

Notas para un mapa de voces en *Plata quemada*

Josué Gutiérrez González

I. Introducción

Como lectores sabemos que gran parte de la atracción que los libros ejercen sobre nosotros proviene de su fuerza ilusoria o imaginativa, es decir, de su capacidad para generar universos alternativos susceptibles de ser explorados a través de la lectura. Quien se acerca al discurso narrativo literario (desde cualquier manifestación, hasta la menos compleja) reconoce y atribuye un valor primario a la construcción de un modelo de realidad. De esta manera, la posibilidad de acceder a la interpretación y establecer correlaciones con la realidad externa al texto (completar o actualizar la lectura) estará condicionada por la “seducción” que el universo narrativo particular establecido por la obra produzca en el lector.

Sin embargo, es fácil entender que la distancia entre estas dos realidades, la textual y la extratextual, aunque tenue, permanece indisoluble; de forma tal que no se puede abordar la primera desde el estricto sentido común o con las expectativas referenciales de la segunda, puesto que:

El mundo cotidiano expresado por la lengua es negado (en el sentido de la dialéctica hegeliana) al ser “tomado” por el discurso literario para postular, gracias al trabajo que con ese material realiza, un mundo posible distinto, que abre nuevas posibilidades de significación y entendimiento ontológico de nuestro mundo y nuestra condición humana.¹

De ahí que, si bien el universo ficcional permite una comprensión y acercamiento con la realidad externa, aquél se mantiene restringido a la frontera de lo textual o, en un sentido más exacto, a la de lo literario.

No es de extrañar pues, que, consciente de la importancia capital que para el hecho narrativo tiene la fabricación de un mundo alterno-posible

¹ Prada, Renato, *Literatura y realidad*, p. 40.

y de lo impensable que resulta homologar ambas realidades, los caminos de la literatura moderna se dirijan con especial ahínco a desdibujar la línea que separa lo textual de lo real, siempre con el guiño de saber que no se trata sino de una ilusión. Así lo confirma la cada vez más lejana propuesta de Cervantes para un “biógrafo” que ufano transita lo mismo por las páginas de un texto casi olvidado que por las rutas de la provincia manchega, o las ambiciones de la novela documental contemporánea que pone al servicio de la ficción los intersticios del reportaje, sólo para desempolvar la vieja certeza de que tanto el discurso periodístico como el histórico incurren en una interpretación (representación) del mundo, parcial e insuficiente como todas las que se han intentado.

II. Plata quemada: *el planteamiento de una falsa referencialidad*

La obra de Ricardo Piglia (Buenos Aires, 1940), *Plata quemada* (1998), a partir de un ambicioso intento por elaborar un cruce en el que se encuentran la crónica policial y la novela negra, levanta el telón para un nuevo enfrentamiento entre el texto novelesco y la realidad externa. A través de un epílogo susceptible de múltiples controversias, Piglia abre las posibilidades de un supuesto acercamiento referencial a su libro cuando afirma, en la primera parte de esa nota final, que “esta novela cuenta una historia real”,² desatando con ello un cúmulo de contradicciones y espejismos.

Sin embargo, la trayectoria del autor y la construcción misma de *Plata quemada* nos da la certeza de que Piglia ha reflexionado profundamente tales palabras y que apuntan directamente a un juego (bastante serio) con los fundamentos de la creación literaria.

Es ampliamente conocida la preocupación del escritor argentino por los mecanismos que se movilizan al momento de contar una historia; su *Tesis sobre el cuento* (1987) constituye una simple muestra de lo acertado y revelador que resultan sus reflexiones. En esta obra pone en claro uno de los aspectos básicos que rigen su narración y que ha reconocido en el relato de los grandes maestros: la idea de que “un cuento siempre cuenta dos historias”. A partir de este planteamiento de fondo, reconoce la presencia —en el cuento moderno— de una *historia superficial*, evidente, que se yuxtapone a una *historia profunda*, manteniendo, en todo momento, la ilusión de que se trata de una sola. El objetivo de este “desdoblamiento” de las historias tiene un alcance revelador ya que, según concluye Piglia,

² Ricardo Piglia, *Plata quemada*, p. 245.

“reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta.”³

Extrapolando estas nociones —originalmente concebidas para la narración corta, pero que gracias a su naturaleza es plausible adaptar al contexto de la novela— el lector de *Plata quemada* tiene acceso, en una aproximación poco rigurosa, a esa *historia superficial* que, no sin malicia, el autor ha dado en llamar “historia real”. Se trata del relato, en apariencia unidimensional, cronológico e incluso “olvidado”, del asalto, persecución y captura de una banda de asaltantes. Es ésta una de esas *historias contadas dos veces*, relatos que se reescriben con cada actualización (relación-escritura) y que, en su aparente inmovilidad, posibilitan una reformulación que se da cuando emerge la serie amplia de *historias profundas*, las cuales, ya en el nivel de una lectura más rigurosa, dan el carácter de humana revelación a todo el conjunto.⁴

De esta manera el lector reduce en un principio, quizá sin darse cuenta, las expectativas sobre el texto al considerarlo únicamente en esa dimensión de historia real (anécdota ya conocida). Es hasta aquí donde el mecanismo de aparente referencialidad termina su cometido, pues conforme el lector tiene conocimiento de las otras historias (las que ponen de manifiesto el carácter ficticio de la obra) desecha gradualmente, pero sin remedio, aquella expectativa prefabricada, para observar bajo otra luz la historia que en un principio parecía plana. Lo anterior nos lleva a una concepción del acto narrativo que parece acertada: la idea de que una historia cualquiera, al ser contada por segunda vez (esto es, al desdoblarse) sufre una transformación y, por lo tanto, el lector estará ante dos historias que, aun siendo la misma, serán diferentes.⁵

Hasta ahora hemos tratado de explicar cómo la creación de una referencialidad ilusoria, en lugar de reducir (a través de la homologación) la dicotomía entre realidad textual y realidad exterior, multiplica, gracias a la diversidad de historias, las representaciones del mundo dentro de *Plata quemada*. Sin embargo, se ha dicho muy poco sobre los mecanismos específicos que dan cuenta de este fenómeno. Tememos que el espacio

³ Ricardo Piglia, *Tesis sobre el cuento*, p. 59.

⁴ Sobre este aspecto de la obra de Piglia, Juan Villoro explica: “Contar no es para una pasión adánica, el bautizo de una realidad recién descubierta, sino una revisión a contrapelo de asuntos transitados por otros relatores; su inteligencia irónica desordena las colecciones y las salas mil veces visitadas del museo”. (Prólogo a *Cuentos con dos rostros*, p. 8)

⁵ Para la comprensión cabal de este planteamiento nos parece conveniente remitir al fenómeno que se ilustra con la lectura del cuento “La loca y el relato del crimen”, incluido en *Cuentos con dos rostros*, pp. 147-163.

disponible sea insuficiente para agotar tales mecanismos, por ello es preciso restringir el análisis a una labor previa que contemple una clasificación superficial de las voces y los diferentes niveles narrativos en que se ubican, ya que es esto lo que, en gran medida, permite la proliferación de historias y perspectivas de la realidad dentro del texto.⁶

III. Los diferentes “sujetos” en la novela

Para este intento de una clasificación somera de las voces que intervienen en la novela de Ricardo Piglia es necesario, de entrada, centrarnos en la parte final de la misma, pues es en ella donde se revelan de forma explícita muchos de los mecanismos que dan cuenta de la falsa referencialidad abordada en el apartado anterior. Por lo tanto es pertinente ver en el Epílogo una especie de brújula que nos orienta en el ámbito de las voces y los niveles narrativos de la novela.

Conviene señalar que dicho Epílogo presenta una estructura hasta cierto punto clara (si se la compara con el cuerpo central de la novela), pues se haya dividido en dos secciones que, creemos, cumplen dos funciones distintas, pero complementarias.

