

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.
CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS

Facultad de Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celefhis

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

El principio de incertidumbre en literatura:

Piglia, el policial y más allá

Ignacio Iriarte
CONICET-UNMDP

En una entrevista recopilada en *La forma inicial*, Ricardo Piglia diferencia entre los escritores que preparan una estructura muy detallada del relato que van a contar y aquellos otros que esbozan una línea y se ponen a escribir sin mayores definiciones. Estos últimos definen la historia por medio del tono, es decir, por la actitud que mantienen con la historia, que puede ser distante, elegíaca, irónica o de otro tipo. Con estos comentarios, Piglia revela una de las claves de su escritura, ya que en su caso lo fundamental no es la anécdota, sino el tono con el que desarrolla sus historias o encadena los argumentos de sus ensayos.

Aunque podrían ponerse muchos ejemplos, quisiera referirme a *Prisión perpetua*, ya que, según creo, es el libro más logrado en este sentido. En la primera de las dos *nouvelles* que lo conforman, Piglia habla de sus años en Mar del Plata y de las enseñanzas que obtuvo del escritor Steve Ratliff. Cuando está a punto de concluir sus notas, de las que no sabemos hasta qué punto son reales y hasta qué ficticias, presenta el cuento “El fluir de la vida”. De él asegura que lo que intentó fue recobrar la forma de contar de Ratliff, es decir, trató de reencontrarse con “la experiencia única de sentirlo narrar” (66). En Piglia, el tono es más importante que la historia.

¿Pero qué es lo que define el tono de sus narraciones y ensayos? Parte de la respuesta se encuentra en la segunda novela corta de *Prisión perpetua*: “Encuentro en

Saint-Nazaire”. Nuevamente, Piglia habla en ella de las relaciones con un escritor, en este caso Stephen Stevensen. En un tramo, este personaje críptico le cuenta que tuvo una depresión muy severa, de la que logró salir gracias a su hermana Érika. Durante una visita, su hermana, que trabajaba en el aeropuerto de Londres, le mostró el diagrama de los vuelos futuros, mientras le fue explicando que, para ordenar el tráfico aéreo, “Habían manejado la lógica de la incertidumbre de Heisenberg” (99). Después le habló de una variante en la apertura siciliana que introdujo Kasparov:

La variante Kasparov, en la décima partida de su match con Karpov, era tan sutil, dijo mi hermana, que uno podía asimilarla a la magia y a la adivinación. No sólo prevé el desarrollo de toda la partida, sino que produce las jugadas de su rival, una tras otra, como si le construyera un oráculo. El futuro, dijo mi hermana, no depende de ninguna decisión moral, sino del grado de exactitud con el que se puedan prever las alternativas cifradas en el presente (99).

En apenas dos párrafos, Piglia articula algunos conceptos de la física cuántica, la planificación de los vuelos de un aeropuerto y las jugadas del ajedrez. Si este despliegue es en sí notable, lo es más porque le permite componer el carácter excéntrico de Stevensen y hace avanzar la trama. Todos estos datos anuncian, además, el proyecto en el que éste se embarga: predecir el futuro. Pero el tono no se reduce a este manejo solvente de la información, sino que depende del hecho de que su escritura genera un misterio, lo que establece un vínculo extrañado con la historia que narra. Para retomar el ejemplo, Piglia habla del principio de incertidumbre, el diseño de los vuelos y una variante del ajedrez, es decir, de cosas que, o bien desconocemos, o bien tienen un uso extraño que ni nosotros ni el narrador podemos entender con precisión.

Miremos ahora con mayor detenimiento estos párrafos. Las afirmaciones que Piglia hace sobre el principio de incertidumbre incurren en un llamativo error. En su formulación más simple, Heisenberg dice que es imposible conocer en simultáneo la

posición y la velocidad de un electrón. Este principio no podría emplearse para ordenar el tráfico aéreo, ya que los operarios sabrían la posición del avión, pero no su velocidad, o sabrían la velocidad, pero no si el avión está a punto de chocar, por ejemplo, contra el mismo aeropuerto que ellos controlan. Sin embargo, este manejo problemático de la información es clave para el tono, no porque a Piglia le guste darles verosimilitud a argumentos falsos, sino porque propone un nuevo principio de incertidumbre: el principio de incertidumbre en literatura. Esto significa que Piglia coloca a Stevensen, por lo tanto, lo que él dice, entre la racionalidad y la locura, ya que no puede determinar si se trata de un genio (por eso lo que afirma sobre la física se nos escapa) o un hombre que se ha vuelto loco, lo que lo lleva a imaginar que puede predecir el tiempo, e incluso que tiene una hermana que se llama Érika, que lo viene a visitar.

