de la ficción detectivesca con el fin de conocer los objetivos y recursos de su obra. En la segunda parte se discute el autor mismo utilizando los estudios literarios y se lo pone en el marco literario hispanoamericano (Rovira Vázquez, 2015). Puesto que las novelas de Piglia no pueden considerarse estrictamente pertenecientes al género policial, en la tesina se esclarece de qué forma el escritor desvía del género. El propósito del género policial en la obra de Piglia fue mostrar studiosamente todas las facetas de la sociedad argentina igual que su historia reciente. Es necesario recalcar que el papel del investigador en las novelas estuvo reservado para el periodista Emilio Renzi, *alter ego* del autor, aunque aparecen detectives en *Blanco Nocturno* y *Plata quemada*. No obstante, a diferencia del género policial convencional, la tarea de Renzi residía en descubrir el pasado de los protagonistas porque ellos quedaban en primer plano, mientras que el crimen servía como base para discutir tópicos filosóficos o la sociedad argentina y su historia. Además del género, los temas de la tesina son el estilo, las técnicas narrativas, la intertextualidad y la mezcla de la realidad y ficción en las novelas de Piglia.

Palabras clave:

novela policial, Ricardo Piglia, crítica sociopolítica

Índice

1. Introducción	7
2. Ficción detectivesca – repaso histórico y teórico	9
2.1. Precursores del género policial	9
2.2. Terminología y clasificación del género policial.....	10
2.2.1. «Cuentos de raciocinio»	10
2.2.2. La edad de oro y la novela de misterio	11
2.2.3. La novela negra	13
2.2.4. Subgéneros de la novela negra	15
2.2.4.1. Policía procesal o la narrativa sobre el procedimiento policial	15
2.2.4.2. <i>Thriller</i> policial	16
2.2.5. Ficción histórica policial	17
2.2.6. La novela anti-detectivesca	18
3. La novela negra en América Latina	19
3.1. Precursores	19
3.1.1. Buenos Aires como la capital de literatura policial	20
3.2. Los trastornos políticos reflejados en literatura	21
3.3. La apropiación del género norteamericano.....	22
4. Ficción detectivesca latinoamericana como instrumento de la crítica social	25
5. Ricardo Piglia – repaso biográfico y literario	30
5.1. La poética de Ricardo Piglia	34
6. Análisis de las novelas de Ricardo Piglia	40
6.1. Características generales de las novelas de Piglia	40
6.1.1. Estructura de las novelas	40
6.1.2. Intertextualidad y metaficción	44

6.2. Lo detectivesco en las novelas de Piglia.....	46
6.2.1. La novela de misterio	46
6.2.2. La novela negra	48
6.2.3. Inversión de las reglas del género.....	52
6.2.4. Ficción paranoica.....	53
7. Crítica social en las novelas de Ricardo Piglia	56
7.1. Ataque contra el sistema político opresivo	56
7.2. Crítica del capitalismo y consumerismo	64
8. Conclusión	68
Bibliografía	71

1. Introducción

En la tesina presente se analizan cuatro novelas del autor argentino Ricardo Piglia. Se trata de *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco Nocturno* (2010). En ellas el escritor se sirve de algunas estrategias del género policial para poder criticar la sociedad argentina contemporánea. Antes de pasar al análisis de las novelas citadas, consideramos esencial hacer un repaso de la historia del género policial. En este proceso nos guiarán las investigaciones de John Scaggs, Clemens Franken K. y Glen S. Close, quienes estudiaron rasgos pertenecientes a cada subgénero de la ficción detectivesca, su valor social y los aportes innovadores de cada subgénero. Los trabajos de los estudiosos referidos ofrecerán la terminología del género y sus distintas clasificaciones. También nos explicarán por qué los críticos le atribuyen escaso valor literario al género que cuenta con un público tan numeroso.

Los autores mencionados centraron sus estudios en la producción detectivesca británica y estadounidense, así que, para conocer la novela negra procedente de América Latina acudiremos a los trabajos de Amelia S. Simpson, Edgardo H. Berg y Andrés Lema Hincapié, entre otros. Tras un estudio detallado de las dos fuentes veremos las trayectorias distintas de la ficción detectivesca en América Latina y los Estados Unidos.

En la segunda parte se abordará la obra del autor argentino Ricardo Piglia y se le ubicará en el marco literario hispanoamericano. En esto nos ayudarán las investigaciones de Gabriel Antonio Rovira Vázquez, quien presentó la poética y las técnicas narrativas de Piglia en su libro *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*. También analizaremos cuatro novelas de Ricardo Piglia: *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco Nocturno* (2010). Veremos que el autor argentino utilizó el género detectivesco para comentar temas políticos y sociales. Analizaremos los rasgos que adopta el género en su caso y también discutiremos la forma en que se desvían sus novelas del género. Además del género, mencionaremos el estilo, las técnicas narrativas, la intertextualidad y la mezcla de la realidad y ficción en las novelas de Piglia. Por último, intentaremos evaluar si la estrategia de usar el género policial como crítica social y política resultó exitosa. En el análisis de la obra del gran escritor argentino nos ayudarán los trabajos de Edgardo H. Berg y Laura Conejo Olver, quienes explicaron las técnicas narrativas de Piglia y su relación con la crítica dirigida a la

represión política. También se comentarán los artículos de Juan Pablo Dabove y Silvia K. López que relacionan la narrativa de Piglia con la crítica de capitalismo.

2. Ficción detectivesca – repaso histórico y teórico

2.1. Precursores del género policial

En su libro *Crime fiction* John Scaggs hace un repaso detallado de la historia del género policial. El autor estadounidense observa los rasgos del género incluso en las tragedias de venganza escritas en la época del Renacimiento cuya estructura, en su opinión, puede compararse con la de la novela policial. Aparte de la estructura, se dedica al estudio de los motivos que se encuentran detrás de los dos géneros.¹ Ambos tratan el tema del efecto de los actos criminales o los de venganza (en el caso de las obras teatrales) sobre el orden social. Lo que le interesa es cómo se recupera este orden y la estabilidad en la sociedad tras la resolución del enigma o del crimen. Refiriéndose a las obras de teatro sobre la venganza de, por ejemplo, Shakespeare, Thomas Kyd, John Webster, etc., Scaggs cita a Michel Foucault quien afirma: «el crimen ataca al soberano: lo ataca personalmente debido a que la ley es una representación de la voluntad del soberano por lo cual el rey debe vengarse del ataque contra su persona»². En las tragedias de venganza Jacobinas se consideraba al vengador como el instrumento de los cielos.³ De esta forma, la venganza la otorgaba el mismo Dios. Ese concepto del vengador solitario que «tiene derecho» de vengarse será operativo en la novela negra porque el detective respetará su propio código moral en su búsqueda solitaria de la justicia.

Por otro lado, en el libro *Caleb Williams* de William Goldwin, publicado en 1794, en la época de Ilustración, se empieza a cuestionar y menospreciar las fuentes religiosas y soberanas que antes servían para resolver todos los problemas legales y judiciales. La novela, importante para nosotros por abundar en temas sociales, se considera un precursor más significativo de la novela policial. El vínculo entre la dicha novela y la obra de Ricardo Piglia, que usa el género policial como un medio apto para hablar tanto de la historia, como de las cosas cotidianas, reales y palpables de la sociedad latinoamericana, yace precisamente en los numerosos temas sociales que los dos abordan.

Otro precursor de la novela policial que resulta importante en este estudio es la novela gótica. En ella chocan las ideas surgidas antes y después de la Ilustración. Los secretos y fantasmas familiares pertenecientes al pasado encuentran la manera de infiltrarse en el presente y

¹ John Scaggs: *Crime fiction*, London & New York, Routledge, 2005, p. 11.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 63.

perturbarlo. Esa tensión entre el pasado y el presente se refiere a la tensión entre las ideas que preceden y siguen la Ilustración.⁴ Según Paul Skenazy, las tramas góticas logran moverse «despiadadamente adelante en el tiempo y en el mismo tiempo arrastrarse lentamente hacia atrás para resolver las perturbaciones y la violencia evidentes en el presente»⁵. El vínculo del pasado y el presente en la novela gótica aparece en la obra de Piglia. Esta técnica perteneciente a la novela gótica se observa en la novela *Respiración artificial* de Piglia en la que el protagonista Emilio Renzi y su tío Marcelo Maggi se cartean. Renzi está interesado en la vida de Maggi y lo investiga mientras que Maggi está interesado en la vida de Enrique Ossorio, un personaje histórico de la época del dictador argentino Manuel Rosas, y lo investiga. La forma epistolar de la novela a veces nos causa dificultades en distinguir el pasado del presente lo que es precisamente el efecto que el autor deseaba producir.

2.2. Terminología y clasificación del género policial

2.2.1. «Cuentos de racionio»

Este capítulo lo iniciamos con Edgar Allan Poe y sus cuentos de misterio, considerado por los historiadores del género el inventor del relato detectivesco. En el siglo XIX el aumento de las actividades criminales provocó el desarrollo de las fuerzas policiales que también fueron una manifestación de las ideas del siglo XVIII, es decir, de la fe en la sabiduría, ciencia y razón.⁶ Edgar Allan Poe fue «el padre» del detective intelectual. Mientras que su investigador tenía una mente brillante, las fuerzas policiales fueron a menudo inútiles. Igual que el personaje del detective, Poe estableció el personaje del narrador. El personaje del narrador acompañaba al detective en sus investigaciones. Contrariaba al investigador en sus habilidades mentales justamente para enfatizarlas. El compañero generalmente encarnaba las normas sociales e ideológicas del período y, además, anotaba los casos del detective. Las ideas y formas propuestas por Poe fueron adaptadas y asumidas por autores que lo heredaron. Se aprecian en las relaciones entre Sherlock y Watson o Poirot y Hastings, por ejemplo.⁷

Además de las relaciones entre los detectives y sus ayudantes, observamos las similitudes entre el protagonista de Poe, Auguste Dupin y el protagonista de Arthur Conan Doyle, Sherlock

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16. (La traducción es mía).

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

Holmes. Los dos detectives famosos eran amateurs, es decir, no necesitaban trabajar como detectives para mantenerse, dado que tenían ingresos personales. Ambos eran solitarios, muy inteligentes y astutos.⁸ El método de Holmes para resolver el crimen yacía en el análisis de los datos acumulados. En las últimas décadas del siglo XIX predominaban ciencias positivistas. Por lo tanto, Holmes se apoyaba en la observación precisa y en ciencias exactas. En su artículo Clemens Franken observa que, a diferencia de Arthur Conan Doyle, Poe incorporaba la imaginación poética en su raciocinio y que su detective resolvía los problemas meditando en su gabinete o luego de una breve visita al lugar de los hechos, mientras que Holmes usaba instrumentos, como lupa o cinta métrica, para estudiar cada milímetro detalladamente.⁹

Igual que profesor Franken, el gran cultivador y admirador argentino del género, Jorge Luis Borges encuentra diferencias entre los métodos de Dupin y Holmes. Borges distingue en sus ensayos y relatos entre los métodos de investigación de la policía y el detective. Para él, la supremacía la tiene la capacidad especulativa y el esfuerzo racionalista del detective frente a los métodos empíricos de microscopio y taladro de la policía. Dupin representa el detective de Borges mientras que los métodos de Holmes se aproximan a los que usa la policía que tanto se ridiculiza en las novelas de misterio. Por eso, Borges considera a Sherlock Holmes «[un] hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos».¹⁰ No obstante, igual que Poe, Doyle lanza su crítica social contra la policía. Les reprocha el deseo por la gloria y fama, su falta de rigor metodológico y su carencia de capacidad de observación. Este hilo contra las fuerzas policiales se continuará en la novela policial de la llamada «edad de oro».

2.2.2. La edad de oro y la novela de misterio

La edad de oro de la ficción detectivesca empezó con la publicación de la primera novela de Agatha Christie, *El misterioso caso de Styles* en 1920 y terminó tras la Segunda Guerra Mundial.¹¹ Es curioso observar que la mayoría de los autores que cultivaban el género en ese período eran mujeres: Margery Allingham, Ngaio Marsh, Dorothy L. Sayers y Agatha Christie.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Bernat Castany Prado: «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges», *Revista electrónica de estudios filológicos*, No. 11, 2006, p. 11, <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.html>, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

¹¹ John Scaggs: *Crime fiction*, London & New York, Routledge, 2005, p. 26.

El desarrollo realista de los personajes quedaba en segundo plano porque el enfoque estaba en el crimen, en el misterio. Es por esta razón que el género se denomina la novela de misterio.

En 1928, Anthony Berkley fundó en Londres el «London Detection Club» cuyos miembros tenían que adherirse a las reglas establecidas por padre Ronald Knox, el autor de la ficción detectivesca, conocidas bajo el nombre del «Decálogo del relato de detectives». Las reglas son siguientes:

1. El criminal debe ser alguien mencionado al principio de la historia, pero no debe ser nadie cuyos pensamientos el lector pudo seguir.
2. Todos los agentes sobrenaturales son descartados rutinariamente.
3. No está permitida la existencia de más de una habitación o pasaje oculto.
4. No pueden usarse venenos que no hayan sido descubiertos hasta la fecha, ni ningún aparato que necesitaría una larga explicación científica al final.
5. En la historia no debe figurar ningún «Chinaman» (Criminal loco que asesina sin ningún motivo, tiene su base en la novela del mismo nombre escrita por Stephen Leather).
6. Ningún accidente puede ayudar al detective, ni él puede tener una inexplicable intuición que resulte ser correcta.
7. El detective no puede cometer el crimen.
8. El detective no puede presentar pruebas que no se muestren para la inspección del lector.
9. El amigo «estúpido» del detective, el Watson, no puede ocultar los pensamientos que pasan por su mente; su inteligencia debe ser un poco, pero muy poco, ligeramente por debajo del lector medio.
10. Los hermanos gemelos, y los dobles en general, no pueden aparecer a menos que hayamos sido preparados para ello¹².

¿Qué es lo que quieren decir estas reglas? Ellas nos indican que el lector tenía un papel muy importante en la época de oro de la ficción detectivesca. El lector entraba en el juego intelectual con el autor y, en teoría, debía poder resolver el crimen. Por ende, las reglas tenían que ser claramente definidas para que el juego resultara justo.¹³ Lo que podemos observar en ese «Decálogo» es que en ningún momento se menciona el desarrollo psicológico de los personajes o tampoco la crítica social. En la novela de misterio el papel del detective era restablecer el orden social que ya existía. A través del personaje del detective se criticaban las fuerzas policiales. Pero, el más famoso detective de la época, Hercule Poirot, fue policía antes de empezar su carrera de detective privado.

En su investigación sobre este tipo de ficción John Scaggs nos hace notar la ausencia de descripciones de violencia. Por ejemplo, sostiene que hay pocos asesinatos en las historias de

¹² Mili J. R.: «Serie Enigma: El “Decálogo del relato de detectives” De Ronald Knox», 2017, <https://sincarablog.wordpress.com/2017/05/12/serie-enigma-el-decalogo-del-relato-de-detectives-de-ronald-knox/>, (fecha de consulta: 6 diciembre 2017).

¹³ John Scaggs, *op. cit.*, p. 37.

Sherlock Holmes y que los criminales o están en contra de la ideología burguesa y quieren agitar el orden establecido, o son gente respetada que se ha hecho corrupta. Añade que los cuentos de Agatha Christie están marcados por falta de sangre y de violencia lo que se observa en la manera de su narración. Las descripciones sangrientas habituales en la novela negra no tienen función en la novela de misterio. La descripción del cadáver solo le sirve al lector para buscar pistas. Por ende, no sorprende la omisión del castigo. Una vez encontrado el perpetrador y su modo de ejecución del crimen, ya no nos interesa lo que va a sucederle.

Todos los detectives de la época de oro de la ficción detectivesca comparten la siguiente característica: todos pertenecen al orden social que intentan mantener.¹⁴ Veremos que en la novela negra predomina la corrupción y por ello los detectives no se empeñan en mantener el orden social sino cambiarlo. Veremos también que a menudo los que acometen atrocidades son la gente destinada a proteger la ley. Por eso, el estrato social de los personajes ya no importa. Cada uno puede tomar el papel del asesino, detective o la víctima.

2.2.3. La novela negra

En la novela de misterio el desarrollo de los personajes queda en segundo plano. A diferencia de ello, la novela negra se centra en el personaje del detective, observa sus características y cómo se relaciona con su entorno violento, lleno de injusticias y traiciones.¹⁵ Según Robert Rushing, la novela de misterio es «cerebral, artificial, conservadora y nostálgica, mientras que la novela negra está ubicada en un mundo profundamente irracional, realista y crudo de tal forma que a veces sugiere una tácita crítica social»¹⁶.

Cuando se habla del origen de la novela negra, hay que tener en cuenta el contexto histórico. El género se desarrolló a principios del siglo XX como una reacción ante el creciente gánsterismo y actividades criminales debidas a la corrupción que florecía durante la Prohibición en EE. UU. Se trata del cambio abrupto en la dirección de la novela detectivesca del conservadurismo y la finura artificial hacia un mundo mucho más realista, roto, lleno de injusticia social y gente engañosa. El realismo se observa en la descripción de crímenes que empezaron a formar parte de la vida cotidiana y en el lenguaje callejero de los protagonistas. El género se sirvió de fuentes distintas, como el *western* e historias de los gánsteres como por ejemplo *Little Ceasar* de

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ Robert A. Rushing: *Resisting arrest*, New York, Other Press, 2007, p. 18. (La traducción es mía).

William Riley Burnett en 1929. En aquellas historias los protagonistas provenían de un entorno desaventajado pero sus actividades criminales les trajeron éxito y dinero. No obstante, debido a su vida criminal, terminaron arruinados. Los gánsteres literarios fueron inspirados en las personas y acontecimientos de aquella época.¹⁷ Por esta razón, es decir, por estar basado en la realidad, Robert Rushing especula que el género sobrevivió la Segunda Guerra Mundial, a diferencia de la novela de misterio. Dicho de otra forma, el género de la novela negra tuvo credibilidad en un mundo después de la guerra y se podía apropiarse de otros temas. Por ejemplo, aunque se consideraba un género masculino, el desarrollo de la detective privada coincidía con la teoría del feminismo de los años setenta del siglo XX.¹⁸

Fue el escritor norteamericano Raymond Chandler quien instituyó muchas características del género: la crucial importancia del detective, la existencia del cliente, la desconfianza en el cliente, el marco urbano, la corrupción de policía, la mujer fatal, el uso de la lengua vernácula. Todo esto indica el cambio de las certezas que se esconden en datos acumulados por detectives en novelas de misterio: desde el orden social al realismo de «la calle» y al detective cuyos métodos no incluyen análisis lógicos de las pistas, sino el interrogatorio cara a cara.¹⁹ El pensamiento lógico, vasto conocimiento de química, biología o tipos de ceniza ya no importaban en la novela negra. Todo lo contrario del período anterior, los protagonistas eran tipos fuertes que podían hacerle daño a alguien pero también soportar el dolor. Scaggs llega a concluir que la violencia se asocia con la postura anti-intelectual encontrada en ciertos detectives privados ficticios.²⁰

La trama de las novelas negras se suele desarrollar en una ciudad. El marco urbano resulta muy importante en la novela negra. En una ciudad hay más diversidad cultural que en el campo, más oportunidad para la anonimidad y para acometer crímenes y, sobre todo, más desigualdad. En las novelas negras los protagonistas que habitan una ciudad suelen tener rasgos negativos. Suelen ser superficiales, engañosos y llenos de falsedad. Así que el método de la investigación del crimen se convierte en la búsqueda de la verdad entre la muchedumbre de mentiras, falsedades y estafas. El detective tiene que buscar la verdad encontrando conexiones o la carencia de conexiones entre las apariencias y la realidad, entre lo superficial y lo escondido, entre el pasado y el presente. La

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

acción avanza en este doble ritmo. Su objetivo es restaurar el orden y terminar con la violencia surgida en el presente.²¹ El doble ritmo en Piglia tiene otra función: advertir que, si no se aprende con los errores anteriores, estamos destinados a repetirlos.