La primera de ellas parece ir encaminada directamente a lo que se ha dado en llamar *función de rección*,⁷ pues constituye una digresión del narrador, que suspende su *función narrativa* (la de contar la historia), para ejecutar una serie de reflexiones sobre el origen y composición de su propio discurso narrativo (reflexiones metatextuales). Esto adquiere mayor complejidad si se toma en cuenta que la voz narrativa de este apartado ha sufrido un desdoblamiento de grandes proporciones, ya que se identifica a sí misma como una “voz autoral”. Es a partir de este desdoblamiento (autor-narrador) como el Epílogo trasciende su cometido habitual (dar seguimiento al desenlace de la historia o proporcionar aclaraciones sobre la misma) y lo complementa con una serie de revelaciones que van enfocadas a instalar la referencialidad ilusoria de que se hablaba. En esta

⁶ Con tal fin nos apoyamos en todo momento de las categorías estudiadas por Gerard Genette, desde la óptica con que las presentan Luz Aurora Pimentel, Renato Prada y Alfonso Sánchez-Rey.

⁷ Si bien Sánchez-Rey (*El lenguaje de la “nueva novela” hispánica*, p. 269-275) considera esta función dentro del relato de un narrador que se “desvía” de su función esencial, creemos que en el caso del Epílogo a *Plata quemada* la narración de la historia no se ha terminado del todo (aún se narra el destino de Dorda y algunas hipótesis sobre la fuga de Malito), por lo tanto es pertinente hablar de rección en ese primer apartado.

parte del Epílogo, Ricardo Piglia (sujeto de la enunciación y sujeto narrador) esgrime la sentencia mencionada en el segundo punto de este ensayo, al mismo tiempo que ofrece datos precisos sobre el origen de la información que moviliza (recursos periodísticos e incluso archivos oficiales), todo con el matiz de una supuesta veracidad de los hechos y fidelidad en la traslación de las fuentes. Sin embargo, no puede “evitar” sugerir ciertos elementos que delatan una reelaboración de los materiales, una ficcionalización de la anécdota base: “He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y el ‘gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht), de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal.”⁸

En cuanto a la segunda parte del Epílogo, aunque mantiene el tono de reflexión metatextual, nos parece más conveniente observarla bajo el matiz de una función “metalíptica”, puesto que se lleva a cabo una metalepsis, en el sentido de que el narrador-autor transgrede la frontera del nivel extradiegético para aventurarse en el intradiegético —otro enclave más para la creación de una referencialidad simulada.

Es en la sección final del Epílogo cuando el “sujeto Ricardo Piglia” (por referirnos al binomio *sui generis* de autor-narrador) sufre un segundo desdoblamiento que le da categoría de personaje. Al llevar al lector hasta el instante exacto en que se produce el germen de la novela —el encuentro casi “maravilloso” con Blanca Galeano— invade de forma contundente, al tiempo que homologa, el terreno de la intratextualidad desde la extratextualidad. De esta manera el encuentro referido tomaría un lugar dentro de la diégesis que instala la novela, un acontecimiento posterior a los hechos con que concluye el noveno apartado de la misma, pero anterior (en más de 30 años) a la situación “actual” desde donde este narrador-personaje-autor enuncia.⁹

El efecto de referencialidad llega a su punto más alto con la imbricación de sujetos, tiempos y niveles, para, casi de inmediato, venirse abajo cuando el sujeto proporciona explicaciones que circunscriben los elementos manejados a una mera formulación literaria, limitándolo todo al campo de la realidad textual:

En el verano de 1995 comencé a escribir de nuevo por completo la novela, tratando de ser absolutamente fiel a la verdad de los hechos. Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que *parecían el recuerdo perdido de una experiencia vivida*.

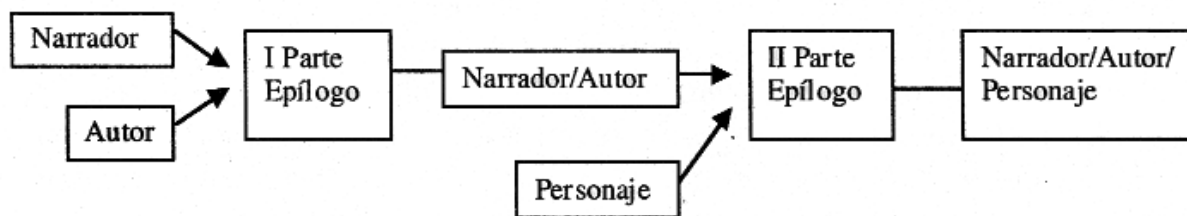
⁸ Ricardo Piglia, *Plata quemada*, p. 245.