Piglia ocupa, entonces, un lugar intersticial, y desde ahí compone una atmósfera a la vez enigmática y certera. En la mayoría de los casos, ese lugar es el que media entre la realidad y la ficción. Desde *Prisión perpetua*, esta cuestión estaba clara: el que narra es Piglia, como si estuviera elaborando un discurso autobiográfico, algo que refuerza, en el primer relato, por medio de envíos constantes a sus diarios¹. Si esto borronea las fronteras entre la ficción y la realidad, también genera un juego de claroscuros, porque mientras Piglia narra, compone en simultáneo una escena invisible y oscura, que es la de la escritura de sus diarios. Por este medio, conforma un interrogante sobre sí mismo y sobre lo que deja sin publicar. El tono de Piglia se puede caracterizar, entonces, como una articulación entre la certeza de lo que dice y una incertidumbre múltiple sobre la historia que narra, sobre los personajes a los que se refiere y sobre lo que él mismo es. En todos los casos, el tono se basa en una relación extrañada con lo que dice.

¹ Estas relaciones fueron abordadas recientemente por Isabel Quintana y Julio Schwartzman.

Para profundizar en esta cuestión, podemos remitirnos a algunas de las discrepancias de la crítica. En *Modos del ensayo*, Alberto Giordano afirma que la escritura de Piglia no se caracteriza por la incertidumbre, sino por lo que él llama la retórica de la certeza. Los sólidos argumentos con los que respalda la tesis se pueden resumir en el tratamiento que Piglia hace de David Viñas. Para el autor de *Respiración artificial*, la extensa obra de Viñas no es un misterio que hay que ir tanteando para descubrir algo de su verdad; la extensa obra de Viñas se encuentra en una escena de una novela en particular. Frente a esta lectura, Horacio González sostiene, en “Rumores vecinales”, que Piglia maneja lo que él llama la “tenue objetividad”. Para González, Piglia no se mueve con certeza, sino que afecta ser certero, lo que no es lo mismo. De acuerdo con González, el escritor coloca la narración (se refiere puntualmente a *Respiración artificial*) en un rumor que logra por medio de esa forma que tiene de decir que dijo que dice: dijo Maggi que dijo Ossorio, dijo Tardewsky que dijo Kafka, dijo Renzi que dijo Maggi que dijo Ossorio.... Por ese motivo, González afirma que Piglia somete la frontera entre la historia real y la historia ficticia “a un baño de enigmas y deliberadas vaguedades” (402).

Aunque se oponen, las dos lecturas son acertadas. Como dice Giordano, Piglia trabaja con una contundencia difícil de igualar; como sugiere González, su retórica de la certeza es más retórica que certeza. Para pensar esta contradicción, quisiera destacar que el escritor tiende a la sentencia breve. Ese tipo de frase breve produce un efecto apodíctico, como si fuera una proposición evidente de por sí, pero levanta también un misterio en cuanto a los argumentos previos de los que vendría a funcionar como conclusión. Podemos volver a la frase que concluye el párrafo recién citado: “El futuro, dijo mi hermana, no depende de ninguna decisión moral, sino del grado de exactitud con el que se puedan prever las alternativas cifradas en el presente”. Para abordar

brevemente este tipo de frases y comprender el tono de Piglia, quisiera retomar la historia de la palabra aforismo.

En el ámbito de la Grecia antigua, el aforismo era la forma que Hipócrates había empleado para redactar sus textos de medicina (uno de los tratados de su corpus se llama *Aforismos*). En Grecia, entonces, la palabra se refiere a una proposición relativa a los síntomas y el diagnóstico de las enfermedades. Sin embargo, desde el siglo XVI comenzó a producirse un desplazamiento: la sentencia breve se fue incorporando al pensamiento político, ya que los tratadistas pensaban que el reino era como un cuerpo que se podía enfermar, de modo que empezaron a emplear “aforismo” para referirse a las sentencias con las que proponían las reglas para gobernar. Esta transformación se produjo en el ámbito de los *arcana imperii*, es decir, de lo que se llaman los secretos de Estado. En el Barroco, el aforismo tiene la lógica del claroscuro: es una iluminación, porque dice cómo debe actuar el rey, pero también está envuelto en sombras, porque el significado debe permanecer oculto, ya que es un conocimiento que es necesario esconder². En Piglia perdura esta doble condición. Como dice Edgardo Berg, en su obra “El secreto nunca se cuenta del todo y el relato se sostiene en la alusión, en lo no dicho y en el permanente desplazamiento del sentido” (2002: 78).

Piglia supo articular el tono con géneros totalmente apropiados. El primero de ellos es el policial. En Argentina, Piglia desempeñó un conocido rol en la difusión del policial norteamericano. Como destaca Daniel Link, su introducción a *Cuentos de la serie negra* (1979) se transformó “en la mirada clásicamente argentina sobre el género” (78). Pero Piglia creó una nueva forma del policial, que denominó “ficción paranoica”.

² En el ámbito de la lengua castellana, la transformación de “aforismo” se encuentra registrada en *Tácito español*, de Baltasar Álamaos de Barrientos. Sobre la teoría política del Barroco existe una abundante bibliografía. El texto clásico sigue siendo el de José Fernández Santamaría (1986). Sobre los *arcana imperii*, se destaca la propuesta de Frank Ankersmit (2011).