2.2.4. Subgéneros de la novela negra

2.2.4.1. Policía procesal o la narrativa sobre el procedimiento policial

Consistente con la historia del desarrollo de la novela policial, la novela negra inspiró la creación de dos subgéneros: «*thriller* policial», cuyo foco es el crimen y el criminal quien lo comete, y la «policía procesal» que pone énfasis en el funcionamiento de la brigada de policía.²²

El subgénero de la policía procesal empezó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XX.²³ Scaggs repite las palabras de Knight cuando argumenta que surgió a partir de la necesidad de conseguir más verosimilitud en el género. Es decir, según Scaggs, los lectores no creían que un individuo marginalizado pudo abordar los delitos graves solo.²⁴ De este modo «la transición de la novela negra a la procesal es la transición del detective *privado*, que representa una investigación personal, a pequeña escala y a menudo interesada al detective *público*, [...] operando a gran escala que está al servicio de la sociedad entera»²⁵. Por otra parte, mostrando cómo funcionan las fuerzas policiales y qué ocurre después de la detención del criminal, la procesal logra intimidar al público demostrándole los escándalos potenciales y severos castigos que uno podría sufrir después de acometer un delito.²⁶

La procesal se caracteriza por la representación realista del funcionamiento de policía. Un método para lograrlo es el uso de la tercera persona en la narración. A diferencia de la novela negra, muchas veces escrita en primera persona precisamente para acentuar el rol del detective privado, su ideología y su subjetividad, en la procesal, el narrador omnisciente ofrece la objetividad y puede mostrarnos claramente los procedimientos en una investigación y cómo colaboran los policías, que son a menudo de diferente edad, raza, grupo étnico y con diferentes experiencias representado la sociedad entera en su microcosmos.²⁷ Como es habitual en cada

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 84.

²³ *Ibid.*, p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁵ *Ibid.*, p. 88. (La traducción es mía).

²⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

género detectivesco, lo más importante es restaurar el orden social. Para facilitararlo, en la procesal no es raro que el asesino sea una aberración, alguien malo y bestial. Por ende, las imágenes atroces llegaron a formar parte integral de la procesal. Lo que se quiere conseguir con este procedimiento es quitarle la culpa al orden social en cuanto a la formación de personas violentas, despiadadas e inhumanas. No obstante, a través de la relación entre el orden social y el detective que trabaja en un equipo, el autor puede cuestionar los valores y estereotipos de la ideología dominante.²⁸

2.2.4.2. Thriller policial

Hay que destacar que en cada subgénero detectivesco se pueden observar los rasgos de otros géneros policiales. Esto lo afirma Scaggs cuando percibe que los rasgos de la novela gótica pueden observarse en las novelas de sensaciones victorianas (*sensation novels*) y los *thrillers* policiales.²⁹ Según David Glover, el *thriller* policial acentúa el peligro, la violencia y el efecto del choque en vez de investigar y reflexionar sobre los hechos pasados. Por esta razón, su enfoque está en el criminal y su crimen.³⁰ Julian Symons ha anotado ciertos rasgos que forman la base de un *thriller* policial. Los citamos por tener ciertas similitudes y analogías con la novela *Plata quemada* de Ricardo Piglia:

1. Se basa en la psicología de los personajes –¿por qué A querría matar a B?– o en situaciones que solo pueden terminar violentamente.
2. A menudo el personaje del detective no existe, o cuando sí existe, su rol es secundario.
3. El marco, como en la novela negra, es fundamental para la atmósfera y el tono de la historia y habitualmente está ligado a la naturaleza del crimen.
4. El aspecto social lleva mucha importancia y muchas veces cuestiona la sociedad, la ley o la justicia.
5. La acción se forma alrededor de los personajes. No es extraño que la historia continúe después de la resolución del crimen porque el comportamiento de los criminales después y durante del crimen lleva igual importancia para el efecto de la trama³¹.

En ninguna de las reglas del decálogo del padre Knox se mencionaba el desarrollo psicológico de los personajes. La psicología y la situación social de los protagonistas resultan muy importantes en el *thriller* policial y la novela negra. Ellas determinan su comportamiento y afectan sus acciones. También, debido a la variedad de las injusticias ocurridas en una sociedad, el género de la novela negra invitaba la crítica abierta del orden social. La omisión de ciertos rasgos arriba

²⁸ *Ibid.*, pp. 99-100.

²⁹ *Ibid.*, p. 106.

³⁰ *Ibid.*, p. 107.

³¹ *Ibid.*, p. 107. (La traducción es mía).

mencionados creó la multitud de variantes del *thriller* policial, como el *thriller* legal, de espías, psicológico, político, de atracos, *noir* y de conspiraciones. En breve, el representante más famoso del *thriller noir* es James M. Cain. Sus protagonistas están motivados por la pasión o por la riqueza lo que los conduce a la desesperación y a actos desesperados. Encuentran victoria, pero solo por un momento y después pierden todo.³² El mismo hilo lo encontramos en una de las novelas de Piglia que nos ocupa. Nos referimos aquí a *Plata quemada*. En cuanto a *Blanco nocturno*, a primera vista el asesinato parece ser un caso fácil. Pero, la investigación revela un mundo conspiratorio. Esta es la base del *thriller* de conspiraciones. En ese subgénero los responsables a menudo tienen motivos que afectan más personas. La víctima resulta ser solamente el impedimento que estorba los planes de las personas con intereses particulares. A menudo se trata de un plan a gran escala que propone cambiar el orden social.

2.2.5. Ficción histórica policial

Existen dos tipos de la novela histórica policial: una que está ubicada en un cierto período histórico, pero escrita después, y otra donde un detective contemporáneo investiga un crimen del pasado. La verosimilitud del período se consigue a través de la descripción de la vida cotidiana, la ropa del período, la comida, infraestructura, actividades sociales, etc.³³ Implacable fidelidad a las creencias y valores de una época drásticamente diferente puede resultar en la creación de personajes desagradables para lectores contemporáneos. Por esta razón, la ley de verosimilitud a menudo se distorsiona. Uno de los métodos empleados por los autores es incluir en la acción personajes históricos conocidos.³⁴ Muchas novelas de la ficción histórica policial estaban basadas en los asesinatos famosos, o menos conocidos crímenes, lo que coincide con el caso de *Plata quemada*.

En su estudio fundamental Scaggs enumera tres maneras para apropiarse del pasado en la ficción histórica policial: la primera sería reubicar el caso del pasado en el presente y actualizarlo. Esta técnica la usó Edgar Allan Poe en su *El misterio de Marie Rogêt* de 1842. En la segunda, los detectives contemporáneos reabren los casos del pasado. En la tercera se trata de la mimética representación del pasado.³⁵ Un ejemplo sería *Plata quemada*. Normalmente equiparamos la literatura con algo subjetivo y de una forma incorrecto mientras que consideramos la historia

³² *Ibid.*, p. 112.

³³ *Ibid.*, pp. 125-126.

³⁴ *Ibid.*, p. 126.

³⁵ *Ibid.*, p. 129.

como algo objetivo y correcto. Scaggs nos cuenta que de esto nace un conflicto fundamental en la ficción histórica. Por una parte, se respeta la verosimilitud y, por otra, se respetan las exigencias de la literatura en cuanto al narrador, la trama y la restauración del orden social interrumpido por el crimen.³⁶ Este conflicto revela que la ficción histórica no tiene como objetivo la realidad, sino la ilusión de la realidad. Para conseguir esto se emplean tres recursos. El primero es poner una historia dentro de otra. Lo encontramos en la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* de 1980. La historia de Adso está dentro de la historia de un narrador anónimo que encuentra el manuscrito de Adso. El segundo recurso es un editor ficticio como es el caso de *Lolita* de Vladimir Nabókov de 1955. En esta novela el prólogo del editor enmarca la historia confesional de Humbert Humbert. El tercero es el empleo de notas al pie de la página. Este recurso encontramos en *Blanco nocturno*. El propósito del método es proporcionar detalles de los eventos históricos «reales».

2.2.6. La novela anti-detectivesca

La novela anti-detectivesca rechaza cada noción de un conocimiento seguro e indudable. Se caracteriza por el cuestionamiento de la narración, interpretación, subjetividad, la naturaleza de la realidad y los límites del conocimiento. Estas novelas se llaman cuentos detectivescos metafísicos porque el término «anti-detectivesco» sugiere una oposición a las convenciones del género detectivesco, y en realidad estas novelas necesitan esas convenciones para obtener éxito.³⁷ Es decir, el propósito de cuentos metafísicos es abusar de las convenciones con el fin de subvertirlas.

Esto se puede notar en *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster. El autor estadounidense deconstruye el género detectivesco mostrando el fracaso del detective. Ofrece pistas que a menudo no tienen sentido o que son ambiguas. Las investigaciones en las novelas anti-detectivescas a veces carecen de conclusión o no tienen una conclusión satisfactoria.³⁸ Ciertos recursos deconstructivos los podemos notar en la obra de Piglia, especialmente en el libro *Blanco nocturno*.

³⁶ *Ibid.*, p. 130.

³⁷ *Ibid.*, pp. 139-140.

³⁸ *Ibid.*, p. 141.

3. La novela negra en América Latina

3.1. Precursores

Como ya queda dicho, el género detectivesco fue una de las grandes pasiones del escritor argentino Jorge Luis Borges y él mismo confiesa que «todo lo que yo he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro»³⁹. Andrés Lema Hincapié anota las propias palabras de Borges para explicar su fascinación por el género: «existe un profundo placer en los misterios policiales, pues ellos participan de la atrayente naturaleza de todo misterio. El misterio recupera el asombro esencial ante la realidad, un asombro original pero perdido en la insipidez automatizada de días y de noches»⁴⁰. Además del aspecto filosófico que encuentra en el género policial, Borges admira su orden y estabilidad:

La novela policial tiene unidad, y ello es fundamentalmente importante en nuestro tiempo [...]. Porque en nuestro tiempo la literatura es muchas veces un ejercicio de la vanidad de los autores, quienes se proponen sólo sorprender. A veces leemos poemas breves que no tienen unidad: nuestra época cultiva deliberadamente la incoherencia. Los relatos policiales, aunque despreciados por muchos, tienen la virtud de recordar a los autores que la obra de arte debe tener un principio, un medio y un fin. Fenelón, hablando del orden, dijo que era lo más raro de las operaciones del espíritu, y los autores de ficciones policiales, buenas o malas, han recordado a nuestro tiempo la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias [...]. En la historia de la literatura la misión de la novela policial puede ser recordar esas virtudes clásicas de la organización y premeditación de todas las obras literarias⁴¹.

Lo atrae también la posibilidad de elaborar cualquier tema o idea porque los procedimientos formales del policial le ofrecen esta oportunidad. Las reglas fijas del género exigen de los escritores una innovación constante. Es necesario notar que este género creó un nuevo tipo de lector. Un lector que investiga el texto, que es suspicaz y atento. Para seguir retando a este tipo del lector, el autor tiene la tarea de seguir sorprendiéndolo. No obstante, afirma Cristina Parodi, «las rígidas leyes del género no son un obstáculo sino un campo propicio para que Borges despliegue en sus ficciones su atracción por la conjetura, la perplejidad, la paradoja»⁴².

Borges solo reconoce el género policial de carácter intelectual y no su evolución a la novela negra norteamericana. Por ende, Prado cita a Borges que había enumerado las características que

³⁹ Bernat Castany Prado: «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges», *Revista electrónica de estudios filológicos*, No. 11, 2006, p. 10, <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.html>, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

⁴⁰ Andrés Lema Hincapié: «Sangre y enigmas: Borges y la literatura policial», Universidad del Valle, 1999, p. 3.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² Cristina Parodi: «Borges y la subversión del modelo policial», p. 7, www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

debe contener el género en su conferencia «El cuento policial»: un misterio descubierto por obra de la inteligencia, es decir, por una operación intelectual y no por descuidos del criminal; el diálogo entre el detective y su obligado amigo sobre filosofía y temas intelectuales; disquisiciones sobre las capacidades cognoscitivas del ser humano. Él llama los cuentos policiales «cuentos de razonamiento»⁴³.

En los relatos de Borges, el detective también es víctima. Según Prado, los detectives en las novelas de misterio se creen superiores, concedores de todo, mientras que Borges opina que todo conocimiento es improbable. Por tal razón los detectives fracasan y los problemas insolubles del universo no pueden solucionarse racionalmente, solo pueden interesarnos por su elegancia, maravilla o ingenio.⁴⁴

Mientras que el universo de Poe oculta un orden y sugiere que razonando podemos llegar a descubrirlo, Borges concluye que el orden de las ideas no coincide con el orden del universo; «si el universo oculta un orden, no podemos descubrirlo, a lo sumo, [podemos] postularlo como hipótesis»,⁴⁵ nos aclara Cristina Parodi. Añade que «el universo de la ficción no está ordenado según las leyes de la ciencia neopositivista sino conmocionado por las paradojas. Los lectores no encuentran un mundo de sentido unívoco sino múltiple y caótico, que abunda en duplicidades e inversiones»⁴⁶. Podemos deducir que, aunque aboga por el orden en cuanto a la narración, desde la postura filosófica argumenta que el orden no es lineal, sino confuso y, al fin y al cabo, imposible. En esto se aproxima a la lógica de los escritores que llegaron después de él porque plantea el fracaso del detective como la resolución del relato. Sin embargo, él lo hace para desafiar el orden del universo mientras que los autores de las novelas anti-detectivescas o de las novelas negras lo hacen para subrayar el orden social injusto.

3.1.1. Buenos Aires como la capital de literatura policial

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Buenos Aires tenía una poderosa industria editorial. Se debe a la importación y la publicación de obras de la literatura popular traducidas del inglés. El Séptimo Círculo fue una colección de las novelas policiales (mayormente novelas

⁴³ Bernat Castany Prado: «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges», *Revista electrónica de estudios filológicos*, No. 11, 2006, p. 4-5, <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.html>, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵ Cristina Parodi: «Borges y la subversión del modelo policial», p. 10, www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

⁴⁶ *Ibid.*

de misterio inglesas) dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Borges y Bioy Casares no escondían su desprecio por la novela negra y, por ende, la colección incluía solo pocas traducciones del género que en general consideraban, en palabras de Close «vulgar, degenerado, agresivo, pornográfico y excesivamente violento»⁴⁷. Hay que destacar que en la colección no había solo traducciones, sino y ediciones de ciertos autores nacionales como Silvina Ocampo, Manuel Peyrou y Angélica Bosco, entre otros. Pese que consideraban el género de la novela negra inferior al de la novela de misterio, según Edgardo Berg, precisamente Jorge Luis Borges fue quien ubicó el policial en el centro del debate literario.⁴⁸

Las editoriales como Malinca y Acme no prestaron atención al valor filosófico del género sino al valor económico de las novelas negras y las publicaban durante los 1950 y los 60 en sus propias colecciones. La más famosa era Rastros de Acme, cuya publicación comenzó un año antes de que naciera el Séptimo Círculo, es decir, en 1944. Las novelas se producían a precio bajo, se traducían rápidamente y se vendían deprisa. Pese a su valor discutible, las novelas atraían nuevos lectores y representaban para los escritores y traductores una fuente de ingresos estable.⁴⁹

3.2. Los trastornos políticos reflejados en literatura

Mientras que Borges disfrutaba de la novela de misterio y la usaba para elaborar algunos temas filosóficos, en las décadas de setenta y ochenta muchos autores latinoamericanos buscaban el género con el cual podrían expresar los horrores de las guerras civiles, la angustia, la corrupción y su lucha contra el estado que abusaba de sus propios ciudadanos. Los autores del artículo «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II» mencionan al autor español –Manuel Vázquez Montalbán– quien influyó en muchos autores europeos y latinoamericanos cuando tras la muerte de Franco en 1975 dio paso a la elaboración de los acontecimientos históricos en la ficción policial. Como señalan Martín Escribá y Sánchez Zapatero, el autor español «supo mezclar de manera magistral la novela

⁴⁷ Glen S. Close: *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 94.

⁴⁸ Edgardo H. Berg: «La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina», Universidad Nacional de Mar del Plata, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, 2010, p. 3.

⁴⁹ Glen S. Close, *loc. cit.*

policíaca española con los acontecimientos políticos que iban sucediéndose durante la transición democrática y los cambios que esto comportó»⁵⁰.

Patrick Blaine en su artículo acerca de la novela negra trata de responder a la pregunta qué fue lo que atrajo a los escritores de España, México, Argentina, Cuba o Chile al género fundado y cultivado por los norteamericanos. Este crítico propone que todas las sociedades y naciones que pasan por un alboroto económico, dictadura o un régimen autoritario o cualquier otro cambio social tienden a producir más ficción detectivesca porque a través de este género pueden evaluarse y criticarse.⁵¹

3.3. La apropiación del género norteamericano

Las características de las décadas de los setenta y ochenta en América Latina están marcadas por sangrientas dictaduras, guerras civiles y conflictos armados. Por ende, es de esperar que el policial se convirtiera en algo más realista, más psicológico y más periodístico. La novela negra ofreció una válvula de escape para los escritores latinoamericanos frustrados con las situaciones en sus correspondientes países. Por tal razón, los escritores latinoamericanos suelen involucrarse en políticas u ofrecer su entendimiento de los asuntos e intentar influenciarlos.⁵²

En cuanto a Argentina, la primera obra traducida del género de la novela negra fue la novela de Raymond Chandler en 1943 y marca un hito en la vida cultural del país.⁵³ Los escritores argentinos empezaron a escribir novelas negras a finales de los 1940. Pero, la acción de muchas estaba localizada en los Estados Unidos y tenía personajes estadounidenses. Algunos historiadores argumentan que la rapidez de las publicaciones influía en la creatividad de las obras e impedía la adaptación al marco argentino. Sin embargo, de vez en cuando la acción cambiaba

⁵⁰ Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero: «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. XXXVI, 2007, p. 52.

⁵¹ Patrick Blaine: «Noir as Politics: Spanish Language Hardboiled Detective Fiction and the Discontents of the Left», *Fast Capitalism*, Vol. 8, 2011, p. 2, https://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/blaine8_1.html, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

⁵² Mempo Giardinelli: «Introduction» En: Darrell B. Lockhart (ed.): *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, Estados Unidos, Greenwood Publishing Group, 2004, p. xxxi, https://books.google.hr/books?id=f3cvQ6tMGSEC&pg=PR11&lpg=PR11&dq=Detective+Fiction+in+Latin+America&source=bl&ots=2I7rJFVijq&sig=6GhaugruN-2l6OJkxv4wF6ZXrco&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiE6_zVg__TAhULLcAKHQAhApU4ChDoAQhkMAg#v=onepage&q&f=false, (fecha de consulta: 20 diciembre 2017).

⁵³ Glen S. Close: *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 93.

de lugar, como en *Nadie sale vivo* de Ignacio Covarrubias de 1952 o en *Los tallos amargos* de Adolfo Jasca de 1955.⁵⁴

A los fines de los 1960 y los 70, la novela negra obtuvo cierto prestigio en Argentina. Primeramente, las editoriales más respetables empezaron a publicar el género dedicándole más atención en el proceso editorial, y, en segundo, los autores argentinos renombrados comenzaron a explorar las posibilidades creativas del género. En el año 1973, Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martelli, Juan Carlos Martini y Guillermo Saccomanno publicaron novelas que explotaron motivos comunes en la novela negra. Debido a ello, el año 1973 marca el comienzo de la dominación del nuevo subgénero en la ficción detectivesca argentina.⁵⁵

Edgardo H. Berg atribuye a la década de los setenta el hecho del reconocimiento del género de la novela negra con los Libros de la Calle Morgue, colección a cargo de Eduardo Goligorsky y la Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo, dirigida por Ricardo Piglia.⁵⁶ Lo que atrajo los escritores al género fue la manera en que trató la alienación y la desintegración social provocadas por el capitalismo. Close cita a Juan José Sebreli quien escribió en 1959: «esa parábola del crimen, ese poema de la barbarie, ese mundo guiñolesco⁵⁷ cuyo sadismo y violencia tenían pocos precedentes en la literatura, representaba, por último, la historia de la sociedad capitalista en el momento determinado en su turbulento desarrollo histórico»⁵⁸.

El autor José Pablo Feinmann argumentó en su ensayo de 1991 que la visión de una sociedad donde el crimen es la ley fue lo que acercó la novela negra al escritor argentino porque en esta época vivían en un estado que se convirtió en agresor. El autoritarismo, la represión de los izquierdistas y los intelectuales, la imposición del terror durante la dictadura del Proceso hizo que la angustia de la novela negra volviese realidad.⁵⁹ En un artículo suyo, Hugo Fontana menciona al escritor argentino Carlos Gamerro quien en su artículo «Para una reformulación del género policial argentino» afirma que un investigador al estilo clásico no puede existir en Argentina. Elabora que una vez derrotada la dictadura y después del retiro del Ejército, bajo el

⁵⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁵⁶ Edgardo H. Berg: «La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina», Universidad Nacional de Mar del Plata, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, 2010, p. 6.