⁹ De alguna manera, podría hablarse de una analepsis, siempre que se considere que el Epílogo forma parte de la diégesis en cuanto incluye acontecimientos que pertenecen a ésta (el destino de Dorda y Blanca Galeano, por ejemplo).

Casi los había olvidado ya y *eran nuevos* y casi desconocidos para mí luego de más de treinta años. Esa lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del *relato de un sueño*.¹⁰

Así, lo que en el cuerpo de la novela y en la primera parte del Epílogo se ha venido tratando en términos de una recuperación documental, el relato de un acontecimiento real asumido desde la perspectiva de una “crónica”, en fin, una reconstrucción “fiel” desde la perspectiva periodística, en esta cita acaba reducido al “relato de un sueño”, al nivel de una historia que, a fuerza de ser contada varias veces, termina siendo otra y cuyo tratamiento sólo es posible desde la ficción, desde la lógica de lo textual.

Para efectos de una mayor claridad conviene ilustrar con un esquema el proceso de desdoblamiento de las diferentes instancias en el Epílogo:



Nos parece razonable que, aunque amalgamadas en una sola voz, estas instancias mantienen cierta distinción en cuanto a su perspectiva (de no ser así sería imposible reconocerlas en el esquema arriba presentado) que se manifiesta, por supuesto, en su manera de abordar el acto de contar una historia. Resultaría muy difícil, con los elementos clasificados hasta aquí, intentar un descripción exhaustiva de los procedimientos discursivos movilizadas por las tres entidades. Por lo tanto, creemos pertinente limitar el trabajo descriptivo, por ahora, sólo a la que hemos denominado “narrador”, por ser la que tiene mayor incidencia sobre el cuerpo central de la novela.

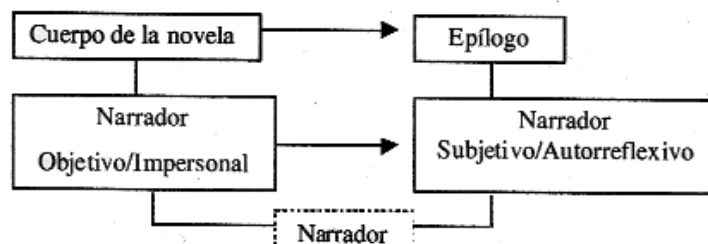
III. Objetivando desde la subjetividad: el caso de la voz narrativa

Para abordar el caso de la voz narrativa es preciso dirigirnos de nuevo a la primera parte del Epílogo. Ahí, como decíamos antes, las dos instancias, narrador y autor, se unen para fabricar el entramado de realidades

que origina la supuesta referencialidad. Sin embargo, es posible distinguir, aunque sea de manera superficial, algunos momentos donde la distancia entre ambas se hace visible. Se trata de aquellos fragmentos donde el tono de reflexión metatextual (la función de rección) se suspende brevemente para dar lugar a ciertas aclaraciones con respecto a los personajes, lo que significa un regreso a la diégesis construida durante los nueve apartados que componen el cuerpo de la novela.

La versión más extravagante dice que [Malito] consiguió huir por los techos del edificio justo cuando llegó la policía y que se escondió en un tanque de agua donde se mantuvo a salvo durante dos días hasta que pudo llegar al Paraguay y vivió en Asunción hasta su muerte (de cáncer) en 1982, con un nombre cambiado (Anibal Stocker, según las fuentes).¹¹

Aislando de esta manera un fragmento narrativo del Epílogo, pueden encontrarse muchas similitudes con las marcas discursivas del narrador en los apartados anteriores: el registro periodístico y, lo más interesante, el manejo entre paréntesis de una “fuente” de información —a la que tuvo acceso la voz narrativa a lo largo de una supuesta investigación testimonial— se mantienen. Coincidencias como la anterior nos permiten concluir que ambas voces son la misma, sólo que han pasado por un proceso de desdoblamiento similar a los planteados con los otros sujetos de la novela. Los cambios en la persona gramatical y el tiempo verbal (evidentes sólo en los instantes de absoluta fusión con la voz autoral)¹² serían los efectos directos de dicho desdoblamiento. Fenómeno que gráficamente podría representarse de la siguiente manera:



De acuerdo con el esquema, la voz narrativa virtual (en cuadro punteado) se integra por la conjunción del narrador con pretensiones objetivas de los nueve apartados y esa otra voz narrativa que se asume desde la subjetividad y se fusiona con la voz autoral en la epilogación.