Con esto, se apropió de los tópicos del género, emancipándolos del relato de un crimen. Si, como dice Luc Boltansky, la narrativa policial pone al descubierto que en el estado de derecho todos somos sospechosos, Piglia profundizó esta impronta demostrando que todo argumento se estructura con una trama policial. En paralelo, el escritor propuso una caracterización original de la *nouvelle*. Como dice en *La forma inicial*, la principal característica de la novela es que el narrador no conoce el punto central de la historia que se propone contar. Justamente, eso es lo que lo lleva a narrar, como si tuviera la ilusión de que, al relatar la historia, podría develar su secreto.

La gran innovación de Piglia se encuentra en que propuso un cruce entre estas dos formas narrativas por medio de ese elemento común que es la investigación del narrador sobre aquello que desconoce. En varios de sus textos ensayísticos, el escritor comprendió el tema por medio de la palabra secreto. En *La forma inicial*, dice que el término se refiere a “algo que alguien sabe y no dice” (2015: 249). Ya que hablé antes de teoría política, podemos recordar los secretos de Estado, es decir, no sólo la estructura de espionaje que maneja el Estado, sino también cosas como los gastos reservados o las cláusulas de confidencialidad. Todo esto indica que el Estado tiene mucho que esconder. En Piglia, el secreto también pertenece al ámbito del poder y la conspiración. Como muestra en *La ciudad ausente*, el secreto es todo aquello que el Estado necesita ocultar para mantener la interpretación normalizada de la realidad.

Por medio de su concepción del secreto, Piglia coloca el policial en el centro de la novela corta: la trama ya no se basa en un crimen, sino en que alguien sustrajo una información y con ella adquirió un cierto poder. En la misma línea, el policial sufre una profunda transformación, porque deja de contar la historia de cómo se descubre la verdad, para demostrar que la verdad nunca puede salir a la luz. Esta articulación, sumada genera una nueva forma de narración, que se encuentra en *Prisión perpetua* y

“Nombre falso”, pero también, más allá de la extensión, en *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Blanco nocturno* e incluso en sus ensayos.

Con este modo de narrar, Piglia articula con una lógica de una particular importancia para la actualidad. En *Prisión perpetua*, lo expone por medio de *Kubla Khan*. La anécdota es conocida: Coleridge soñó el poema y, al día siguiente, empezó a escribir el texto, hasta que alguien lo interrumpió. “Nadie ha podido desde entonces leer o interpretar el “*unfinished poem*” sin sentir que eso que faltaba (y que había estado antes) era todo” (146). A pesar de lo que sugiere el nombre de Coleridge, Piglia abandona la idea romántica de que el fragmento remite al absoluto, porque, para él, el funcionamiento de las cosas no se encuentra nunca en el todo soñado, sino en el no-todo en el que nos encontramos (esto significa que el hombre contemporáneo investiga lo que nunca va a poder develar). En “Encuentro en Saint-Nazaire”, completa estas ideas con reflexiones sobre el estalinismo y el conductismo de Pavlov. En sus diarios, Stevensen recuerda que Stalin desalojó grandes masas de campesinos y los envió a territorios olvidados. Ejercía, de este modo, “el derecho a crear el nuevo hombre soviético, según el principio científico de que nadie debe estar atado a ninguna propiedad”. Para Stevensen, “Las pruebas de Pavlov eran versiones controladas y microscópicas” de esas “grandes empresas infinitas” (119). Habría que subrayarlo: Piglia no dice que el socialismo ha entrado en crisis; lo que ha entrado en crisis es la lógica en la que se montaron Stalin y Pavlov.

Como sucede con el tono, a la vez certero e incierto, con sus ficciones Piglia habla de manera directa y elusiva del mundo contemporáneo. Afirma, así, que el mundo se ha convertido en un medio incierto y peligroso, en el que las personas estamos dominados por la búsqueda de sentido ante la opacidad de los signos y las cosas.

Referencias bibliográficas

- Álamos de Barrientos, Baltasar (1614). *Tácito español*, Madrid: Luis Sánchez.
- Ankersmit, Frank (2011). *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*, Buenos Aires: Prometeo.
- Berg, Edgardo (2002). *Poéticas en suspenso*. Buenos Aires: Biblos.
- Boltanski, Luc (2016). *Enigmas y complots*. Buenos Aires: FCE.
- Fernández-Santamaría, José Antonio (1986). *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco*, Madrid: CEC.
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo-
- Horacio González (2017). “Rumores vecinales”. *Revista landa*. 2, 5: 392-406.
- Link, Daniel (2003). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La marca
- Piglia, Ricardo. (1997) *Nombre falso*. Buenos Aires: Paidós.
- Piglia, Ricardo (1998). *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Paidós.
- Piglia, Ricardo (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama
- Piglia, Ricardo (2015). *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Quintana, Isabel (2017). “Los años de formación: literatura y vida”. *Revista landa*, 2, 5: 229-239.
- Schwartzman, Julio (2017). “Emilio Renzi. La literatura, una política alternativa”. *Revista landa*, 2, 5: 132-143.