⁵⁷ Guignol (*franc.*) era el protagonista del teatro de títeres parisino que se considera ser el predecesor del género del horror.

⁵⁸ Glen S. Close: *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 96.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

Dr. Ricardo Alfonsín en 1983 «la Policía asumió todas las tareas represivas que antes ejercían los militares, «y a través de ella el Proceso siguió en las calles, matando, saqueando, torturando, haciendo desaparecer a las personas»». ⁶⁰

Igual que el «Decálogo del relato de detectives» de padre Knox, Gamero escribe el decálogo referente a Argentina, denominado «Decálogo del relato policial argentino»:

1. El crimen lo comete la policía.
2. Si lo comete un agente de seguridad privada o incluso un delincuente común, es por orden o con permiso de la policía.
3. El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad.
4. La misión de la Justicia es encubrir a la policía.
5. Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción.
6. Frecuentemente, se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima. A diferencia de la policial inglesa, la argentina suele comenzar con la desaparición del cadáver.
7. El principal sospechoso (para la policía) es la víctima.
8. Todo acusado por la policía es inocente.
9. Los detectives privados son indefectiblemente ex policías o ex servicios. La investigación, por lo tanto, solo puede llevarla a cabo un periodista o un particular.
10. El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia⁶¹.

Veremos que las novelas de Piglia siguen algunas de las «reglas» de este decálogo. En *Plata quemada*, novela basada en un hecho real, la policía hace todo lo posible para impedir que los criminales revelen sus colaboradores probablemente relacionados con las clases gobernantes.

⁶⁰ Hugo Fontana: «La narrativa policial en América Latina: Crímenes sin castigo», *Suburbano ediciones*, Vol. XV, 2012, <http://suburbano.net/la-narrativa-policial-en-america-latina-crimenes-sin-castigo/>, (fecha de consulta: 15 diciembre 2017).

⁶¹ *Ibid.*

4. Ficción detectivesca latinoamericana como instrumento de la crítica social

«Las reglas» enumeradas en el decálogo de Gamero acentúan cuán diferentes eran períodos de la edad de oro de la novela policial y el período de la novela negra. Pero, el rasgo que sí comparten la novela negra y la novela de misterio es el de no confiar en las fuerzas policiales. Sin embargo, mientras que esa desconfianza en las novelas de misterio surge a causa de la incapacidad de policía, en la novela negra ese sentimiento aparece debido a la corrupción omnipresente. La quiebra financiera de 1929 y el período de la Gran Depresión marcan al héroe de la novela negra. Él responde ante ese mundo y las novelas están llenas de crítica de codicia y explotación del capitalismo. Los mundos que construyen los autores en muchas ocasiones son irremediables. Los caracteriza un arraigado desorden moral.⁶²

Muchos autores de la época expresaban desesperanza. Lee Horsley declara que en las novelas de Dashiell Hammett, escritor norteamericano de la novela negra, uno por lo menos podría encontrar represalia satisfactoria, pero en otras novelas los autores solamente ofrecen una resignación apática. La quiebra financiera, la corrupción y la indiferencia de los que estuvieron en poder causaban que la gente aceptara la pérdida del control sobre su vida y causaban que perdieran su voluntad de resistir.⁶³ Persephone Braham, cuyos estudios sobre la novela negra se centran en México y Cuba, deduce que la novela negra representaba la desilusión con el fracaso de ideas revolucionarias y reformistas. Como catalizadores de esta decepción menciona a la masacre de los estudiantes en la Ciudad de México de 1968, el caos económico, la inseguridad social, el problema con drogas que emergió en España después de la muerte de Franco, el fracaso de la Revolución Cubana y el período después de la disolución de la Unión Soviética.⁶⁴

El representante más famoso mexicano del género de la novela negra es Paco Ignacio Taibo II. Igual que Ricardo Piglia, el escritor mexicano escribe sobre la violencia en la sociedad y cómo se refleja en la vida cotidiana. Igual que Piglia, en sus novelas critica la corrupción y el gobierno. Su dedicación al género se observa en la organización del festival literario de la Semana Negra de Gijón y en la creación de colecciones, como Etiqueta negra, de la editorial Júcar, a través de

⁶² Lee Horsley: *Twentieth-century crime fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 167.

⁶³ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁴ Patrick Blaine: «Noir as Politics: Spanish Language Hardboiled Detective Fiction and the Discontents of the Left», *Fast Capitalism*, Vol. 8, 2011, p. 4, https://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/blaine8_1.html, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

la cual se publicaron prácticamente todos los clásicos norteamericanos prohibidos durante el franquismo en España en su época de transición.⁶⁵

El autor mexicano se hizo famoso con la serie «Todo Belascoarán Shayne». La serie empezó con la novela *Días de combate* en 1976 y cuenta con diez títulos. El protagonista, detective Héctor Belascoarán Shayne es un ex ingeniero que se convirtió en un activista radical y que soluciona sus misterios a base de sus impresiones y no el raciocinio. A veces intimida a los sospechosos, especialmente si piensa que son culpables. Es un personaje introspectivo y peleador cuyo parche enfatiza su excentricidad y hace que la gente lo identifique con un pirata.⁶⁶

Martín Escribá y Sánchez Zapatero aclaran que «la gran aportación de Paco Ignacio Taibo II a la novela neopolicial mexicana es [...] el tratamiento de la sociedad y del espacio por donde se mueven sus personajes. Sus frecuentes apariciones en las zonas más conflictivas de la ciudad no son nada más que un reflejo de la ciudad mexicana»⁶⁷. Además, en sus novelas hay extrema violencia y el lenguaje es a veces inesperado, callejero y cuenta con una variedad de registros. Martín Escribá y Sánchez Zapatero atribuyen a la violencia recurrente en sus novelas el motivo por el que el protagonista resuelve sus casos por métodos poco tradicionales.

A causa de la Revolución y su posterior aislamiento, la ficción detectivesca cubana tenía otra trayectoria que el resto de América Latina. Patrick Blaine comenta que en parte se acerca al trabajo visto en las transiciones democráticas puesto que representa la desilusión con la ideología. Empieza apoyando la doctrina oficial, pero después de la disolución de la URSS, la policial comenzó a cuestionar la viabilidad de la Revolución Cubana y el estado autoritario en un mundo donde la política socialista había sido derrotada. El cultivador más famoso de ese género es Leonardo Padura Fuentes, cuya novela *Máscaras* de 1997 no solo cuestiona la Revolución, sino también el subyacente dogma sexual y homofobia.⁶⁸ Padura trabajaba en medios como «La Gaceta de Cuba» y «El Caimán Barbudo» y ahí investigaba la situación política cubana. Más

⁶⁵ Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero: «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. XXXVI, 2007, p. 56.

⁶⁶ Patrick Blaine, *loc. cit.*

⁶⁷ Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero: «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. XXXVI, 2007, p. 57.

⁶⁸ Patrick Blaine: «Noir as Politics: Spanish Language Hardboiled Detective Fiction and the Discontents of the Left», *Fast Capitalism*, Vol. 8, 2011, p. 7, https://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/blaine8_1.html, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).

tarde, incorporó su labor investigadora en su obra literaria. Creó el personaje de Mario Conde, cuya aparición coincidió con la caída del socialismo en la década de los noventa. Su experiencia le dio la oportunidad de ejercer la función de cronista literario e investigador periodístico. Ofreció en su obra las descripciones detalladas del entorno, es decir, de La Habana. A través de su tetralogía «Las cuatro estaciones» –*Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996) y *Paisaje de otoño* (1998)– analizaba el desarrollo de los sucesos en Cuba convirtiendo las novelas de esta forma en una crónica de un tiempo concreto.

En Chile la ficción detectivesca no era muy popular hasta 1987, pero el golpe de Estado de 1973 y la nueva época de represión provocaron el interés por la novela negra. Durante la primera década de la dictadura de Pinochet ocurrieron grandes cambios en la economía chilena respaldadas por el gobierno de EE.UU. Se trataba de privatizaciones a gran escala que resultaron beneficiosas para los ricos pero duras para los de la clase obrera. En este sentido, la novela negra cuestionaba el «éxito» del neoliberalismo.⁶⁹ Abuso de poder junto con la fuerza policial inmoral y corrupta subrayaron aún más la desigualdad en la sociedad. Gracias a ello, el protagonista de la novela negra fue un instrumento de resistencia quien proporcionaba una esperanza que la justicia privada existiera en un estado represivo o indiferente.⁷⁰ En la serie «Heredia» sobre el detective privado Heredia, Ramón Díaz Eterovic describía la situación chilena y condenaba la dictadura. Su detective era en contra del método de deducción y a veces usaba fuerza en sus investigaciones. Patrick Blaine declara que el escritor chileno Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes*, 1998) hizo para la novela negra latinoamericana lo que hizo Borges para la novela de misterios. En las novelas de Bolaño no había certezas. Nadie nos pudo asegurar que el criminal sería detenido, la justicia resultaba ser muy complicada.⁷¹

Con el capitalismo llegó la expansión urbanística y con ella la explotación de la naturaleza que a cambio produjo defensores del medio ambiente. Muchos autores de la ficción detectivesca aludieron al tema de la relación entre el ser humano y la naturaleza en sus obras. Carl Hiaasen, autor de novelas detectivescas satíricas, oriundo de Florida, dijo que «los que venían a explotarla –los amorales, codiciosos constructores de «de pared a pared» bloques de apartamentos y centros comerciales, los sospechosos abogados, los agentes inmobiliarios sin principios, el

⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

conglomerado Disney– fueron tan bizarros y radicales y tan incompetente y confiadamente corruptos, que resultaba un paraíso para un escritor de sátiras»⁷². El protagonista Skink de Carl Hiaasen nos trae a la mente el detective de *Blanco nocturno*. Skink se convirtió en un excéntrico y la gente lo ve como alguien inestable. Él fue gobernador, parte del sistema que abandonó asqueado. El detective de *Blanco nocturno* también formaba parte del sistema y entendía cuán corrupto y roto el sistema estaba.

El recurso común que los autores de la ficción detectivesca emplean es construir un personaje que sirve como su *alter ego*. Es el caso de Piglia y Emilio Renzi y de John MacDonald y su protagonista Jimmy Wing. Jimmy es también un periodista, lo que le otorga la posibilidad de observar, pero sin asumir la responsabilidad para cambiar algo. Igual que Renzi, él informa sobre sus casos cínicamente y su opinión es que no se puede hacer nada para cambiar las cosas. A través de esto, MacDonald ataca al lector corriente que no quiere involucrarse en los problemas de la sociedad porque opina que los problemas del mundo no son su responsabilidad.⁷³

Amelia Simpson nos informa que el género sirvió como el instrumento para la crítica social en Argentina desde los fines del siglo XIX. Menciona *La bolsa de huesos* de Eduardo Ladislao Holmberg (1896) que habla en contra de los procedimientos rígidos y doctrinarios en las investigaciones criminales. Incluso afirma que los cuentos sobre Padre Metri de Leonardo Castellani en la mitad del siglo XX atacan las instituciones de la iglesia y del estado en Argentina. Otro autor argentino, Rodolfo Walsh combinaba la ficción detectivesca con la narrativa documental para informar sobre el caso de la violación de los derechos humanos en su *Operación masacre*⁷⁴ de 1957.⁷⁵

En *Los albañiles* (1964), el autor mexicano Vicente Leñero a través de la metáfora del andamiaje analiza el sistema jerárquico y los conflictos sociales y las angustias que provocan. No ofrece

⁷² Lee Horsley: *Twentieth-century crime fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 175. (La traducción es mía).

⁷³ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁴ Amelia S. Simpson: «Introduction» En: Amelia S. Simpson (ed.): *New Tales of Mystery and Crime from Latin America*, Estados Unidos, Fairleigh Dickinson University Press, 1992, p. 13, https://books.google.hr/books?id=NNKw0Z9AiQcC&pg=PP4&lpg=PP4&dq=Amelia+S.+Simpson%27s+Detective+Fiction+from+Latin+America&source=bl&ots=t8oJqJYMIY&sig=z6PO4QTo6dw3GwKTAFSePQiFKDM&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjcsq2dgp_TAhVEWxoKHdILAXEQ6AEIZzAJ#v=onepage&q=Amelia%20S.%20Simpson's%20Detective%20Fiction%20from%20Latin%20America&f=false, (fecha de consulta: 20 diciembre 2017).

⁷⁵ Rodolfo Walsh empezó escribiendo novelas de misterio. Pero, cuando en 1956 conoció que el ejército mató a los simpatizantes de Perón reunidos en una manifestación, comenzó a indagar en el acontecimiento y redactó la novela de no ficción *Operación masacre*. Walsh desapareció en 1977.

ninguna solución al final de la novela, ni al problema social, ni al problema criminal.⁷⁶ Antes de empezar de hablar sobre Ricardo Piglia, hay que mencionar otro argentino célebre, cuyas palabras ya hemos citado en este trabajo. Mempo Giardinelli practicaba todo tipo de géneros y formas literarias, pero un rasgo constante fue la denuncia de formas totalitarias. En *Luna caliente* de 1983 la acción está situada en el ambiente de la dictadura militar argentina de 1977 y en la novela aparecen personajes de las fuerzas de seguridad quienes ejemplifican el ambiente hostil común en las dictaduras imponiendo miedo y tratando cada individuo como sospechoso.⁷⁷

En el artículo «La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género», Gustavo Forero Quintero cita a Mempo Giardinelli quien en pocas palabras elabora las diferencias entre la novela negra norteamericana y latinoamericana y destaca la importancia del aspecto social en la última:

El relato negro latinoamericano se vincula casi siempre, ineludiblemente, con lo social. Por otra parte, como sostengo en mi libro (*El género negro*), el género negro norteamericano, y en cierto modo también el europeo, se basan política y filosóficamente en la confianza en el Estado y en la capacidad regenerativa de sus instituciones (el detective funciona como auxiliar de la policía y de la justicia, y entre todos restauran el orden roto por el delito). Lo cual en América Latina es impensable, porque aquí esas instituciones del Estado son vistas como enemigas ganadas por la corrupción o el negocio de la política, y no suele haber ninguna confianza en ellas. Y hay una tercera diferencia, para mí esencial: y es que para los escritores norteamericanos, y muchos europeos, éste es un género de entretenimiento con el que se puede ganar dinero, mientras que para nosotros es un género literario capaz de denunciar vigorosamente la injusticia.⁷⁸

Aparte de los autores comentados en este capítulo, Martín Escribá y Sánchez Zapatero en su artículo mencionan a otro argentino en cuya obra se observa constante presencia de la violencia, especialmente en su novela *Plata quemada* y es precisamente el autor que nos ocupa y cuya obra presentaremos a continuación.

⁷⁶ Amelia S. Simpson, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷ Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero: «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. XXXVI, 2007, p. 54.

⁷⁸ Gustavo Forero Quintero: «La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género», Universidad de Antioquia, Colombia, 2009, pp. 57-58.

5. Ricardo Piglia – repaso biográfico y literario

Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en 1940 en Adrogué. Iba a un colegio religioso, pero su padre lo cambió de colegio cuando Perón chocó con la iglesia, debido a que era un trabajador peronista. Según Gabriel Rovira Vázquez, su padre le leía a *Martín Fierro* y a muy temprana edad incentivó el afán por la lectura.⁷⁹ Nos cuenta Rovira Vázquez que cuando en 1955 un golpe contra Perón, la llamada «Revolución Libertadora» bombardeó la Plaza de Mayo, Perón renunció y se exilió en Paraguay. Por su filiación peronista, el padre de Piglia mudó la familia a Mar del Plata.⁸⁰ Cuando Ricardo Piglia se trasladó a Buenos Aires, la ciudad pasaba años duros con golpes de estado repetitivos y vivía en un ambiente de inquietud e incertidumbre marcado por una situación económica cada vez más precaria.⁸¹

Piglia empezó publicando cuentos en revistas como *Los libros y Crisis*. Su primer libro era la colección de relatos denominada *La Invasión* y se publicó en 1967. En 1975 publica *Nombre falso*, otra colección de cuentos. Piglia incluso trabajaba en editoriales hasta 1976 donde fundó y dirigió varias series y colecciones de narrativa policial como la de la Serie Negra para la editorial Tiempo Contemporáneo (1969-1976) y Sol Negro para la editorial Sudamericana (1990-1992).⁸² El nombre de Emilio Renzi aparece por la primera vez en 1969. A partir de ese momento, Renzi será el narrador, el «detective» y periodista en la obra de Piglia.⁸³

Durante el «Proceso de Reorganización Nacional», período sangriento y opresivo lleno de secuestros, desapariciones y crímenes políticos, Piglia intentó mantener un debate con otros escritores del país a través de seminarios privados, colaboraciones en revistas y su novela *Respiración artificial*, publicada por *Pomare* en 1980.⁸⁴ Es su novela más célebre que ganó el Premio Boris Vian en 1981. Fue éxito de ventas en Argentina y en toda América Latina. La novela está dividida en dos partes: la primera se titula «Si yo fuera el invierno sombrío». La primera parte está estructurada en relatos epistolares, es decir, en cartas y pocos pequeños relatos. Aquí observamos la correspondencia entre Emilio Renzi, que vive en Buenos Aires, y su

⁷⁹ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 18.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

⁸² *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸³ Darrell B. Lockhart (ed.): *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, Estados Unidos, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 147.

⁸⁴ Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 20.

tío Marcelo Maggi, que vive en Concordia, Entre Ríos. Leemos el archivo de Enrique Ossorio y ciertas cartas que recibe el espía Arocena. Aparte de la correspondencia, ocurre solo una acción en esta parte, y es cuando Emilio visita a Luciano Ossorio, el senador inválido. En el principio de la obra, Renzi esclarece quién era su tío Maggi. La segunda parte se denomina «Descartes» porque, resume Rovira Vázquez, en ella predomina la individualidad racional y cartesiana de individuos marginales y «descartados»⁸⁵. En la segunda parte Renzi viaja a Concordia a visitar su tío para que éste le dé el archivo de Ossorio. Aquí Renzi conoce a Tardewski, el polaco exiliado y amigo de Maggi. Mientras que esperan que aparezca Maggi, dialogan sobre literatura. Al final admiten tácitamente que Maggi no va a llegar y la novela termina.

Piglia volverá a trabajar el mismo problema, pero de diferente forma en sus obras *Prisión perpetua* (1988), la reedición de *Nombre falso* junto con la adición de nuevos cuentos, y en la novela *La ciudad ausente* (1992).⁸⁶ En la novela seguimos al periodista Junior quien investiga una máquina guardada en el Museo de la ciudad y que constantemente crea relatos. Puesto que decidieron desactivar la máquina, Junior investiga su destino y su origen. Lo hace a través de los relatos que la máquina cuenta. Llega a saber que su creador fue Macedonio Fernández quien quiso guardar la memoria de su mujer muerte Elena de Obieta, es decir, eternizarla en el relato, y por eso junto con el ingeniero Russo creó la máquina. Su primera función era traducir los textos que se le introducían, pero al insertarle un relato, la máquina lo transformó y es lo que continuó haciendo: generar nuevos relatos. Junior recorre la ciudad buscando pistas y encontrando huellas en las historias que escucha. Al final descubre un lugar utópico, fuera de la ciudad – La isla. Ahí se juntan los desterrados, los perseguidos que comparten una lengua, pero solo por un momento dado hasta que esa lengua no se invierte en otra. Es una realidad basada en *Finnegans Wake*, pero como explicó el mismo Piglia:

Uno imagina cómo habrá sido la sociedad en la que determinado texto fue escrito. Lo que yo he tratado de hacer con el capítulo «La isla», por el contrario, es crear una sociedad que podría constituir el contexto del *Finnegans Wake*. [...] Antes bien, yo me pregunté: ¿cómo sería una sociedad o cómo podría ser una sociedad en la que un texto como el *Finnegans Wake* fuese leído

⁸⁵ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 298.

⁸⁶ Darrell B. Lockhart (ed.): *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, Estados Unidos, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 148.

como una obra realista? La respuesta es: una sociedad en la que el lenguaje esté en constante mutación⁸⁷.