¹⁰ Ricardo Piglia, *Plata quemada*, p. 251. (Las cursivas son nuestras.)

¹¹ Piglia, Ricardo, *Plata quemada*, p. 246.

Hablamos de una pretensión objetiva en la primera voz narrativa ya que su intención parece ir encaminada a la recuperación de una historia: el “caso real” de un crimen alguna vez conmovedor y más tarde olvidado por la opinión pública. Pero, como es bien sabido, la objetividad en la narración literaria no es más que un espejismo, pues siempre existirá cierto grado de intervención, de mediatización por parte de la entidad que relata. De ahí que, para cumplir con el objetivo planteado y poder mantener la referencialidad, la voz narrativa se ve en la difícil tarea de utilizar un amplio repertorio de recursos que hacen las veces de un soporte narrativo de gran riqueza, el cual, paradójicamente, se basa en la acumulación de subjetividades.

Para alcanzar la objetividad, el narrador recurre con especial ahínco a dos mecanismos tradicionales: los juegos con el punto de vista y los recursos de citación. Veamos de qué manera se concreta cada uno.

Desde el primer acercamiento superficial a la obra, el lector reconoce (por la evidente asociación que se establece con la novela negra y la crónica policial) que el entramado de las acciones, el desarrollo de la historia, depende en mucho de un efecto testimonial. Cada uno de los acontecimientos narrados (antes, durante y después del asalto) es producto del testimonio de algún personaje (un miembro de la banda capturado, las víctimas, un testigo ocasional, la policía, etc.); de esta forma el lector sólo tiene acceso a la información de segunda mano que el narrador selecciona y edita para dar continuidad y solidez al relato.

Bajo tales circunstancias la objetividad del narrador radica en disolver su perspectiva de los hechos, guardarse sus comentarios y dar lugar a lo que los personajes (verdaderos “informantes” de lo ocurrido) percibieron. Sin embargo, a fuerza de que en el texto se ha establecido un criterio de “verosimilitud” (interna, por supuesto), la perspectiva de los hechos sólo puede venir de aquellos personajes que sobrevivieron a la “tragedia” y que, en su momento, dieron su versión de lo sucedido. Así, lo que en la novela se cuenta sobre Brignone, Malito o “el cuervo” Mereles depende, exclusivamente, de una fuente que proporciona la información, que en este caso correspondería a la de Dorda, Margarita Taibo, Blanca Galeano o Hernando Huguilein, entre otros.¹³

Es así como dentro de la novela se desata una caravana de focalizaciones que hacen casi imposible delimitar con seguridad un sujeto focalizador, pues sus perspectivas se encuentran mezcladas y, a veces, corres-

¹² A la narración estrictamente impersonal en el cuerpo de la novela se opone la intervención en primera persona de los momentos metatextuales del Epílogo.

ponden tan sólo a un mínimo fragmento. Llamen de manera especial la atención los momentos en que la focalización se vuelve múltiple, es decir, cuando varias perspectivas coinciden sobre un mismo punto para completar una imagen totalizadora de los acontecimientos:

Dorda la miró de reojo y se dio cuenta de que la nena no usaba corpiño, se le veían las tetitas bajo la blusa liviana.¹⁴

Empezó a vivir con él y los tipos de la banda la miraban como si fueran perros hambrientos. Una vez había visto en un potrero una jauría de perros muertos de hambre atados a una cadena que se abalanzaban sobre todo lo que se movía y se trezaban entre ellos y ahora tuvo la misma impresión. Cuando Mereles los soltara se le iban a venir encima.¹⁵