En el epílogo de *La ciudad ausente*, Piglia nos esclarece que el título es indicativo de una de las ideas fundamentales de Macedonio: «lo verdaderamente importante es aquello que está ausente de la realidad»⁸⁸. «La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto»⁸⁹, afirma en la novela.

Desde el año 1977 dictaba cursos como profesor visitante en la Universidad de Princeton, y en la Universidad de California en San Diego, hasta 1990. A partir del mismo año empezó a trabajar en los guiones de cine.⁹⁰ Su novela *Plata quemada* fue publicada en 1997 y ese mismo año ganó el premio Planeta en Argentina. Fue adaptada a guion cinematográfico y la película fue dirigida por Marcelo Piñeyro. En el epílogo de la novela se da a entender que se trata de un hecho real. El escritor nos aclara que encontró la historia por azar cuando en un tren en 1966 conoció a Blanca Galeano, concubina del pistolero Mereles, quien le contó sobre el acontecimiento. Admitió que al escucharla se sintió «como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega»⁹¹ y luego sintió la necesidad de novelarla. Aunque empezó a redactar la primera versión poco después de oír la historia, abandonó el proyecto en 1970. En el epílogo nos informa que empezó la novela de nuevo en el verano de 1995. Narra la historia de una banda de delincuentes que robaron un banco en Buenos Aires el 27 de septiembre de 1965. Al salir del banco, participaron en un tiroteo y empezaron a huir. La policía los persiguió hasta un apartamento de Montevideo donde organizaron un asedio que los criminales resistieron por más de 15 horas mientras todo estaba transmitido por la televisión y presenciado por la gente que se juntaba en la calle. La confrontación sangrienta terminó cuando los criminales quemaron el dinero robado.

En su rol como novelista y crítico, Piglia trató el género detectivesco como un cuento con dos caras. La primera cara serían las pistas proporcionadas por el autor destinadas al lector, y la segunda sería la interpretación del investigador, es decir, su reconstrucción. Este recurso lo utilizaban los posmodernistas cuando reflejaban la conciencia del narrador acerca de la

⁸⁷ Ricardo Piglia: «El afterword para *The absent city*», La Paz, Editorial El cuervo, 2008, <http://editorialelcuervo.blogspot.hr/2008/10/el-afterword-para-absent-city-ricardo.html>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*, Anagrama, 2006, p. 152.

⁹⁰ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia ocultó: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 21.

⁹¹ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

artificialidad de lo narrado. Esta artificialidad o aspecto autorreferencial de la literatura fue el tema favorito de Piglia, sobre todo cuando se refería a la literatura argentina.⁹²

En 2010, Piglia publica la novela *Blanco nocturno*. La historia se desarrolla en el año 1972 en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. A este pueblo llega Tony Durán, un norteamericano de origen puertorriqueño, cuyo motivo de la llegada es desconocido, pero quien atrapa la atención de todo el pueblo con sus anécdotas. Poco después de su llegada es asesinado. Nos enteramos de que estuvo con las gemelas Belladona, «hijas y nietas de los fundadores del pueblo»⁹³, y cuyo padre, Cayetano Belladona, controlaba la política del pueblo desde su casona. Las gemelas tenían dos medios hermanos, Lucio, quien falleció, y Luca – un inventor que se aisló y vivía como ermitaño en la ex fábrica de la familia. El caso del asesinato es investigado por comisario Croce, considerado en el pueblo «un poco rayado»⁹⁴, pero quien daba resultados. También lo investiga el periodista de la capital, Emilio Renzi. El caso se complica, Croce termina en un manicomio y acusan un japonés, llamado Yoshio por el asesinato. En la segunda parte del libro el enfoque está en la historia de Luca y la conexión entre la fábrica que Luca trata de salvar y los planes de convertirla en un centro comercial. Nos enteramos del motivo de la llegada de Tony y el comisario concluye que Yoshio no lo mató. Sin embargo, el caso no se resuelve.

La obra de Piglia fue traducida al inglés, francés, italiano, alemán y portugués. De su obra, también hay que mencionar sus ensayos *Crítica y ficción* (1986), *La Argentina en pedazos* (1993) y *Formas breves* (1999). En 2013 publica su última novela que se titula *El Camino de Ida* (2013). En 2011 recibió el Premio internacional de novela Rómulo Gallegos, el Premio Formentor para la obra de su vida y más recién, en 2016, le otorgaron el Premio Ciutat de Barcelona por *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. La crítica en América Latina le dedicó muchas páginas, celebrando su ingenio, su interés por los problemas de su patria y su poética. Cuando murió en enero de 2017 en Buenos Aires, América Latina y el mundo perdieron uno de los autores e intelectuales más reconocidos a nivel internacional.

⁹² Darrell B. Lockhart (ed.): *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, Estados Unidos, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 148.

⁹³ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 19.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

5.1. La poética de Ricardo Piglia

En el libro *Lo que Ricardo Piglia oculta*, Gabriel Rovira Vázquez cita las palabras de Piglia acerca de Rodolfo Walsh. En ellas podemos encontrar la posible razón de su interés por el género policial: «La ficción exige un lector enterado, muy atento a los indicios y a la reconstrucción de la historia ausente. Por eso, al principio de su obra, Walsh se interesa en el género policial que es el modelo mismo de esa lectura extrema»⁹⁵. Además, hablando sobre el género, Piglia afirma que: «el género policiaco es un gran modo de narrar la sociedad sin hacer literatura política en el sentido más directo».⁹⁶ Esclarece sus palabras declarando que la novela policial ve la sociedad a través del crimen y desde allí vincula la ley y la verdad, la moral y el dinero, el poder y la corrupción.

La postura de Daniel Link, profesor y escritor argentino, es que la literatura policial instaura una paranoia de manera que se analiza todo y que todo adquiere un valor y que este aspecto es característico de nuestra época.⁹⁷ Según la investigación de Rovira Vázquez, muchos de los personajes de Piglia se sienten oprimidos y perseguidos, se sienten prisioneros, comparten el sentimiento de vivir bajo amenaza y de estar a oscuras. Muchos de estos personajes tienen un pasado complicado. A menudo es precisamente el pasado en las novelas negras que amenaza a destruir la vida de un personaje. Por tal razón, el pasado es algo que se tiene que destruir o esconder. Paul Skenazy observó la similitud entre este procedimiento y la novela gótica donde los viejos secretos tienden a reaparecer y perturbar el presente.⁹⁸ Piglia, al contrario, destaca el papel profético del pasado y, además, lo utiliza para explicar motivaciones de sus personajes o para recalcar las diferencias sociales.

Con los recursos como el ocultamiento, las máscaras, las digresiones o la aparente fragmentación del discurso narrativo, Piglia crea la tensión y la paranoia que sostiene la trama.⁹⁹ Sonia Mattalia argumenta que las ficciones paranoicas solamente pueden producirse en el espacio urbano debido a la saturación informativa que, según Rovira Vázquez, distorsiona la percepción de la diferencia

⁹⁵ Ricardo Piglia: «El momento del viraje a la política», *Revista Ñ*, 2006, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/09/09/u-01267868.html>, (fecha de consulta: 15 enero 2018).

⁹⁶ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, pp. 160-161.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁸ John Scaggs: *Crime fiction*, London & New York, Routledge, 2005, p. 66.

⁹⁹ Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 163.

entre lo real y lo simulado.¹⁰⁰ El mismo autor propone una lectura detectivesca para interpretar todos los recursos empleados con el fin de llegar al sentido, incita la desconfianza a propósito para crear un lector suspicaz y crítico. En su libro *Formas breves* Piglia comenta: «La literatura discute los mismos problemas que discute la sociedad, pero de otra manera, y esa otra manera es la clave de todo. Una de estas maneras es el género policial, que viene discutiendo las relaciones entre ley y verdad, la no coincidencia entre la verdad y la ley, el enigma como centro secreto de la sociedad, como un aleph ciego»¹⁰¹.

Uno de los recursos que Piglia emplea en sus textos literarios son citas falsas. Aparte de advertir al lector de permanecer alerta frente al texto, el autor los utiliza para satirizar su abuso en los expositivos convencionales.¹⁰² Cooperando con un lector apto y suspicaz, Piglia acude al género detectivesco para formar una plataforma en la que puede abordar cualquier problema social:

Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación a objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo. En el caso del «Homenaje a Roberto Arlt», ese traslado supuso pensar la literatura ligada al robo y a la propiedad, ciertas cuestiones claves como la apropiación, el plagio, la estafa, la falsificación, la noción de delito, trabajados en el marco de algo que tenía que ver con el género policial y con la crítica literaria.¹⁰³

Para cumplir con su propósito de proporcionar la crítica dentro del marco detectivesco, Piglia emplea el principio de dos historias dentro de un cuento (o una novela): una explícita y una implícita. En su poética, la parte implícita es más significativa y contiene temas relacionados con los problemas sociales o políticos. Pero, para poder descifrar la segunda historia, el lector debe cumplir el rol del detective, observar e interpretar las pistas que le deja el autor. No obstante, hay que mencionar que Piglia advirtió que no se trataba de una alegoría con sentido oculto que hubiera que interpretar, sino de una historia distinta que estaba cifrada en otra.¹⁰⁴ Piglia lo ejemplifica recordando a Hemingway y la teoría del iceberg: lo más importante nunca se cuenta, pero se anuncia con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.¹⁰⁵ Rovira Vázquez lo resumió de siguiente forma: «El mensaje principal para el lector parece ser que no debe conformarse con la aceptación pasiva de lo que aparentemente dice el texto literal, que lo que

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰¹ Ricardo Piglia: *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 66.

¹⁰² Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 209-210.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 108.

percibimos es sólo una parte de lo que hay que comprender y que el resto hay que reconstruirlo, que lo que se presume como verdad puede no tener que ver con la realidad objetiva»¹⁰⁶.

Sin embargo, el propósito de Piglia no es engañar a su lector. Él hace evidentes sus recursos técnicos a fin de que sus lectores sostengan una actitud crítica y que siempre estén conscientes del carácter ficticio de lo que leen. En esto sigue, según Rovira Vázquez, a Bertolt Brecht y su abogo por el alejamiento que conseguía haciendo evidente el carácter ficticio de sus obras teatrales y de esta manera hacía reflexionar al público. En este modo de entender el texto también podemos entrever a Borges, quien opinaba que la ficción no dependía sólo de quien la construía sino también de quien la leía, que la ficción era también una posición del intérprete¹⁰⁷, y a Macedonio Fernández quien quería que sus lectores supieran sobre el carácter fingido de su literatura para que no se pierdan en las emociones y permanezcan atentos al mensaje de la obra.¹⁰⁸

Piglia mantiene el distanciamiento a través de interrupciones, digresiones, citas y referencias reales o inventadas, personajes parodiados y caricaturizados y el alejamiento del escritor que consiste en ceder su voz al otro.¹⁰⁹ Estos recursos tienen otra función para Piglia –involucrar al lector en la búsqueda del sentido de la obra. A través de ellos el autor dirige la lectura y guía el lector. Lo reta y lo invita a seguir huellas, por lo tanto para Piglia el lector tiene que ser mejor, más culto, más inteligente que el escritor.¹¹⁰ La experiencia del lector de esta forma determina su experiencia de lectura. No es extraña esta conclusión cuando se examinan los personajes de Piglia. Rovira Vázquez destaca que «la mayoría de sus personajes más importantes son lectores de otros o de su propia obra y las tramas que se narran son las historias de sus investigaciones y de sus lecturas. Sus argumentos se construyen como procesos de negociación de sentido y como investigaciones policíacas, o casi, que se basan en las interpretaciones que hacen los personajes»¹¹¹. El enigma, la confusión con las citas falsas y diferentes voces narrativas son los recursos que perforan el conocimiento del lector, lo hacen dudar y de esa forma lo obligan a cuestionar su propia experiencia.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 248.

¹⁰⁷ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 84.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. p. 73.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 134-137.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 78.

Piglia utiliza notas al pie de página en *Blanco nocturno* para simular una obra testimonial. Si entendemos que el libro fue «escrito» por Emilio Renzi, porque menciona que quiere escribir el libro sobre el caso y porque en el epílogo al hablar con sus amigos dicta la misma frase que ya encontramos en el libro, palabra por palabra, entonces desde su punto de vista no se trata de ficción y las notas al pie ofrecen explicaciones adicionales. Incluso muestran el afán del autor por la experimentación. Piglia quiere que el lector investigue el texto, que sepa que se trata de una obra de ficción y que mantenga una posición crítica. Jorge Bracamonte en el artículo «*Blanco nocturno* de Ricardo Piglia: otredades, experimentación y relato» menciona una charla con el escritor que repitió las palabras de su maestro, el historiador, cuya posición era que cualquier libro que no tenía cinco notas al pie por página era una novela porque cada cosa que se señala en un texto del historiador tiene que fundarse en algo. Entonces Piglia decidió escribir una novela con notas al pie.¹¹²

Los protagonistas de *Respiración artificial* representan la visión del mundo desde perspectivas distintas: Maggi desde la historia, Renzi desde la literatura y Tardewski desde la filosofía.¹¹³ El problema de Emilio Renzi en la novela es que mira el mundo desde la literatura y por eso no entiende mucho de lo que está ocurriendo en su entorno. El mismo Ricardo Piglia lo explica de siguiente manera: «En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi, que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así»¹¹⁴. Julián Pérez opina que Maggi lo había elegido para entregarle el archivo precisamente porque es tan absorto en la literatura que no está implicado en cuestiones políticas y, por consiguiente, no será sospechoso. Simbólicamente, es la literatura que le ayudará a Maggi.¹¹⁵ Tardewski era un estudiante destacado de Wittgenstein y su futuro era prometedor. Sin embargo, termina expatriado y en un pueblo pequeño. Tardewski se identifica con el fracaso

¹¹² Jorge Bracamonte: «*Blanco nocturno* de Ricardo Piglia: otredades, experimentación y relato», *Revista Landa*, Vol. II, No. 2, 2014, p. 61.

¹¹³ Alberto Julián Pérez: «*Respiración artificial*: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, p. 3, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

¹¹⁴ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 302.

¹¹⁵ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 3.

sufrido en su vida y decide tomar la vida de Kafka como un modelo que seguir.¹¹⁶ Cree que el hombre fracasado era una encarnación moderna del filósofo. No obstante, Maggi le contradice preguntándole a que sirve el fracaso individual. Maggi observa el mundo desde el punto de vista histórico y así le contradice: «Conoce mal la historia, me decía el Profesor [...] Esa lucidez que usted busca en la soledad, en el fracaso, en el corte con cualquier lazo social, es una falsa versión privada de la utopía de Robinson Crusoe»¹¹⁷. El personaje del espía Arocena representa un lector mal intencionado e ignorante. Por su intención malvada y por su mirada paranoica no logra ver el sentido de cartas. En cuanto a la policial, Rovira Vázquez anota algo muy interesante acerca de Arocena: «Es tentador pensar en Arocena como en una especie de crítico de los textos que lee, pero su intención es otra, es lo contrario de un detective, en sus elaborados códigos no busca el orden, sino construir la culpa»¹¹⁸.

Un episodio de la vida de Tardewski significativo en el libro es cuando relata su descubrimiento de que Kafka conoció a Hitler mientras éste rehuía el servicio. Tardewski sostiene que lo que el joven artista frustrado Hitler le deliraba a Kafka impactó al escritor que hizo de la conversación una novela para advertir la gente de un futuro posible e inminente. Tardewski concluye que el arte genera utopías que entonces impulsan el cambio histórico: «para él [Tardewski] el nazismo era la culminación del racionalismo europeo, porque Hitler en su argumentación era racionalista y construyó un sistema férreo de ideas; en su sistema no entraba la duda, era la inversión del sistema cartesiano»¹¹⁹. La importancia del encuentro supuesto entre Kafka y Hitler es significativa, según Rovira Vázquez, porque descubre la posibilidad de responder desde la ficción a las terribles prefiguraciones de la Historia vistas en las ideas de Hitler.¹²⁰

Los críticos de Piglia aclaran que la intertextualidad en su obra es simbólica. Rovira Vázquez observa que al mencionar a Joyce Piglia quiere que nos concentremos en retos lingüísticos; que el nombre de Kafka se equipara en la obra con el enigma, el fracaso y la opresión; José Hernández y Sarmiento representan la tradición mientras que Arlt y Borges representan su

¹¹⁶ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, pp. 303-304.

¹¹⁷ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 184.

¹¹⁸ Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 308.

¹¹⁹ Alberto Julián Pérez: «Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, p. 13, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

¹²⁰ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 318.

renovación. En cuanto a Macedonio Fernández, él cuestiona la realidad en su conexión con la ficción. Piglia mantiene una relación viva con la literatura y Rovira Vázquez adopta el término de Robert Maynard Hutchins que representa este tipo de relación: la gran conversación.¹²¹

Piglia no ficcionaliza solamente los grandes escritores del pasado. Él también inventa episodios de su propia vida en su obra y los mezcla con los datos corroborables, de esta forma ampliando su realidad.¹²² En *Plata quemada*, novela basada en un hecho real, Piglia introduce su *alter ego* Emilio Renzi. Glen S. Close comenta que este hecho provoca una duda que corrompe el texto entero.¹²³ Tal vez este sea su manera de borrar el límite entre la ficción y la realidad, o de advertir al lector que sigue dudando, que sigue examinando todo lo que lee, aunque parezca verdadero. En el epílogo el escritor mencionó que, gracias al transcurso del tiempo, «Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que parecían el recuerdo perdido de una experiencia vivida»¹²⁴ y que por eso los escribió «como si se tratara del relato de un sueño»¹²⁵. Un sueño nunca recordamos por completo, pero nos queda el sentimiento, la experiencia.

La dicotomía ficción-verdad es omnipresente en su poética. Para potenciarla, usa discursos con carácter expositivo: las cartas, el diario, el ensayo, el informe, la nota o el reportaje, por ejemplo. No solamente reta al lector forzándolo a corroborar la verosimilitud de lo expuesto, sino que a través de este tipo de discurso puede caracterizar sus personajes que muchas veces son marginales o exiliados. Utilizando el recurso de la carta, el personaje gana más independencia del escritor y al mismo tiempo más verosimilitud en su crítica.¹²⁶

En una entrevista Piglia comentó: «No asocio ficción con falsedad ni asocio ficción con algo que no tenga el mismo estatuto de algo más directo como pueden ser los datos reales»¹²⁷. La experiencia real puede tener bases en la ficción, la ficción puede influir en la realidad, puede incitar debates o cambios o incluso inspirar futuros innovadores. Rovira Vázquez llega a la conclusión de que «Las ficciones literarias tienen la potencia de convertirse en una oposición a la

¹²¹ *Ibid.*, pp. 87-88.

¹²² *Ibid.*, p. 128.

¹²³ Glen S. Close: *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 132.

¹²⁴ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 103.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 129.

verdad oficial al construir recursos que tensen la relación entre lo ficticio y lo real. Un instrumento de liberación que combate en su propio terreno a las invenciones del poder político, un remedio contra el complot institucional.»¹²⁸ Precisamente este papel lo tiene la máquina de *La ciudad ausente* en su lucha contra la versión oficial del Estado.

6. Análisis de las novelas de Ricardo Piglia

En el siguiente análisis veremos de qué manera se apropia el escritor argentino del género policial. Piglia redactaba una serie sobre la literatura negra, y es por eso que conocemos que leía las novelas policiales y disfrutaba del género. A él le servía para abordar varios temas como la injusticia social o la época de la represión en Argentina. El método de la investigación del crimen le resultó apto para investigar la historia de Argentina y los temas relacionados con metaficción. Usaba el género policial como base para introducir temas intelectuales. Ya que escribía bajo censura tenía que disimular la crítica. Por eso era fácil malinterpretar sus novelas o no darse cuenta de las sutiles alusiones y recursos literarios con los cuales condenaba el sistema opresivo.

6.1. Características generales de las novelas de Piglia

6.1.1. Estructura de las novelas

Ricardo Piglia mezcla muchos géneros en una sola novela. También aboga por el uso de varios estilos en la escritura. Puesto que escribía en la época de la censura y ya que deseaba un lector activo, iba buscando varias maneras de retarlo. Una de éstas yace en la elección de la estructura de sus novelas. De esta manera, el género policial tiene la primacía en la obra de Piglia porque el lector tiene que cumplir el papel del detective. Esto es la única manera para entender todas las capas de la novela junto con el mensaje escondido.