Este ejemplo sirve para ilustrar las llamadas focalizaciones múltiples. En el primer fragmento el narrador ofrece la perspectiva de Dorda, cuando después del asalto se refugian en el departamento de Mereles, ahí aparece Blanca Galeano, sobre quien el narrador focaliza en el segundo fragmento. La coincidencia de perspectivas sobre una misma situación enriquece los detalles y abre todo un abanico de posibilidades para configurar a los personajes.¹⁶

Junto a estas variantes de focalización, el narrador complementa sus aspiraciones de objetividad a través de la recuperación, en distinto grado, del discurso de los personajes, lo que llamábamos recursos de citación. Aquí, al igual que en las focalizaciones, la riqueza de la voz narrativa se hace patente; su relato de palabras toma por momentos el estilo directo para convertirse de inmediato en indirecto libre, o lo que parecía ser el punto de vista del narrador es revelado como discurso directo de algún personaje.

Es precisamente en el manejo del estilo indirecto libre donde, creemos, se da una ruptura con la aparente objetividad. La perspectiva del narrador (por la naturaleza misma del estilo) se yuxtapone a la del personaje dando lugar a enjuiciamientos y una exploración de su interioridad que contrasta con el carácter testimonial del relato. Esta variante resulta de gran atractivo en el caso del comisario Silva (figura en alto grado antagónica), a cuya conciencia penetra la voz narrativa para exponerlo:

¹³ El caso de Brignone, quien narra desde la perspectiva de Dorda, será revisado más adelante.

¹⁴ Ricardo Piglia, *Plata quemada*, p. 26.

¹⁵ *Op. cit.* p. 27.

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.¹⁷

Este “lado oscuro” de la ley sólo es conocido por el personaje, el narrador, entonces, se apropia de la interioridad y evidencia su punto de vista sobre Silva, detalle que expone el grado de subjetividad latente que por instantes surge en la voz narrativa.

A la par de las focalizaciones y el relato de palabras, el narrador moviliza una especie de *relato de texto* que se manifiesta en la “reproducción” (muchas veces franca adaptación) de diversos documentos periodísticos —simples notas, declaraciones o crónicas más elaboradas—, informes oficiales o transcripción de las grabaciones secretas realizadas por la policía en el departamento sitiado. Sin embargo, aunque esto constituye una forma de incorporar otras voces a su discurso, la participación con mayores implicaciones, junto a la de Dorda, es la de Emilio Renzi, a quien, con toda seguridad, podemos adjudicarle el título de narrador intradieético.¹⁸

Renzi, al recibir “voz” del narrador impersonal, escribe su crónica para el diario, una versión de los acontecimientos que se cruza con la que hasta ese momento se había llevado a cabo desde los otros personajes y el mismo narrador. Esta posición le otorga la función de construir un relato dentro de la novela, para lo cual moviliza sus propios recursos. En su faceta de narrador, Renzi se da a la tarea de reconstruir el pasado de Brignone, tomando en cuenta las declaraciones de Margarita Taibo y su propia pesquisa; elabora, también, secuencias de corte descriptivo, como la topografía del apartamento sitiado en el capítulo seis. Asimismo parece servir de vehículo para cierto impulso subjetivo de la narración, ya que quedan a su cargo varias de las observaciones de carácter valorativo sobre la historia:

No habría que sorprenderse entonces de que en este eslabonamiento de circunstancias, en esa multiplicidad de propietarios reales y aparentes, hubiera que buscar la clave que llevó ahí a los porteños. Ya está dicho: *en la luz escasa de los rincones cabareteros se amasan extrañas amistades que no lo son cuando amanece el día.*¹⁹

¹⁶ Consideramos que la focalización múltiple es mucho más rica y significativa en los momentos donde la violencia se recrudece (el asalto, narrado en el apartado 2), pero por razones de espacio optamos por el fragmento citado.

¹⁷ Piglia Ricardo, *Plata quemada*, p. 86.

¹⁸ La introducción de este personaje implica también un traslado al nivel intertextual, ya que su presencia es recurrente en muchos de los textos de Piglia (sobre todo en su novela

Como puede verse, la voz de Renzi, al igual que el narrador primario, opta por la objetivación, aunque no logra sustraerse por completo a la tentación de imponer sus juicios y valoraciones sobre personajes y situaciones.