En el caso de *La ciudad ausente*, la acción se desarrolla de forma fragmentada. Los relatos interrumpen la acción y al principio, el lector se encuentra confuso, tratando de sacar sentido de las interrupciones. Cada relato es independiente de la trama inicial, aunque el sentido y la solución se buscan a través de las pistas en los relatos. Los relatos parecen interrumpir la trama policial, y Luis Hernán Castañeda sostiene que este recurso «termina borrando las marcas

¹²⁸ *Ibid.*, p. 130.

jerárquicas entre trama principal y tramas secundarias»¹²⁹ dándoles igual importancia. El propósito de este recurso es oponerle a la unidad del discurso represor del Estado la multiplicidad de los relatos, es decir, de las voces de los oprimidos.

La fragmentación fue también uno de los rasgos del *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Hernán Castañeda afirma que la estructuración narrativa de *La ciudad ausente* representa un homenaje a la novela de Macedonio.¹³⁰ Macedonio Fernández inspiró la creación de esta obra, especialmente su pensamiento anarquista y utópico. Piglia aprovechó las incertidumbres y los huecos dentro de la biografía de Macedonio para darle otra vida ficcional. La vida de Macedonio Fernández fue poco documentada después de la muerte de su mujer. En la novela, Macedonio quiso eternizar a su mujer, creando una máquina que conservaría sus memorias. Al final creó una máquina que inventaba nuevos relatos. Por esta razón, Naomi Lindstrom afirma que: «[Macedonio] aparece en la novela como una figura ejemplar de cierta utopía anárquica de la información».¹³¹ Volveremos a la importancia de la libre propagación de la información en el análisis de la crítica política.

Existe otra razón detrás de entrelazar los relatos que entre sí no tienen nada en común, señala José Noé Vázquez Maldonado, y es de «dar la apariencia de que es imposible terminar la narración»¹³², es igual que la vida, mientras que continúe la vida, continuarán los relatos. Según Conejo Olvera, la novela yuxtapone el pasado y el futuro en que los recursos narrativos pueden considerarse posmodernos al igual que la creación y el entorno de la novela. Sostiene que pese a que el posmodernismo dirige la mirada hacia el futuro sin contemplar el pasado, las narraciones de la máquina nos remiten a la forma de la transmisión oral del pasado.¹³³ Edgardo H. Berg comparte la opinión de Conejo Olvera y sostiene que por reemplazar el narrador tradicional

¹²⁹ Luis Hernán Castañeda: «Simulacro y Mimesis en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», University of Colorado, *CiberLetras*, Vol. XX, 2008, p. 11, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/castaneda.html>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹³¹ Naomi Lindstrom: «La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», University of Texas, <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html>, (fecha de consulta: 1 enero 2018).

¹³² José Noé Vázquez Maldonado: «Ricardo Piglia y la Máquina de Macedonio», *Revista Cultural Mito*, Vol. XXI, 2015, p. 3, <http://revistamito.com/ricardo-piglia-y-la-maquina-de-macedonio/>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).

¹³³ Laura Conejo Olvera: «Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, No. 28, Chile, 2012, p. 48., <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4283544>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).

anónimo con una máquina, la narración se acerca a un tono «oral» del relato.¹³⁴ En el siguiente ejemplo de la novela se observa la diferencia entre dos narradores. Uno cuenta el relato del primer amor de un chico y otro expresa lo que Junior ve en el museo donde se guarda la máquina.

Y a la noche, cuando en casa todos se habían dormido, yo caminaba descalzo hasta el patio del fondo y descolgaba el espejo en el que se afeitaba mi padre todas las mañanas. Era un espejo cuadrado, de marco de madera marrón, atado con una cadenita al clavo de la pared. Dormía de a ratos, tratando de verla reflejada al soñar, y a veces me imaginaba que la veía aparecer en el borde del espejo. Muchos años después, una noche, soñé que soñaba con ella en el espejo. La veía tal cual era de chica, con el pelo colorado y los ojos serios. Yo era otro, pero ella era la misma y venía hacia mí, como si fuera mi hija.

El marco de madera del espejo estaba salpicado de muescas grises, como si alguien lo hubiera tallado con un cortaplumas. Junior se miró la cara y vio la galería que se reflejaba en el fondo. El guardián lo había estado siguiendo con paso sigiloso, manteniéndose a distancia; ahora se le acercó, con la mano en la espalda y el espectro de la otra en el bolsillo, mientras tragaba saliva, a juzgar por la nuez de Adán.¹³⁵

El ejemplo escrito en primera persona es un relato de la máquina. No todos los relatos de la máquina son narrados en primera persona. No obstante, la diferencia entre el narrador del relato y el narrador posterior se observa también en el estilo. El narrador del relato repite ciertas palabras, utiliza diminutivos y transmite emoción. La descripción de lo que le sucede a Junior se parece a un informe. Es muy detallado y objetivo.

En la novela *Respiración artificial*, Piglia emplea la forma epistolar y crea múltiples narradores. Con este recurso se consigue un mayor distanciamiento del escritor y se otorga más autonomía a los personajes. También se establece la incertidumbre en la novela puesto que no hay signos claros acerca de quién escribe cada carta. Por eso, Piglia necesita un lector activo y dispuesto a investigar: «Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar»¹³⁶. Muchas veces ocurre en la novela que no hay ninguna transición visible entre el cambio del narrador.¹³⁷ La primera frase es de una persona, la segunda frase es de otra. En el siguiente ejemplo el recurso se repite dos veces en la misma página, pero sigue repitiéndose a través de todo el libro:

¹³⁴ Edgardo H. Berg: «La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)», *Hispanamérica*, No. 75, 1996, p. 38, <http://www.jstor.org/stable/20539949>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

¹³⁵ Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*, Anagrama, 2006, p. 51.

¹³⁶ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 201.

¹³⁷ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 322.

A veces incluía algunas referencias a su pasado político pero cada vez menos y como sin entusiasmo. Nadie puede imaginarse lo que fue para nosotros, los radicales, el año 45.

[...]

Era siempre elusivo y si hubiera que buscar un lugar donde pueda decirse que quiso anticipar lo que pasó, sólo podría encontrar esta especie de frágil estampa. Estoy convencido de que nunca nos sucede nada que no hayamos previsto, nada para lo que no estemos preparados¹³⁸.

Otros recursos que Piglia emplea para crear un discurso experimental y confuso para los lectores incluyen la digresión, el uso paródico del archivo, la ficcionalización de toda clase de datos cotidianos y la subversión del tiempo y el espacio.¹³⁹ La digresión marca el estilo de la segunda parte de la novela lo que no sorprende puesto que Piglia ha narrado una conversación larga y el propósito de la conversación es evitar hablar de Maggi. En el siguiente apartado el quien narra es Tardewski. Él, Arno Schmidt y Renzi discuten literatura yendo al hotel donde quedaba Marcelo Maggi. Renzi quiere comprar cigarrillos y de repente la acción se interrumpe con la conversación de unos personajes secundarios cuyo lenguaje es muy distinto al lenguaje de Renzi o Tardewski:

Pero ¿qué es el realismo?, dijo. Una representación interpretada de la realidad, eso es el realismo, dijo Renzi. En el fondo, dijo después, Joyce se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales? ¿Los hechos qué?, le digo. Los hechos reales, me dice Renzi. Ah, le digo, había entendido los hechos morales. Bueno, le digo, ahí enfrente está el hotel. ¿Y cómo se dice «mariposa» en polaco?, me pregunta Renzi; pero antes que me olvide, dice, ¿dónde puedo comprar cigarrillos? Acá, le digo, en este bar. Si quiere yo tengo, le digo. No, mejor compro, dice él.

Yo estoy matando el tiempo con el viejo Troy, justo en la esquina, está diciendo un tipo parado frente al mostrador del bar. Estoy ahí lo más choto, acá González no me va a dejar mentir; estoy ahí, el viejo Troy, Gonzalito, ¿eh?, estamos los tres; me dice Troy, el viejo Troy va y me dice, che Cholo, me dijo, juná quién viene. Yo estoy, un supongamos, parado ahí, como si ésta fuera propiamente la esquina, este vaso soy yo, aquí el viejo Troy, ¿eh, Gonzalito? Correcto, dice Gonzalito. Juná, Cholo, me dice Troy, juná quién viene, dijo el tipo que estaba parado frente al mostrador. Cigarrillos, dice Renzi¹⁴⁰.

A continuación, el personaje frente al mostrador sigue discutiendo mientras Renzi elige qué cigarrillos quiere. Las frases habladas por varios personajes continúan una tras otra, divididas solo por comas o puntos en el mismo apartado. El discurso es narrado en primera persona y el papel del narrador lo tiene Tardewski. En el siguiente capítulo llegan al hotel y el narrador pasa a ser Renzi:

Bueno, dice Tardewski, podemos ir. *Profesor Maggi*, ha escrito Tardewski, *su sobrino Emilio y yo lo hemos estado buscando. Son las doce y media (0.30). Estaremos en casa hasta la hora en*

¹³⁸ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 25.

¹³⁹ Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 321.

¹⁴⁰ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 144-145.

*que sale el tren de la mañana a la capital. Lo esperamos, Volodia. Vamos a dejar la nota aquí, no puede dejar de verla, dice*¹⁴¹.

Después de que se fueron del hotel evitan hablar de Maggi. Empieza otra digresión, esta vez Tardewski le cuenta a Renzi la historia de su vida. En la segunda parte de la novela se introducen varios personajes de Concordia cuyas historias sirven para no hablar de lo que le ha pasado a Maggi. Piglia comentó que lo que ocurrió en la segunda parte podría resumirse en una sola frase. Pero, la conversación sigue para no referirse un acontecimiento terrible. Igual que narrar, que para Piglia significa dar vueltas sobre una palabra que no termina de decirse, porque al decirse se cierra el relato, los dos continúan para no tener que confirmar la verdad horrible.¹⁴²

6.1.2. Intertextualidad y metaficción

Ricardo Piglia usa la intertextualidad para mostrarle al lector en qué tiene que concentrar su atención – la lengua, la literatura, el sistema político, la relación entre el pasado y el futuro. La metaficción le sirve para discutir el concepto de la realidad en los confines de la ficción.

En la novela *Blanco nocturno*, el nombre de Croce, se cree, es una alusión a Benedetto Croce, filósofo y crítico literario italiano. Puesto que Piglia suele comparar el trabajo del detective con el trabajo del crítico, esta alusión no sorprende. Piglia ubica a Croce en la tradición policial argentina a través de las referencias intertextuales. Menciona los apellidos de los detectives de otros escritores que indican que comisario Croce sigue la línea de los detectives ficticios argentinos. Así nombra a Laurenzi, amigo de Croce, que fue un personaje de Rodolfo Walsh. Treviranus era un personaje secundario en *La muerte y la brújula* de Borges y Leoni era el personaje de Adolfo Pérez Zelaschi.¹⁴³ Cuando Croce los menciona, cuenta que los habían trasladado o retirado, lo que lo espera a él también. En su opinión, todos ellos eran «gente de la vieja época, todos peronistas que habían andado metidos en toda clase de líos»¹⁴⁴. El narrador nos informa que solían juntarse y recordar viejos tiempos. Enfrentado con las dudas acerca del caso, con el conocimiento de que Cueto quiere impedir la investigación, Croce se acuerda de sus amigos y se siente inspirado a continuar.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴² Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 315.

¹⁴³ Alfonso Macedo Rodríguez: «Del género negro a la “ficción paranoica”: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia», *Xihmai*, Vol. IX, No. 17, 2014, p. 6, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953699>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).

¹⁴⁴ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 96.

Tenía que reconstruir una secuencia, pasar del orden cronológico de los hechos al orden lógico de los acontecimientos. Su memoria era un archivo y los recuerdos ardían como destellos en la noche cerrada. No podía olvidar nada que tuviera que ver con un caso hasta que lo resolvía. Luego todo se borraba pero, mientras, vivía obsesionado con los detalles que entraban y salían de su conciencia¹⁴⁵.

Este método que tiene que seguir Croce para resolver el crimen es el método de la novela de misterio. Observar y recordar todo y luego seguir la lógica de los acontecimientos. Al recordar los detectives de la tradición literaria policial, Croce se siente inspirado e implementa su método. Sin embargo, hay que recalcar que Croce investiga siguiendo su intuición y sensaciones. Vino a descubrir el billete significativo para la trama siguiendo un polvillo que notó:

Está raro el aire, dijo. *Coloreado, una especie de arco iris contra la luz del sol, un aire azul. ¿Qué era?*

–¿Ves eso? –dijo con los ojos quietos en la claridad de la pieza.

Le mostró los rastros de un polvillo casi invisible que parecía flotar en el aire. [...] Siguió la pista del polvito celeste –una bruma tenue movida por el sol, que Croce observaba como si fuera un rastro en la tierra– hasta llegar al fondo del cuarto¹⁴⁶.

En *Respiración artificial* se contraponen la historia, la literatura y la filosofía. Esas tres áreas son representadas por tres personajes – Marcelo Maggi discute el valor y el sentido de la historia, Tardewski representa la filosofía y Renzi la literatura.¹⁴⁷ Piglia había declarado que discutir la literatura en el marco de una novela le dio la oportunidad de alcanzar un público mucho más amplio que, de otra manera, nunca lo habría leído.¹⁴⁸

La postura de Renzi es que la literatura moderna argentina se cortó en 1942 con la muerte de Arlt. De Borges dice que «es un escritor del siglo XIX»¹⁴⁹, que intentó «cerrar e integrar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria»¹⁵⁰, el europeísmo y el nacionalismo populista. El propósito de la discusión sobre el pasado es entender el futuro. Los protagonistas en discutir el pasado de la tradición literaria igual que el pasado histórico, buscan en él los rasgos del futuro.¹⁵¹ Esa novela parece ser una gran investigación conducida a base de diálogo. Es cierto que no se

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.62.

¹⁴⁷ Alberto Julián Pérez: «Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, p. 5, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

¹⁴⁸ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 330.

¹⁴⁹ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 127.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 297.

investiga un crimen específico, pero los protagonistas discuten sobre la historia de la literatura, descubren hechos de la vida de sus interlocutores, tanto argentinos como inmigrantes. A base de las historias particulares y la discusión acerca de la tradición literaria argentina, observan a su propio país. Los cambios históricos y literarios que discuten insinúan que la época de terror en el estado ha de terminar. La novela no aboga por el futuro lúgubre. Al contrario, sugiere que precisamente en la historia se puede notar que siempre hubo una solución, una salida favorable y que solo hay que esperar: «Para ponerlo al corriente de estas cosas he querido escribirle, Senador. Quise decirle todo tal cual, porque nos conocemos bien y sé que no se va a preocupar por mí más de lo que ya se ha preocupado hasta ahora. Los contratiempos van a pasar, a la larga siempre pasan»¹⁵². Maggi propone una «mirada histórica» que reconoce la fluidez del tiempo y que aboga por entender los hechos del presente como si ya hubieran pasado y sostiene que así se relativizan los hechos y se transforman.¹⁵³ Tardewski apoya la misma idea de la renovación constante en cuanto a la filosofía. Maggi y Tardewski proponen introducir modificaciones al juego del ajedrez porque sin cambios nada se desarrolla y todo «permanece siempre idéntico a sí mismo. Sólo tiene sentido [...] lo que se modifica y se transforma»¹⁵⁴.

6.2. Lo detectivesco en las novelas de Piglia

6.2.1. La novela de misterio

En el caso de *Blanco nocturno*, se puede hablar de una novela de misterio. La acción de la novela está ubicada en el campo, ocurrió un asesinato en un cuarto cerrado, dos hombres lo investigan, uno de ellos es un poco excéntrico, pero todos reconocen su talento. Todo lo anteriormente mencionado es propio de la novela de misterio. No obstante, conforme avanza la acción, el autor empieza a desafiar las reglas de la novela convencional.

La sexta regla del «Decálogo del relato de detectives» es: «Ningún accidente puede ayudar al detective, ni él puede tener una inexplicable intuición que resulte ser correcta».¹⁵⁵ En la dicha novela el comisario Croce obedece su intuición en sus investigaciones y no el razonamiento. Es un investigador anti intelectualista. «Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto

¹⁵² Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 72.

¹⁵³ Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 336.

¹⁵⁴ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 23.

¹⁵⁵ Mili J. R.: «Serie Enigma: El “Decálogo del relato de detectives” De Ronald Knox», 2017, <https://sincarablog.wordpress.com/2017/05/12/serie-enigma-el-decalogo-del-relato-de-detectives-de-ronald-knox/>, (fecha de consulta: 6 diciembre 2017).

de adivinación»¹⁵⁶. Croce le explica a Renzi su método de *ver-cómo* a base de un dibujo de patoconejo. Explica que lo que vemos está condicionado por nuestra experiencia, por el reconocimiento, pero el acto de ver otra cosa sugiere otro aspecto de la realidad, algo ya no percibido, pero en ningún caso menos correcto. Aquí está la diferencia entre Croce y los detectives de la novela de misterio – según Croce: «Comprender [...] no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicas, [...] es solo adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad»¹⁵⁷. Más tarde, su intuición y experiencia le facilitarán a adivinar el fracaso de la moral y el triunfo de los promotores del capitalismo en el pueblo.¹⁵⁸

Sin embargo, no pudo probar que Yoshio no era el asesino y decidió escribir cartas anónimas y dejarlas en los bancos en el campo. En aquellas cartas él les aseguraba a los campesinos que el japonés era inocente. Este acto remite a su carácter peculiar. En esto se parece a los detectives de las novelas de misterio. En la obra de Piglia, los personajes que son considerados locos son a menudo los que ven las cosas con mayor lucidez. Así por ejemplo ocurre en el relato «La loca y el relato del crimen». Ahí Renzi logra entender lo que pasó descifrando el testimonio de una loca por métodos lingüísticos. «Una loca es la única que puede ver la verdad, la única que conoce los hechos»¹⁵⁹. Aunque el comisario Croce no está loco, admite oír voces: «Oigo voces –repitió en voz muy baja–. Los poetas hablan de eso, una música que te entra por la oreja y te dice lo que tenés que decir»¹⁶⁰.

Otra regla que se abandona es la del amigo «estúpido» del detective, al estilo de Watson. Aunque al principio Croce tiene su Watson, el personaje pierde importancia cuando aparece Renzi. Sin embargo, Renzi puede considerarse como una continuación de la tradición del ayudante en que no trabaja como detective y después narra lo sucedido. Argumentamos que Watson, por ejemplo, escribía sobre los casos de Holmes. Sin embargo, aunque viene a escribir sobre el caso, Renzi al final escribe el libro sobre el fracaso de la justicia y el fracaso de Luca Belladonna. Los detalles del caso y el método de investigación no fueron su objetivo. La solución del asesinato no fue el propósito de la novela y Croce tampoco figuró como personaje principal.

¹⁵⁶ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 26.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵⁸ Alfonso Macedo Rodríguez: «Del género negro a la “ficción paranoica”: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia», *Xihmai*, Vol. IX, No. 17, 2014, p. 7, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953699>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).

¹⁵⁹ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 109.

¹⁶⁰ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 181.

Muchas novelas de Agatha Christie estaban ubicadas en el campo. Era un microcosmos donde la gente era cordial y la naturaleza espectacular. El asesinato provocaría escándalo porque perturbaba el orden social. En *Blanco nocturno* varias veces se destaca el aburrimiento del campo y la gente chismosa. Croce lo compara con Sicilia por el orden social característico por la presencia de la mafia. El «jefe» de la provincia dictaba la política. Cuando sucede el asesinato en la novela, antes de horrorizarse, la gente parece disfrutar del acontecimiento porque por fin ha pasado algo. De esa manera se invierten los postulados de la novela de misterio para destacar la falta de justicia y la imposibilidad de restaurar algo que nunca existía. La denuncia de la novela de misterio la hace el mismo comisario al final del libro:

—Vos lees demasiadas novelas policiales, pibe, si supieras cómo son verdaderamente las cosas... No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica. Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas... Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas, interrogamos a varios testigos y avanzamos a ciegas. Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin. Las novelas policiales resuelven con elegancia o con brutalidad los crímenes para que los lectores se queden tranquilos. [...] Hay más incógnitas sin resolver que pistas claras...¹⁶¹

Las palabras de Croce provocan la creación de lo que Renzi llamará *ficción paranoica*, concepto inventado por Piglia.

6.2.2. La novela negra

Mientras que el *Blanco nocturno* se desarrollaba en el campo, en la novela *Plata quemada* la acción se desarrolla en un marco urbano. Se puede afirmar que en ese sentido coincide con la novela negra. Yilaisa Seijas enumera otras características del género negro en *Plata quemada*: se trata de la violencia cotidiana, no de un crimen inexplicable, la violencia es constante y progresiva, las descripciones son breves y los diálogos siguen el ritmo cinematográfico.¹⁶²

—Hay que matarlos a todos —dijo Dorda de golpe—. Si dejás testigos te encanastan porque son todos guanacos¹⁶³.

[...]

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶² Yilaisa Seijas: «*Plata Quemada* de Ricardo Piglia: desarrollo y evolución de la nueva novela policíaca en Latinoamérica», Universidad de Florida, 2012, p. 3, https://www.academia.edu/7903650/Plata_Quemada_de_Ricardo_Piglia_desarrollo_y_evoluci%C3%B3n_de_la_nueva_novela_polic%C3%ADaca_en_Latinoam%C3%A9rica, (fecha de consulta: 25 enero 2018).

¹⁶³ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

Martínez Tobar estaba herido, tirado en el piso, doblado, apoyado sobre el costado izquierdo, con el portafolios atado a la muñeca y no vio cuando el Nene sacaba la pinza pico de loro y cortaba la cadena y se llevaba el portafolios con la guita y al moverse hacia atrás le daba un tiro en el pecho. Tampoco vio cuando el Gaucho con la cara tapada con la media remataba al policía con un tiro en la nuca. Lo había matado porque sí¹⁶⁴.

En *Blanco nocturno*, la actitud hacia la descripción de imágenes sangrientas es distinta y concuerda con la novela de misterio: «Saldías se dio cuenta de que Croce no quería subir a ver el cadáver. No le gustaba el aspecto de los muertos, esa extraña expresión de sorpresa y de horror. [...] Su ilusión era resolver el crimen sin tener que revisar el cuerpo del delito. Cadáveres sobran, hay muertos por todos lados, decía»¹⁶⁵.

Por otra parte, en *Plata quemada* las escenas violentas son frecuentes y los criminales acometen atrocidades a sangre fría. En las novelas de misterio el motivo detrás del crimen a menudo parece ser complicado y difícil de entender sin una investigación detallada. En la novela negra, muchas veces, la violencia está presente en la vida de los protagonistas desde su niñez. El sistema corrupto donde crecen y viven los protagonistas provoca que la violencia se convierta en un simple método de conseguir lo que uno desea: dinero, venganza o poder.

Malito venía de Rosario, había estudiado hasta cuarto año de Ingeniería y a veces se hacía llamar el Ingeniero aunque todos en secreto le decían el Rayado. Porque era loco pero también a causa de las marcas que tenía en el cuerpo, como costurones, porque le habían dado unos azotes, en una comisaría de Turdera, con el fleje de una cama, un bruto de la policía de la provincia. Malito lo fue a buscar y se lo levantó una noche, cuando el tipo bajaba de un colectivo en Varela, y lo ahogó en una zanja. Lo hizo arrodillar y le hundió la cara en el barro y dicen que le bajó los pantalones y lo violó mientras el cana se sacudía con la cabeza enterrada en el agua¹⁶⁶.

El narrador describe el hecho con frialdad, de esta forma acentuando que la crueldad llegó a formar parte de la vida cotidiana de nuestros «héroes». Además, en la novela se describe el uso de las drogas: «veía el rostro de la chica iluminado por la luz de la droga y luego sentía la tibieza de la pipa en su mano y el humo que le bajaba por los pulmones y se sentía pasablemente feliz»¹⁶⁷ y se incorpora el tema del homosexualismo:

Él se arrodillaba frente a esos desconocidos, se hincaba (sería mejor decir, había dicho, contó la chica) ante ellos como si fueran dioses, sabiendo todo el tiempo que al menor gesto falso, a la menor insinuación de una sonrisa, de una burla, podía matarlos, que bastaba un gesto mal hecho, una palabra de más, para que murieran con un gesto de horror y de sorpresa en la cara y una navaja hundida en el estómago. Ellos, que se desnudaban, parados como reyes frente a él, no

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. p.

¹⁶⁵ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 58.

¹⁶⁶ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

¹⁶⁷ *Ibid.*, s. p.

sabían quién era, no se lo imaginaban, no eran capaces de intuir el riesgo que corrían. Era poderoso el Nene pero estaba arrodillado en el piso, mareado por el olor a desinfectante, mientras un desconocido le hablaba y le pagaba¹⁶⁸.

El personaje de Nene no quiere admitir que es homosexual. El narrador advierte que era capaz de matar si alguien insinuara que le gustaban hombres. Liarse con ellos le era posible solo en los rincones oscuros y sucios porque lo entendía solamente como un impulso perverso dentro de sí mismo. La imagen de Nene poderoso y arrodillado es irónica, llena de contraste y en ella yace la tácita crítica social. La gente en cualquier estrato social encontrará alguien más bajo que ellos. En la novela se critica el tratamiento de la violencia por los medios de comunicación de masas y se detalla la ruta de escape de los perseguidos nombrando las calles y otros puntos de referencia de Buenos Aires y Montevideo.

Esa tarde se habían dividido en dos grupos. Los mellizos se fueron al depto de Arenales para repasar con cuidado todos los pasos de la operación. Mientras, Malito alquiló una pieza en un hotel enfrente del lugar donde pensaba realizar el asalto. Desde la ventana del hotel veía la plaza de San Fernando y el edificio del Banco de la Provincia y trataba de imaginar cómo iban a ser los movimientos, el cronometraje de la acción, la salida a contramano y el ritmo del tráfico¹⁶⁹.

[...]

El auto venía por la Avenida del Libertador haciendo sonar la bocina y logrando que el tráfico le abriera paso pero en el cruce de Libertador y Alvear se toparon con un puesto de la policía caminera, que había sido alertado¹⁷⁰.

También se presenta la corrupción policial e institucional, se aclara el pasado complejo de los protagonistas, se describe el submundo de los criminales, los efectos del dinero y la violencia que se ha vuelto habitual. Se respalda el marco urbano con el argot y el lenguaje del submundo.

Por eso había armado en dos días el asalto al camión pagador de la Municipalidad de San Fernando. Un asunto grosso, que no es un chiche (según el Chueco Bazán), con más de medio palo en juego¹⁷¹.

[...]

No le gustaba Nando, era de otro palo, parecía un cana, con el bigotito recortado y los ojos muertos, pero no era un cana, había sido una especie de cana, un informante de la Alianza, digamos un político, fichó el Nene, un gil como todos los giles que se hacían matar por el Viejo, los más envenenados al final se empezaron a juntar con los comunes (según decían) para reventar armerías y asaltar bancos con el pretexto de juntar plata para la vuelta de Perón. «La vuelta, las pelotas», pensaba el Nene, «lo único que tenemos en común es que nos picanean para averiguar si somos muñecos de la CGT.»¹⁷²

¹⁶⁸ *Ibid.*, s. p.

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. p.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. p.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. p.

¹⁷² *Ibid.*, s. p.

El autor guarda la atmósfera de la novela negra con una visión pesimista del mundo corrupto, falso, superficial y desolador. Un punto de partida del género negro sería la ausencia del detective como protagonista.

Más tarde se pudo comprobar (según el informe del comisario Silva) que el agente Otero tampoco hubiese podido, de haber salido ileso del ataque, emplear su pistola reglamentaria por cuanto una de las balas de los pistoleros dio en el arma inutilizándola. En cuanto a la metralleta que llevaban para custodiar el transporte del dinero, estaba en un estante superior de la camioneta y nadie pudo alcanzarla¹⁷³.

En este ejemplo vemos que el narrador se apoya en los testimonios e informes del comisario Silva, pero realiza su propia investigación de lo sucedido. El narrador es Emilio Renzi, periodista y *alter ego* de Ricardo Piglia. Los motivos del comisario para capturar a los criminales no tienen nada que ver con la justicia: «Pero la policía (argentina) buscaba algo más. Lo más probable es que haya querido matarlos y no agarrarlos vivos para impedir que incriminaran a los oficiales que (según la misma fuente) habrían participado secretamente en el operativo sin recibir la parte del botín que había sido pactada»¹⁷⁴. La denuncia de la policía está a la par de los propósitos de la novela negra.

Aunque la novela *Blanco nocturno* se identifica más con la novela de misterio, se critica la policía cuando Renzi menciona la censura. La primera regla del irónico «Decálogo del relato policial argentino» del autor argentino Carlos Gamerro fue que el crimen lo cometía la policía. Con ello recalca la diferencia entre el género detectivesco en los EE.UU. y América Latina. El miedo a la policía está presente en la novela *Blanco nocturno*. Aunque el detective principal no es corrupto, los demás generalmente sí lo son. El editor de Renzi lo advierte: «Son malévolos [comisarios de policía], querido, pero en ellos la dimensión del mal es mínima comparada con quienes les dan las ordenes [...] así que no te hagas el loco y escribí lo que ellos te digan...»¹⁷⁵. El fiscal Cueto protege a los culpables del asesinato porque quiere sacar provecho de la fábrica arruinada. En el relato «La loca y el relato del crimen» se repite el motivo. El director del diario censura a Renzi, no le deja publicar sus hallazgos porque el culpable es protegido por la policía. «Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María»¹⁷⁶.

¹⁷³ *Ibid.*, s. p.

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. p.

¹⁷⁵ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 140.

¹⁷⁶ Ricardo Piglia: *La loca y el relato del crimen*, 1975, p. 6,

<https://www.yumpu.com/es/document/view/14704596/la-locay-el-relato-del-crimen-de-ricardo-piglia>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).

6.2.3. Inversión de las reglas del género

En la parte teórica sobre el desarrollo del género detectivesco, hemos visto cuánta influencia ejercieron las obras del género entre sí. Pese a las reglas de cada subgénero de las novelas policiales, los subgéneros que vinieron antes podían servir como inspiración en los siguientes subgéneros o proporcionar una fuente de referencias que autor pudiera utilizar inconscientemente.

La novela *Blanco nocturno* es, según algunas de sus características, policial. Sin embargo, advierte Alfonso Macedo Rodríguez, avanza de la novela de misterio cuyos rasgos notamos al principio —el asesinato en un cuarto cerrado, la presencia de testimonios confusos— a la novela negra que reconocemos a través de las escenas sexuales, el lenguaje popular y el uso de los narcóticos.¹⁷⁷ Hay rasgos del *thriller* de conspiraciones porque en primer momento se cree que el asesinato de Tony Durán es un crimen pasional. Dado que se cotilleaba que Yoshio, el supuesto asesino, y Durán fueran amantes, la policía razonó que Yoshio estaba celoso y lo mató. No obstante, gracias al esfuerzo de Croce, vamos entendiendo poco a poco que fue el dinero lo que motivó el asesinato y que lo organizaron personas poderosas con intereses económicos particulares. No llegamos a saber quiénes fueron, pero se nos reveló que uno de ellos era el fiscal Cueto quien encubrió el delito para que el caso no se resolviera. La *eminencia gris* nunca se denomina, mientras que en el *thriller* de conspiraciones se suele llegar a saber de quién se trata. El desenlace insatisfactorio junto con las pistas ambiguas y nunca explicadas en *Blanco nocturno* son propias del género anti-detectivesco, por lo que llegamos a la conclusión que la dicha novela se puede considerar como tal.

En cambio, *Plata quemada*, es una novela policial y testimonial. En el caso de esta novela, Piglia hizo una extensa investigación examinando archivos de diarios y de policía, transcripciones de los interrogatorios, informes psiquiátricos, declaraciones testimoniales, transcripción de las grabaciones secretas que hizo la policía que además incluye en la trama. Sin embargo, optó por incluir a Emilio Renzi como el cronista de los sucesos en la novela. La presencia de ese personaje ficcional pone en cuestión su veracidad.

¹⁷⁷ Alfonso Macedo Rodríguez: «Del género negro a la “ficción paranoica”: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia», *Xihmai*, Vol. IX, No. 17, 2014, pp. 2-3, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953699>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).

La novela *La ciudad ausente* fue publicada en 1992 pero fue escrita antes, entre los años 1982 y 1985, cuando terminó la dictadura militar (1983). Por esta razón, la novela pertenece al género postdictatorial y debido a que fue escrita alrededor de la caída de la dictadura, al igual que la novela *Respiración artificial*, su crítica no podía ser directa sino disimulada. De igual modo que en sus otras obras, aquí el policial le sirve para criticar el estado, la dictadura y sus métodos de represión y de su estrecha vigilancia utilizando metáforas, formas indirectas y alegorías. Inicia la acción con una investigación de Junior, pero en vez de un detective clásico que examina una escena de crimen y que es respaldado por la policía, las pistas en esa novela se revelan en los relatos que cuenta una máquina y de alguna manera el rol del sospechoso lo tiene el Estado, es decir, Junior quiere saber por qué quieren desactivar la máquina: «entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto»¹⁷⁸.

A su vez, *Respiración artificial* es una novela de ideas, los personajes están al servicio de éstas y discuten el problema de la nación y la historia en el contexto de la dictadura militar que tomó el poder en 1976.¹⁷⁹ La crítica discutía a *Respiración artificial* en términos de historia y ficción, y de la dictadura militar. Se leía como una novela histórica y de metafiction. A base de ella, los investigadores examinaban qué significaba hacer literatura en la época de censura. Se discutía en términos de la posmodernidad¹⁸⁰ y en términos de novela policial y política. Esto quiere decir que la novela abunda en temas y enfoques y que cada lectura ofrece un nuevo punto de vista.

Hemos podido ver que las cuatro novelas que forman parte de este análisis no obedecen las reglas de un solo género sino que forman unas mezclas e híbridos interesantes y que, incluso, aprovechan las reglas y modelos conocidos para invertirlos.

6.2.4. Ficción paranoica

Cada novela de Piglia aporta unos rasgos del género policial los cuales termina abandonando para enfatizar su objetivo principal: la crítica social. El hecho de que el caso no se resolvió en

¹⁷⁸ Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*, Anagrama, 2006, p. 142.

¹⁷⁹ Alberto Julián Pérez: «*Respiración artificial*: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, p. 8, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

¹⁸⁰ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 331.

Blanco nocturno, que al final la justicia no ganó, que no nos enteramos de la identidad del asesino, que a cada paso encontraron contradicciones y que resultó imposible acabar la investigación, llevó a Renzi a concluir que se necesitaba un género nuevo que abarcaría todo lo enumerado.

La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato¹⁸¹.

Andrea Torres Perdigón acentúa que lo paranoico de la ficción yace en el hecho de que la historia jamás concluye, solamente abre nuevas preguntas, inspira nuevas reflexiones y, por ende, no puede terminar de manera convencional.¹⁸² Así como en *Blanco nocturno*, en *Plata quemada* también quedan cabos sueltos. Nunca nos enteramos de quiénes fueron los colaboradores en el robo.

En la investigación de la novela *La ciudad ausente*, varios críticos proporcionan sus opiniones acerca del género. La novela contiene elementos del relato policial, de ciencia ficción, de relato fantástico e incluso de ficción paranoica. Laura Yazmín Conejo Olvera aclara que el género policial era el género habitual cuando se hablaba de injusticias en tiempos de miedo y censura.¹⁸³ Según Conejo Olvera y los críticos que cita, Piglia no usa el género en el sentido estricto, lo desvía y transgrede y lo reinventa para apropiarlo a la situación latinoamericana.¹⁸⁴ Ella concluye que lo que mejor describe el libro es el calificativo de ficción paranoica puesto que la prioridad no lo tiene el crimen, sino las huellas y porque la prioridad corresponde a la conciencia paranoica devenida del problema político-social legado de los años de la dictadura, algo que la novela explora para narrar el silenciamiento al que son sometidos los ciudadanos.¹⁸⁵

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 284-285.

¹⁸² Andrea Torres Perdigón: «*Blanco Nocturno* de Ricardo Piglia», Universidad de Paris, *Letral*, No. 5, 2010, p. 135, https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiXocmEyZTZAhXO1qQKHZGLCP4QFggwMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.proyectoletral.es%2Frevista%2Fdescargas.php%3Fid%3D87&usg=AOvVaw2v_IwFhaCOWn8BW17VW16-, (fecha de consulta: 2 febrero 2018).

¹⁸³ Laura Conejo Olvera: «Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, No. 28, Chile, 2012, p. 44, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4283544>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

«En *Respiración artificial*, me parece que lo que unifica ese libro es que todos están investigando algo. Yo me di cuenta de eso después que terminé de escribirlo. Pero evidentemente todos los personajes tienen un objeto de investigación que los alucina»¹⁸⁶, comentó Piglia acerca del rasgo detectivesco en la novela *Respiración artificial*. La novela no pertenece al género policial, se trata de una novela experimental que incorpora la crítica, el ensayo y el relato policial. En la novela no hay un detective que investiga un crimen. Más bien, todos los protagonistas buscan huellas en vidas de otros para entender el enigma histórico.¹⁸⁷ Otro enigma es la desaparición de Maggi. A diferencia de la novela tradicional policial, el enigma nunca se resuelve. Incluso la novela termina con el comienzo de otra investigación. Renzi recibe tres carpetas de Maggi, y Tardewski le explica que solo en esos documentos conocerá la razón de su ausencia.

En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del Profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. Por eso pienso que en estos papeles encontrará usted todo lo que necesite saber sobre él, todo lo que yo no puedo decirle. Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche¹⁸⁸.

Entonces Renzi empieza a leer, iniciando otra investigación. La ficción paranoica reúne innumerables críticas contra la sociedad y marca la atmósfera ahogadora de la época de la represión, cuando parecía que, así mismo como las indagaciones novelizadas, los métodos opresivos no tenían fin.

¹⁸⁶ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 297.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸⁸ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 212.

7. Crítica social en las novelas de Ricardo Piglia

7.1. Ataque contra el sistema político opresivo

En la novela *Respiración artificial*, el escritor quiso mostrarnos, de una manera simbólica, cómo fue la situación durante la opresión para los intelectuales y artistas. Para exponer la atmósfera de esa época de espionaje y censura y el sentimiento de opresión que se extiende a la cotidianidad, el escritor se sirve de recursos de elisión.¹⁸⁹ De esa forma lo callado, lo no dicho lleva más importancia que lo expuesto. El silencio acerca del estado de Maggi es hiperbolizado y simboliza el miedo y la tragedia omnipresente que se siente en la dictadura. Emilio Renzi determina el marco temporal de la novela cuando anuncia que la historia empezó en abril de 1976. Sabemos que el golpe de Estado en Argentina se realizó en los últimos días de marzo de ese mismo año.¹⁹⁰ El terror iniciado provocó el silenciamiento de la sociedad que tenía que esconder sus opiniones, reunirse en secreto y aprender a comunicarse de manera alusiva e indirecta.¹⁹¹ La novela respeta las restricciones impuestas por el nuevo régimen y se desarrolla dando claves y pistas disimuladas e indirectas, encarnando en el personaje de Arocena el espionaje del Estado, la vigilancia y la censura:

Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado. Por eso cuando al final se dedicó a leer la última carta y encontró la clave casi a primera vista y vio aparecer otro texto dentro del texto, Arocena se sintió a la vez satisfecho y decepcionado. Demasiado fácil, pensó, como si lo hubieran puesto ahí para que yo lo viera¹⁹².

El personaje de Arocena representa un investigador malo, busca pistas en frases ordinarias y no reconoce pistas sutiles. No obstante, igual que cada personaje en la novela, su objetivo es descifrar. Le comenta a Renzi el Senador: «Francisco José Arocena. Lee cartas igual que yo. Lee

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 314.

¹⁹⁰ Alberto Julián Pérez explica el golpe militar: «Ese golpe militar concluyó un capítulo de cincuenta años de intervenciones militares en la sociedad civil, que había comenzado en 1930, con el golpe del General Urriburu. Distintos sectores políticos promovieron y apoyaron los golpes militares: el golpe de 1930 fue un golpe conservador, en que el Ejército se alió a la oligarquía argentina reaccionaria, para derrocar al gobierno popular de Irigoyen; el golpe del GOU de 1943 fue un golpe realizado por los sectores progresistas del Ejército, liderados por Perón, contra los conservadores; el golpe de 1955 fue un golpe pseudo liberal contra el gobierno peronista, con amplio apoyo de la Iglesia y la clase media, en que el Ejército atacó a los sectores populares y el sindicalismo organizado, y el último golpe de 1976, fue un golpe militar reaccionario contra la clase obrera y la izquierda revolucionaria, con apoyo de la Iglesia, parte de la clase media y los sectores más conservadores de la oligarquía, con la intención de implementar una «solución final» genocida contra la población, para extirpar cualquier posibilidad revolucionaria o rebelión organizada en la sociedad argentina». Alberto Julián Pérez: «*Respiración artificial*: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, p. 2, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 96.

cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata», dijo, «como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia».¹⁹³

El sistema opresivo se ataca con múltiples voces. Unos de ellos son provenientes de la gente exiliada y extranjera. Todos los personajes pertenecieron a un régimen opresivo y fueron sus víctimas. Pero los mayores protagonistas de la opresión fueron Marcelo Maggi y Enrique Ossorio y eso se demuestra en sus historias reflejadas. Ossorio fue miembro de la Generación del 37 durante la tiranía de Rosas. Maggi vive durante el Proceso de Reorganización Nacional. Ossorio tiene que huir del país porque conspira para los revolucionarios y se sospecha que Maggi fue parte de la resistencia debido a su desaparición. Ambos pasan sus archivos al sentirse sin salida, Ossorio se suicida y Maggi anticipa su internación.

En fin, quería decirle, en estas nuevas circunstancias del país me encuentro un poco desorientado respecto a mi futuro inmediato. Distintas complicaciones se me avecinan y preveo varios cambios de domicilio. Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado), a alguien de mi entera confianza. Esa persona podría, llegado el caso, llevar el trabajo adelante, terminar de escribirlo, darle los últimos toques, publicarlo, etc. Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí¹⁹⁴.

Jamás se habla directamente de lo que le pasó a Maggi, pero el narrador anuncia su desaparición a través de alusiones sutiles.

Bajamos y también en la recepción del Hotel dejamos dicho que si el Profesor Maggi vuelve, a cualquier hora que sea, le avisen que lo esperamos en la casa de Tardewski. El recepcionista de la noche nos escucha con expresión sorprendida y después asiente, pero no toma nota. Sólo dice: Está bien, señor, y nos repite que su turno termina a las seis de la mañana. Parecía no entender bien, le digo a Tardewski. Medio dormido, el pobre, dice Tardewski¹⁹⁵.

La reacción del recepcionista sugiere que él tiene conocimientos de que Maggi no va a volver. Mientras que Tardewski también lo sabe, se puede entender que Renzi aún no comprende qué ocurrió con su tío y Tardewski lo apacigua con su respuesta. En la primera carta de Maggi a su sobrino, el lector conoce que él fue miembro del Partido Radical y simpatizante de Sabattini.

Si estuve preso y si salí en los diarios fue porque soy radical, hombre de don Amadeo Sabattini y en ese tiempo nos querían reventar a todos porque se venían las elecciones del '43 que después pararon con el golpe de Rawson. (¿Tampoco te contaron esa historia?) Estábamos desorientados

¹⁹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

los radicales, sin los ímpetus de las épocas heroicas, cuando defendíamos a tiros el honor nacional y nos hacíamos matar por la Causa¹⁹⁶.

Entonces, el lector puede inferir que Maggi pertenecía a un movimiento de resistencia y que esto fue la razón para arrestar al ex abogado que enseña la historia argentina a los jóvenes en una provincia. Maggi le admite a Renzi que no reconoce el país que encontró después de que salió de la cárcel y pide a Renzi que no revele a nadie su ubicación: «Debo pedirte, por otro lado, la máxima discreción respecto a mi situación actual. Discreción máxima. Tengo mis sospechas: en eso soy como todo el mundo»¹⁹⁷. También se puede deducir de esta cita que Maggi anticipaba problemas en su vida.

Una tarde, hace de eso casi diez días, el Profesor vino a buscarme acá, cosa inusual. Me dijo que tenía que pedirme algo, pero prefería que yo no le hiciera preguntas. Si yo quería hacerle preguntas, dijo, ese era el momento, antes de que él me pidiera nada. Yo no tenía preguntas que hacerle. Entonces me pidió pasar la noche en casa.

Pasó esa noche en mi casa. Conversamos hasta la madrugada. ¿Sobre qué se puede conversar hasta la madrugada?

En un momento dado, esa noche, el Profesor dijo que quería dejarme los borradores y las notas de un libro que estaba escribiendo. Ya habíamos hablado sobre ese libro en varias oportunidades. Prefería que yo guardara esas carpetas, me dijo, hasta que él me las pidiera o mandara a alguien a pedir las por él¹⁹⁸.

Igual que Renzi y Tardewski, Maggi y Tardewski también conversaron para no hablar de la razón por la cual Maggi tenía que pasar la noche en casa de polaco. Aunque Renzi parece ajeno a las implicaciones políticas que aparecen en la vida de Maggi, al final se percata de su condición y se queda con su historia en las manos.

Además de asociar el Proceso con la época de Rosas, Piglia hace un paralelo con Europa durante el nazismo. La postura de Piglia es, según Alberto Julián Pérez, que «la cuestión nacional sobrepasa los límites territoriales nacionales»¹⁹⁹ y por ende elige los exiliados y emigrados para proporcionar su voz en la novela.

Marzena Grzegorzcyk, en el libro de Rovira Vázquez, destaca el episodio culminante de la vida de Tardewski cuando después de que le han robado la casa no le queda nada, salvo un ejemplar de una traducción de un trabajo suyo, que no puede leer y en el cual su nombre está escrito

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹⁹ Alberto Julián Pérez: «Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, p. 8, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

erróneamente. Asienta que una vez escrito un trabajo, el mismo deja de pertenecer al autor y les pertenece a los lectores y críticos quienes le adquieren nuevos significados. Cuando su nombre es escrito como Tardowski, esto indica que el trabajo ya no es suyo. Otro problema que se postula, sigue Grzegorzcyk, es el del código. El hecho de que se trate de una traducción que Tardewski no entiende alude a las dificultades en escribir y leer bajo un régimen militar que lo vigila todo.²⁰⁰

Los protagonistas de esta novela son hombres, pero esto no quiere decir que las voces femeninas no llevan importancia. Coca desencadena la vida de Maggi, pero su discípula Ángela, que nunca aparece en la novela directamente ni se oye su voz, representa lo no dicho, lo oculto en *Respiración artificial*. En una carta interceptada por Arocena se menciona su nombre: «Dice que Ángela está enferma, que la internaron de urgencia y que no le escribás; vino a eso (me lo repitió dos docenas de veces; él sí que está convencido de que soy retardada: que la internaron el 14 y que no le escribás, etc.)»²⁰¹. Nos informa Rovira Vázquez que se decía «internado» para alguien desaparecido o detenido en la dictadura de Videla. Añade que si alguien se enfermaba de urgencia y se pedía al mismo tiempo que no se le visitara ni se le escribiera, era señal segura de que lo habían detenido.²⁰² De esta forma, el personaje inocuo en la obra y fácilmente olvidado ofrece la mayor huella de la opresión sistematizada durante el Proceso en Argentina. Cuando Renzi habla con Tokray, un exiliado, éste le comenta acerca de Maggi: «Y a propósito, dijo, hace tiempo que no se lo ve al Profesor por el Club. Está de viaje, dije yo. ¿De viaje? *Parfait*. Había oído decir que no estaba bien de salud.»²⁰³ Ese comentario también podría entenderse como alusión a la razón de la desaparición de Maggi.

En la novela *Plata quemada* se examina la sustitución de la identificación con la nación con lo que trae el mercado global. El consumo será el generador de nuevas identidades. En vez de aceptar la nueva realidad impuesta por el mercado, Piglia se dirige a los 1960 y al peronismo de la resistencia y sus conexiones con la extrema derecha o la extrema izquierda igual que con el crimen organizado, aunque nunca lo explica por completo.²⁰⁴ Lo que se deduce de la novela es

²⁰⁰ Gabriel Antonio Rovira Vázquez: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015, p. 303.

²⁰¹ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 94.

²⁰² Gabriel Antonio Rovira Vázquez, *op. cit.*, p. 314.

²⁰³ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 123.

²⁰⁴ Juan Pablo Dabove: «Banditry, neoliberalism, and the dilemmas of literature On *Plata quemada*» En: *Bandit narratives in Latin America. From Villa to Chávez*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2017, p. 6,

que el robo fue contratado con el fin de acumular dinero para el regreso de Perón. El comisario Silva se opone a esto y así la persecución se transforma en una guerra de ideologías.

Había armado un escuadrón de la muerte siguiendo el modelo de los brasileños. Pero actuaba legalmente, Silva, tenía el respaldo de Coordinación porque su hipótesis era que todos los crímenes tenían un signo político. «Se terminó la delincuencia común», decía Silva. «Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo. Si cualquier chorrillo que encontrás choreando grita ¡Viva Perón! o grita ¡Evita vive! cuando lo vas a encanar. Son delinquentes sociales, son terroristas (...) Por eso (según Silva) había que coordinar con la Inteligencia del Estado la acción policial y limpiar la ciudad de esta bosta²⁰⁵.

No obstante, la policía utiliza los medios para controlar la descripción de los hechos: «Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos», y agregó el jefe de Policía «no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delinquentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios²⁰⁶. También declaran que los delinquentes no colaboraban con la Municipalidad para rechazar cualquier especulación que el crimen fue organizado con la ayuda de la policía o políticos. El libro destaca cuán gris es el mundo de *Plata quemada*, nadie puede confiar en nadie, hay informantes y espías tanto en la policía como entre los criminales. Atestiguamos a la corrupción del mundo en el principio de la novela, cuando conocemos los protagonistas. En un párrafo se explica que el robo fue orquestado por personas metidas en la política y en la policía.

Malito era el jefe y había hecho los planes y había armado los contactos con los políticos y los canas que le habían pasado los datos, los planos, los detalles y a quienes tenían que entregarles la mitad del paquete. Había muchos metidos en ese negocio pero Malito pensaba que ellos tenían diez o doce horas de ventaja, que podían dejarlos a todos pagando, rajarse con toda la mosca y cruzar al Uruguay.²⁰⁷

Al final de la novela, el cronista se pregunta y especula cómo fue que se encontraron los perseguidos en el apartamento, si fue la policía que los atrajo allí. Tampoco se conocía el origen de su arsenal que fue similar al de la policía, puede ser que colaboraban con alguien del ejército. Lo de Nene amenazándole a Silva que saben muchas cosas y que podrían empezar a contarlas es indicativo que el final que transcurrió fue el único posible, especialmente cuando se considera que ambas partes tenían tantas armas. La imagen de Buenos Aires que se despliega frente

https://books.google.hr/books?id=5yCsDwAAQBAJ&pg=PT340&lpg=PT340&dq=Crime,+Capitalism,+and+Storytelling+in+Ricardo+Piglia+Plata+quemada&source=bl&ots=jKBnIqb_CN&sig=LYt9OQ4wCXR2ZYf2Lzyo-38Dvtg&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiOIoWGp_LYAhVBZVAKHUMIAcUQ6AEIUjAG%22%20%22v=onepage&q&f=false#v=onepage&q=Crime%2C%20Capitalism%2C%20and%20Storytelling%20in%20Ricardo%20Piglia%20Plata%20quemada&f=false, (fecha de consulta: 25 enero 2018).

²⁰⁵ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

²⁰⁶ *Ibid.*, s. p.

²⁰⁷ *Ibid.*, s. p.

nosotros está llena de maldad que atrae, sin tener en cuenta si se trata de criminales que cometen hechos malos o los espectadores que se deleitan al observarlos. El marco urbano, un rasgo de la novela negra, es la ciudad donde el bien y el mal conviven, sin disputas.

La ciudad estaba tranquila. Hay crímenes, adulterios, robos, pero uno anda por las calles y todo se mueve normalmente y con el aire de falsa tranquilidad que los mismos transeúntes le dan a las cosas. Muchas veces Silva se quedaba levantado hasta la madrugada, en su casa, sin poder dormir y miraba la ciudad desde la ventana, a oscuras. Todos tratan de ocultar el mal. Pero la maldad acechaba en las esquinas y adentro de las casas.²⁰⁸

Silvia López cita el caso de Margarita, chica con «con un montón de ilusiones capitalinas desde el interior»²⁰⁹, pero que terminó ser una prostituta y acentúa que la ciudad es un lugar donde las ilusiones dejan de existir, la gente viene a la ciudad a buscar salvación, pero se enreda en su laberinto engañoso y al final acepta el destino lúgubre.²¹⁰

Por el contrario, la historia de *Blanco nocturno* se desarrolla en el campo, que era el rasgo de las novelas de misterio. Los lectores del personaje del periodista Renzi pensaban que «el campo era un lugar pacífico y aburrido, con paisanos con gorra de vasco, que sonrían como tarados y le dicen a todos que sí. Un mundo de gente campechana que se dedicaba a trabajar la tierra y eran leales a las tradiciones gauchas y a la amistad argentina»²¹¹. Renzi muy pronto se da cuenta de que todo eso era falso respaldado por la muchedumbre de chismes que oyó al llegar al pueblo. El hecho de ubicar la trama en el campo le ofrece a Piglia la oportunidad para discutir la mentalidad de la gente que vive allí. En uno de sus monólogos interiores, Croce reflexiona: «Esto no es Sicilia. ¿No era Sicilia? Se parecía a Sicilia porque todo se arreglaba en silencio, pueblos callados, caminos de tierra, capataces armados, gente peligrosa. Todo muy primitivo. La peonada por un lado, los patrones por el otro»²¹². La actitud de Croce acerca del campo se observa en la frase que decía, según el narrador, que esos pueblos pueden no tener escuela, pero siempre tenían un manicomio.²¹³ De esta forma, los que viven en el campo y en la ciudad son igualmente malvados, únicamente hay menos marginados viviendo en el campo. En las novelas de misterio

²⁰⁸ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

²⁰⁹ *Ibid.*, s. p.

²¹⁰ Silvia K. López: «Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia», En: Juan Manuel Oliver Cabañes (ed.): *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, XIV, Brasilia, Thesaurus Editora, 2004, pp.137-138.

²¹¹ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 115.

²¹² *Ibid.*, p. 95.

²¹³ *Ibid.*, p. 166.

el campo era el ejemplo perfecto del orden social. El crimen perturbaría ese orden pero pronto el detective lo restauraría. La ficción paranoica de Piglia niega cualquier orden.

Mientras que en la *Plata quemada* el problema principal de los medios de comunicación de masas era su tratamiento de las noticias, la manera de quitarles el valor y deshumanizarlas para llegar a más personas, en *La ciudad ausente* la función de la máquina que cuenta historias es interrumpir las versiones falsas del Estado e introducir nuevas para combatir su credibilidad. Podríamos decir que la máquina actúa como un virus en el ordenador, corrompiendo e introduciendo nueva información y desacreditando el sistema operativo.

Afirma Berg: «Si el Estado era una máquina de persecución paranoica contra la aventura de desciframiento de la Historia en *Respiración artificial*, en *La ciudad ausente* es una máquina de control y vigilancia que actúa sobre la memoria íntima y privada de los habitantes de la ciudad [Buenos Aires]»²¹⁴. El narrador critica el voyerismo estatal en la novela: «En la calle los autos iban y venían. «Vigilan siempre, aunque sea inútil», pensó Junior»²¹⁵ y a través del Museo y la máquina, describe un sistema totalitario donde las desapariciones, presos políticos, tumbas clandestinas y conspiraciones representan la realidad.

[...] ella iba a traer un contacto. Era peligroso, pero se tenía que arriesgar si quería seguir adelante y se arriesgó. De ese modo se dejó enganchar, pero no se arrepentía. A la mañana lo despertaron los golpes en la puerta; le dijeron que era una requisita de rutina. Julia, que venía con los policías y que quizá lo había entregado, lo miró como si no lo conociera. La vio fumando otra vez de cara a la ventana, como si todavía no se hubiera ido. Los tipos de Narcóticos la traían acusada de tráfico y revisaron a fondo la pieza y la ropa de Junior.

[...]

–Una pregunta de rutina –dijo el comisario–. ¿Quién ganó la guerra?

–Nosotros.

El comisario sonrió. Querían controlar el principio de realidad.

[...]

–¿Sabe que esta chica es Artículo 22?

–¿Artículo 22?

–Prostitución callejera.

[...]

–Estás enferma, nena –dijo–. Vas a un hospital. Te van a hacer una cura.

²¹⁴ Edgardo H. Berg: «La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)», *Hispanamérica*, No. 75, 1996, p. 43, <http://www.jstor.org/stable/20539949>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).

²¹⁵ Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*, Anagrama, 2006, p. 18.

–¿A qué hospital? –dijo la chica.

–El neuropsiquiátrico de Avellaneda.

–Guachos –dijo la chica–. Déjenme llamar a un abogado.

Cuando supo que le esperaba, tuvo un shock y se quedó inmóvil y reconcentrada²¹⁶.

[...]

«Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una nueva etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos»²¹⁷.

En uno de los relatos de la novela, denominado «Los nudos blancos», se describe la intención del Estado. Un cura en una clínica se dedica a convertir los psicóticos en adictos. Los delirios de los psicóticos son en realidad los recuerdos que no favorecen al Estado. La clínica es la metáfora del Estado y la droga es la metáfora de los medios masivos. Con droga se apaciguan los delirios, se reprime la experiencia privada y se la sustituye con los recuerdos que apoyan la versión oficial del Estado. Dice el policia: «Nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. [...] Somos servidores de la verdad»²¹⁸. Se combate esa realidad imaginaria con las historias particulares que narra la máquina para salvar la memoria, es decir, la verdad. Para esconder su mensaje y para evitar censura Piglia combina el policial con el ambiente futurístico de ciudades paranoicas y computarizadas donde los marginales obtienen la voz y no datos oficiales o hechos históricos. Los casos independientes de personajes cuyas historias no son publicadas por los medios masivos en horario central, obtienen primacía – para destacar el impacto de cada historia privada y al fin y al cabo para ver cuán entrelazadas son todas las historias.

Si los políticos les creen a los científicos y los científicos les creen a los novelistas, la conclusión era sencilla. Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible o al menos deje de ser un ejemplo de convicción [...] El modelo japonés el suicida feudal, con su cortesía paranoica y su conformismo zen, era para Macedonio el enemigo central. [...] Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado²¹⁹.

El Estado consigue alterar el principio de la realidad con medios de comunicación masiva y propaganda. En la realidad oficial no se influye solo con hechos falsos que son presentados como verdaderos, sino también con las repeticiones de falacias, con la organización de las noticias de

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 93-95.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁹ *Ibid.*

tal manera que en su conjunto expresen cierto mensaje. Se aplaca a la gente bombardeándolos con tantas noticias que al final uno deja de prestarles atención. Además, las noticias brotan una tras otra tan rápidamente que la gente queda confusa, pero para guardar las apariencias adoptan una postura que no entienden, pero la cual defienden con vigor. En la novela se atacan las consecuencias de los medios de comunicación masiva. En *La ciudad ausente* la investigación es secundaria, es decir, es un pretexto para escuchar las historias de la máquina. Junior pasea por el Museo, buscando pistas en las historias, pero ellas tienen otro propósito. Su objetivo es retar la versión oficial del Estado con los relatos de individuos que demuestran que no puede existir solo una manera de pensar.

7.2. Crítica del capitalismo y consumerismo

Piglia dijo que la relación con el dinero era clave en el género negro.²²⁰ Los años en los que se sitúa la novela *Blanco nocturno* son significativos porque en ese entonces se esperaba la vuelta de Perón. Más importante aún, nos informa Macedo Rodríguez, se había instaurado en Argentina un sistema capitalista incomprensible y abstracto, puesto que el dólar se convirtió en una moneda fiduciaria y dejó de depender del oro, que produjo una gran devaluación económica.²²¹ La ruina de la una vez próspera fábrica de los Belladonna se debe a que los hermanos compraron unas máquinas a crédito de los Estados Unidos que posteriormente no pudieron pagar puesto que el dólar subió en la cotización de la noche a la mañana. Aquí yace la crítica del capitalismo de Piglia.²²² Luca necesita dinero para pagar la hipoteca, si él acepta a Yoshio como culpable, ese dinero sería suyo. Aquí la novela destaca su dilema ético. Sofía comentaba a Renzi que cuando el padre traicionó a Luca y vendió las acciones de la fábrica, Luca se volvió loco y quiso matar a su padre. Sofía caracterizaba a su hermano como un obsesionado que jamás habría capitulado. Decía: «Hay algunos hombres [...] que sobreviven a todas las catástrofes, a todos los tormentos, digamos, porque tienen una convicción absoluta»²²³. Esta cita anuncia y explica la decisión de Luca para salvar su fábrica y mandar un hombre inocente a la cárcel, porque salvar la fábrica era su convicción absoluta.

²²⁰ Alfonso Macedo Rodríguez: «Del género negro a la “ficción paranoica”: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia», *Xihmai*, Vol. IX, No. 17, 2014, p. 5, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953699>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).

²²¹ *Ibid.*, p. 3.

²²² *Ibid.*, p. 8.

²²³ Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 174.

En cuanto a *Plata quemada*, aunque la acción se desarrolla en los sesenta, la novela habla del fin de Argentina moderna, del triunfo del neoliberalismo en los noventa, de cómo el mercado influye en la vida social, según Juan Pablo Dabove.²²⁴ El símbolo de esto es el dinero. Piglia simboliza su función y su relación con el ser humano en un marco urbano representándolo como símbolo de tentación, poder, adicción (droga) o ilusión.²²⁵ «La plata es como la droga, lo fundamental es tenerla, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo»²²⁶. Los personajes que viven al margen comparten el sentido de no pertenecer y eso es lo que los vincula y los obliga a formar sus propias leyes y reglas. Sin embargo, el dinero es su fuente de poder, a través del dinero pueden ejercer influencia, pueden exigir el reconocimiento de la gente que los considera marginados sociales. En su entorno, muy a menudo, la única manera de apropiarse del dinero es a través de la violencia. Por ende, el narrador de *Plata quemada* comprueba que «en la luz escasa de los rincones cabareteros se amasan extrañas amistades que no lo son cuando amanece el día»²²⁷.

No obstante, las leyes implementadas en una sociedad prohíben a los ciudadanos la apropiación del dinero por métodos violentos tales como el robo, asesinato, etc. Los personajes marginales no respetan las leyes estatales, pero crean sus propias reglas y conductas, como un cierto código entre ladrones. Nuestros protagonistas son incluso marginales en cuanto a los marginados. No respetan ese código, deciden quedarse con el dinero y no compartirlo con los que les habían ayudado para obtenerlo –policías corruptos– y provocan la indignación del resto de los personajes por su abierta falta de respeto de todo lo establecido. Niegan el código, pero incluso al final niegan «el mito» del dinero, el acto de quemarlo horroriza el público que presencia la emboscada e inmediatamente empieza a enumerar para qué fines nobles se habría podido utilizar ese dinero. «La gente, indignada, se acordó de inmediato de los carenciados, de los pobres, de los pobladores del campo uruguayo que viven en condiciones precarias y de los niños huérfanos a

²²⁴ Juan Pablo Dabove: «Banditry, neoliberalism, and the dilemmas of literature On *Plata quemada*» En: *Bandit narratives in Latin America. From Villa to Chávez*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2017, p. 2, https://books.google.hr/books?id=5yCsDwAAQBAJ&pg=PT340&lpg=PT340&dq=Crime,+Capitalism,+and+Storytelling+in+Ricardo+Piglia+Plata+quemada&source=bl&ots=jKBnIqb_CN&sig=LYt9OQ4wCXR2ZYf2Lzyo-38Dvtvg&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiO1oWGP_LYAhVBZVAKHUMIAcUQ6AEIUjAG#v=onepage&q&f=false, (fecha de consulta: 25 enero 2018).

²²⁵ Silvia K. López: «Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia», En: Juan Manuel Oliver Cabañes (ed.): *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, XIV, Brasilia, Thesaurus Editora, 2004, pp.135-136.

²²⁶ Ricardo Piglia: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014 (ebook), s. p.

²²⁷ *Ibid.*, s. p.

los que ese dinero habría garantizado un futuro»²²⁸. Esa enumeración les sirve para disimular su propia frustración con el desperdicio del dinero que ellos tanto deseaban, que simboliza el poder.

—¡Que lo maten!... ¡Mátenlo!... ¡Que lo maten!... Nunca se había visto una cosa semejante, en ese momento el descontrol colectivo se justificaba según algunos por el daño terrible y cruelmente causado a la sociedad y a sus leyes por los delincuentes. El deseo de venganza, que acaso sea la primera chispa en el relámpago de la mente humana cuando está lesionada, corría con velocidad eléctrica por entre la muchedumbre²²⁹.

El dinero es la fuerza que impulsa la sociedad, rechazarlo es rechazar el sistema capitalista y cualquier sistema social. Silvia López afirma que fue un último acto de coraje frente a la realización de que serán derrotados.²³⁰

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. Indignados, los ciudadanos que observaban la escena daban gritos de horror y de odio [...]

Pero todos comprendieron que ese acto era una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad.

[...]

—Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo.²³¹

Aunque el acto de quemar el dinero aterrorizó a los que estaban presentes, la presencia de los reporteros y la transmisión en tiempo real le dio más potencia porque acercó el acontecimiento a cada persona que escuchaba la radio o miraba la televisión y de esta forma el hecho se convirtió en un programa de telerrealidad con el suceso exagerado exponencialmente.²³²

En la siguiente cita Piglia yuxtapone el apartado donde describe en detalle el acto de morir del tiroteo y después de esa imagen fea informa sobre los medios preparados para captar cada cuadro con el propósito de demostrar qué es lo que provoca el sensacionalismo de los medios – la

²²⁸ *Ibid.*, s. p.

²²⁹ *Ibid.*, s. p.

²³⁰ Silvia K. López: «Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia», En: Juan Manuel Oliver Cabañes (ed.): *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, XIV, Brasilia, Thesaurus Editora, 2004, p.140.

²³¹ Ricardo Piglia, *op. cit.*, s. p.

²³² Juan Pablo Dabove: «Banditry, neoliberalism, and the dilemmas of literature On *Plata quemada*» En: *Bandit narratives in Latin America. From Villa to Chávez*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2017, p. 12, https://books.google.hr/books?id=5yCsDwAAQBAJ&pg=PT340&lpg=PT340&dq=Crime,+Capitalism,+and+Storytelling+in+Ricardo+Piglia+Plata+quemada&source=bl&ots=jKBnIqb_CN&sig=LYt9OQ4wCXR2ZYf2Lzyo-38Dtv&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiO1oWGp_LYAhVBZVAKHUMIAcUQ6AEIUjAG%22%20\l%20%22v=onepage&q&f=false#v=onepage&q=Crime%2C%20Capitalism%2C%20and%20Storytelling%20in%20Ricardo%20Piglia%20Plata%20quemada&f=false, (fecha de consulta: 25 enero 2018).

desaparición de la humanidad, de la moral y la idealización del dinero. De cierta forma, los criminales sin moral en su acto de muerte resultan mejores que el público que los observa.

Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra, donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero. Las cámaras hacían sus paneos sobre los heridos porque por primera vez en la historia era posible transmitir en vivo, sin censura, los visajes de los muertos en la batalla de la ley contra el crimen.²³³

²³³ Ricardo Piglia, *op. cit.*, s. p.

8. Conclusión

En esta tesina nuestro objetivo ha sido analizar cuatro novelas de Ricardo Piglia –*Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco Nocturno* (2010) en cuanto a su marco histórico, político, crítico y literario. Puesto que el género policial le servía a Ricardo Piglia para discutir la sociedad argentina y su tradición histórica y literaria, hemos intentado hacer un repaso histórico del género, tanto en los países anglosajones como en los países hispanoamericanos. En los primeros capítulos se ha explicado la terminología y los recursos pertenecientes a la ficción detectivesca con el propósito de juzgar si el nuestro escritor sigue las reglas del género. En el caso contrario, se ha observado de qué manera se desvía de ellas. Concerniente a ello, nos hemos enfocado principalmente en la novela de misterio y la novela negra.

En la parte central de la tesina aparte de un breve repaso biográfico, se ha hecho una presentación más detallada de su poética. Coincidimos con algunos críticos cuando afirman que Piglia necesita un lector activo e intelectual para poder expresar su mensaje. Los recursos como fragmentación, digresiones, falsas atribuciones, ocultamiento, intertextualidad, metaficción o alusiones retan al lector, lo invitan a investigar su obra y buscar pistas para encontrar el sentido oculto. Estos recursos fueron imprescindibles para el autor porque tenía que evitar la censura en la época de la represión estatal en Argentina. Nos hemos servido de todo lo expuesto en la primera parte de la tesina para luego poder analizar sus novelas.

Puesto que el objetivo principal de esta tesina ha sido explicar de qué manera le sirvió el género policial a Piglia para criticar la sociedad, hemos dividido los capítulos según la clasificación del género y en cada uno hemos tratado de demostrar en qué coinciden las novelas de Piglia con el género policial o, por otra parte, cómo se alejan de sus reglas. A través del análisis de las novelas seleccionadas hemos intentado ejemplificar la poética del autor. La última parte de la tesina ha sido destinada a la crítica social observada en los textos de Piglia. Hemos intentado exponer contra qué o contra quiénes Piglia lanza su crítica, explicar por qué lo hace y ejemplificarlo a través de las citas de las novelas analizadas.

Hemos podido observar que en su novela *Blanco nocturno* Piglia sigue los rasgos de la novela de misterio ya que sitúa la acción en el campo, introduce el asesinato cometido en un cuarto cerrado y al detective le proporciona un ayudante que después narra lo sucedido. No obstante, rechaza la

posibilidad de que se restaure el orden social tras la resolución del crimen porque en la novela presenta un mundo donde impera el desorden e injusticia. Al enfatizar la intuición del detective como su guía en el proceso de investigación, se desvía del género. En la segunda parte del libro el narrador se centra en el personaje de Luca Belladonna y su fracaso personal. Mientras que el propósito de la novela de misterio fue mostrar que al fin y al cabo la justicia ganaba, en la novela de Piglia el propósito es contrario.

En la novela *Plata quemada*, publicada en 1997, el autor emplea los recursos propios de la novela negra. Ahí el escritor describe un mundo violento y lleno de injusticia. Lo coloca en el marco urbano e introduce el lenguaje callejero junto con las descripciones detalladas de actos violentos. De esa manera, se aproxima a la novela negra. Sin embargo, el protagonista principal de esas novelas suele ser un detective y en el caso de *Plata quemada* tal personaje no existe. En la dicha novela los lectores no siguen la investigación sino la trayectoria de los criminales hasta su final trágico. Aunque la novela se basa en un caso verdadero, el autor introduce el personaje de su *alter ego* –Emilio Renzi– y de esta forma juega con la dicotomía realidad-ficción. En esta novela Piglia condena al consumerismo y los medios masivos.

El mismo esquema ya lo había utilizado en la novela *La ciudad ausente*, publicada en 1992. Ahí ataca el estado opresivo que utiliza propaganda y medios masivos para difundir falsedades. La investigación conducida por el protagonista en esa novela le sirve como medio para exponer muchos relatos y puntos de vista particulares con el propósito de construir un contrapunto al discurso represivo y monolítico del Estado.

La novela que menos se ha podido identificar con el género policial es su primera novela *Respiración artificial*. En ellas la investigación fue conducida por todos los personajes. Sin embargo, el objeto de su investigación no fue un crimen sino el pasado y el presente de su país. El misterio en la novela fue el destino del protagonista Marcelo Maggi. A través de las alusiones que el autor nos sirve, podemos suponer que fuera capturado y desaparecido durante el régimen represivo. En la segunda parte del libro el autor introduce una conversación entre Tardewski y Emilio Renzi sobre Borges y Arlt. Ella representa una digresión para desviar la atención del destino horrible de Maggi. Aunque en la novela no existe ninguna investigación oficial, el hecho de que haya un enigma acerca *Respiración artificial* a la ficción detectivesca. Como en la mayoría de sus obras, en esta novela Piglia tampoco proporciona un final cerrado. De este modo

se muestra como un escritor exigente que busca un lector igual de exigente y capaz de aceptar sus desafíos. Tras haber conocido la vida y la obra de este autor argentino, hemos podido ver que Piglia como un lector voraz de la ficción detectivesca ha encontrado en ella el método y la herramienta adecuados para elaborar unos temas intelectuales complejos, para aproximarse a los problemas socio-históricos o disimular una aguda crítica social.

Bibliografía

- BERG, Edgardo H.: «La conspiración literaria (Sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)», *Hispanamérica*, No. 75, 1996, <http://www.jstor.org/stable/20539949>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).
- BERG, Edgardo H.: «La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina», Universidad Nacional de Mar del Plata, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, 2010.
- BLAINE, Patrick: «Noir as Politics: Spanish Language Hardboiled Detective Fiction and the Discontents of the Left», *Fast Capitalism*, Vol. VIII, 2011, https://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/blaine8_1.html, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).
- BRACAMONTE, Jorge: «Blanco nocturno de Ricardo Piglia: otredades, experimentación y relato», *Revista Landa*, Vol. II, No. 2, 2014.
- CASTAÑEDA, Luis Hernán: «Simulacro y Mimesis en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», University of Colorado, *CiberLetras*, Vol. XX, 2008, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/castaneda.html>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).
- CASTANY Prado, Bernat: «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges», *Revista electrónica de estudios filológicos*, No. 11, 2006, <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.html>, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).
- CLOSE, Glen S.: *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- CONEJO OLVERA, Laura : «Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso argentino», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, No. 28, Chile, 2012, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4283544>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).
- DABOVE, Juan Pablo: «Banditry, neoliberalism, and the dilemmas of literature On *Plata quemada*» En: *Bandit narratives in Latin America. From Villa to Chávez*, Pittsburgh,

- University of Pittsburgh Press, 2017,
https://books.google.hr/books?id=5yysDwAAQBAJ&pg=PT340&lpg=PT340&dq=Crim e,+Capitalism,+and+Storytelling+in+Ricardo+Piglia+Plata+quemada&source=bl&ots=j KBnIqb_CN&sig=LYt9OQ4wCXR2ZYf2Lzyo-38Dvtg&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiO1oWGp_LYAhVBZVAKHUMIAcUQ6AEIUjAG#v=onepage&q&f=false, (fecha de consulta: 25 enero 2018).
- ESCRIBÁ MARTÍN, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. XXXVI. 2007.
- FONTANA, Hugo: «La narrativa policial en América Latina: Crímenes sin castigo», *Suburbano ediciones*, Vol. XV, 2012, <http://suburbano.net/la-narrativa-policial-en-america-latina-crimenes-sin-castigo/>, (fecha de consulta: 15 diciembre 2017).
- FORERO QUINTERO, Gustavo: «La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género», Universidad de Antioquia, Colombia, 2009.
- FRANKEN K., Clemens: «Arthur Conan Doyle y su detective científico», *Literatura y Lingüística*, No. 3, 2015, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112015000100007#n**, (fecha de consulta: 7 diciembre 2017).
- GIARDINELLI, Mempo: «Introduction» En: Darrell B. Lockhart (ed.): *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, Estados Unidos, Greenwood Publishing Group, 2004, https://books.google.hr/books?id=f3cvQ6tMGSEC&pg=PR11&lpg=PR11&dq=Detective+Fiction+in+Latin+America&source=bl&ots=2I7rJFVijq&sig=6GhauqruN-2l6OJkxv4wF6ZXrco&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiE6_zVg__TAhULLcAKHQAhApU4ChDoAQhkMAg#v=onepage&q&f=false, (fecha de consulta: 20 diciembre 2017).
- GRAY, John: «A Point of View: Tom Ripley and the meaning of evil», 2013, <http://www.bbc.com/news/magazine-22551083>, (fecha de consulta: 12 diciembre 2017).
- HORSLEY, Lee: *Twentieth-century crime fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- LEMA HINCAPIÉ, Andrés: «Sangre y enigmas: Borges y la literatura policial», Universidad del Valle, 1999.

- LINDSTROM, Naomi: «La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», University of Texas, <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html>, (fecha de consulta: 1 enero 2018).
- LOCKHART, Darrell B. (ed.): *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, Estados Unidos, Greenwood Publishing Group, 2004.
- LÓPEZ, Silvia K.: «Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia», En: Juan Manuel Oliver Cabañes (ed.): *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, XIV, Brasilia, Thesaurus Editora, 2004.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso: «Del género negro a la “ficción paranoica”: *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia», *Xihmai*, Vol. IX, No. 17, 2014, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953699>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).
- MILI, J. R.: «Serie Enigma: El “Decálogo del relato de detectives” De Ronald Knox», 2017, <https://sincarablog.wordpress.com/2017/05/12/serie-enigma-el-decalogo-del-relato-de-detectives-de-ronald-knox/>, (fecha de consulta: 6 diciembre 2017).
- PARODI, Cristina: «Borges y la subversión del modelo policial», www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf, (fecha de consulta: 19 diciembre 2017).
- PÉREZ, Alberto Julián: «*Respiración artificial*: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. LVI, 2013, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).
- PIGLIA, Ricardo: «El momento del viraje a la política», *Revista Ñ*, 2006, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/09/09/u-01267868.html>, (fecha de consulta: 15 enero 2018).
- PIGLIA, Ricardo: «El afterword para *The absent city*», La Paz, Editorial El cuervo, 2008, <http://editorialelcuervo.blogspot.hr/2008/10/el-afterword-para-absent-city-ricardo.html>, (fecha de consulta: 29 enero 2018).
- PIGLIA, Ricardo: *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010.

- PIGLIA, Ricardo: *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- PIGLIA, Ricardo: *La ciudad ausente*, Anagrama, 2006.
- PIGLIA, Ricardo: *La loca y el relato del crimen*, 1975,
<https://www.yumpu.com/es/document/view/14704596/la-locay-el-relato-del-crimen-de-ricardo-piglia>, (fecha de consulta: 24 enero 2018).
- PIGLIA, Ricardo: *Plata quemada*, Buenos Aires, Debolsillo, (1997) 2014 (ebook).
- PIGLIA, Ricardo: *Respiración artificial*, (pdf), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, (1980) 1992.
- ROVIRA VÁZQUEZ, Gabriel Antonio: *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, UABCS, 2015.
- RUSHING, Robert A.: *Resisting arrest*, New York, Other Press, 2007.
- SCAGGS, John: *Crime fiction*, London & New York, Routledge, 2005.
- SEIJAS, Yilaisa: «*Plata Quemada* de Ricardo Piglia: desarrollo y evolución de la nueva novela policíaca en Latinoamérica», Universidad de Florida, 2012,
https://www.academia.edu/7903650/Plata_Quemada_de_Ricardo_Piglia_desarrollo_y_evolu%C3%B3n_de_la_nueva_novela_polic%C3%ADaca_en_Latinoam%C3%A9rica, (fecha de consulta: 25 enero 2018).
- SIMPSON, Amelia S.: «Introduction» En: Amelia S. Simpson (ed.): *New Tales of Mystery and Crime from Latin America*, Estados Unidos, Fairleigh Dickinson University Press, 1992,
https://books.google.hr/books?id=NNKw0Z9AiQcC&pg=PP4&lpg=PP4&dq=Amelia+S.+Simpson%27s+Detective+Fiction+from+Latin+America&source=bl&ots=t8oJqJYM1Y&sig=z6PO4QTo6dw3GwKTAfSePQiFkDM&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjcsq2dgP_TAhVEWxoKHdILAXEQ6AEIzAJ#v=onepage&q=Amelia%20S.%20Simpson's%20Detective%20Fiction%20from%20Latin%20America&f=false, (fecha de consulta: 20 diciembre 2017).
- TORRES GUTIÉRREZ, Carlos Luis: «*Plata Quemada*, en el umbral de la novela policíaca posmoderna», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, No. 12, 1999,
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=274475>, (fecha de consulta: 25 enero 2018).

TORRES PERDIGÓN, Andrea: «*Blanco Nocturno* de Ricardo Piglia», Universidad de Paris, *Letral*, No. 5, 2010,

https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiXocmEyZTZAhXO1qQKHZGLCP4QFggwMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.proyectoletreal.es%2Frevista%2Fdescargas.php%3Fid%3D87&usg=AOvVaw2v_IwFhaCOwn8BW17VW16-, (fecha de consulta: 2 febrero 2018).

VÁZQUEZ MALDONADO, José Noé: «Ricardo Piglia y la Máquina de Macedonio», *Revista Cultural Mito*, Vol. XXI, 2015, <http://revistamito.com/ricardo-piglia-y-la-maquina-de-macedonio/>, (fecha de consulta: 1 febrero 2018).