El caso de Dorda, aunque con otra función, resulta de igual riqueza. Su testimonio es, quizá, el más socorrido por el narrador a lo largo de la novela; se le moviliza a partir de interiorizaciones que él mismo narra o que se presentan bajo la forma del estilo indirecto libre:

Veía la iglesia y el cura que lo esperaba en la parroquia. Tal vez si pudiera confesarse podría hacerse perdonar, podría explicar al menos por qué había matado a la colorada, porque las voces le dijeron que ella no quería seguir viviendo. Pero él en cambio ahora quería seguir vivo. Quería volver a estar con el cuerpo desnudo del nene, los dos abrazados en la cama en el (sic) algún hotel perdido en la provincia.²⁰

No obstante, en un momento del apartado cuatro, el narrador otorga voz a Brignone para que ofrezca un amplio recuento de su estancia en prisión:

En cama (contaba a veces) aprendí lo que es la vida... en la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero, aprendí a pelear a traición, a partir la nariz de un cabezazo a tipos que si los mirás torcido te rompen el alma, aprendí a llevar una púa escondida entre los huevos...²¹

Este relato metadieético, aunque en la superficie sea el “nene” quien lo narra, en realidad es filtrado por el narrador marco desde la perspectiva de Dorda, pues se trata de un diálogo que ambos sostuvieron antes de morir Brignone y ser detenido el “gaucho”:

Aprendés sobre todo a pensar cuando estás en la gayola, un preso es por definición un tipo que se pasa el día pensando. ¿Te acordás, Gaucho? Vivís en la cabeza. Te metés ahí, te hacés otra vida, adentro de la sabiola, vas, venís, en la mente, como si tuvieras una pantalla, una tele personal, la metés en el canal tuyo y te proyectás la vida que podrías estar viviendo o ¿no es así, hermanito?²²

Hasta aquí creemos que ha quedado claro el nivel de complejidad que presenta la voz narrativa en cuanto a las transformaciones del punto de vista, reproducción del discurso de los personajes y configuración de un

Respiración artificial y algunas narraciones de *Nombre falso* y *Jaulario*), llegando a ser considerado por algunos como *alter ego* del mismo escritor.

¹⁹ Ricardo Piglia, *Plata quemada*, p. 118. (Las cursivas son nuestras.)

nivel metadieético con diversidad de voces subordinadas. También es posible apreciar que detrás de la intención declarada por objetivar la historia, su perspectiva se impone a todo el relato, manipula las voces que otorga y pretende desdibujar su rastro. No nos es posible ir más lejos en este trabajo. Queda pendiente una descripción más detallada de los “relatos textuales” (sobre todo de las grabaciones), donde consideramos que tienen lugar otras traslaciones al nivel intradieético.

IV. Nota final

A manera de conclusión podemos decir que muchos de los efectos literarios en la novela dependen del planteamiento de una referencialidad simulada que acaba siendo descubierta por el propio texto —lo cual no podría entenderse cabalmente sin antes reflexionar sobre la imbricación de sujetos en el Epílogo y la yuxtaposición de voces y modelos discursivos en el cuerpo de la novela.

Uno de los mayores aciertos de Piglia radica, según nuestro parecer, en el juego establecido entre las dos realidades que hacen a la narración: la textual y la extratextual, pues este juego es el que posibilita la lectura de *Plata quemada* más allá de la “historia real”.

Bibliografía

- Piglia, Ricardo, *Cuentos con dos rostros*, UNAM, México, 1999.
_____, *Jaulario*, Casa de las Américas, 1967.
_____, *Plata quemada*, Planeta, México, 1998.
_____, “Tesis sobre el cuento”, en *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp.), 2ª ed., UNAM, México, 1995.
Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, S. XXI-UNAM, México, 1998.
Pons, María Cristina, *Más allá de las fronteras del lenguaje: un análisis crítico de “Respiración artificial” de Ricardo Piglia*, UNAM, México, 1998.
Prada, Renato, *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*, Universidad Autónoma de Zacatecas (Principia), Zacatecas, 1991.
_____, *Literatura y realidad*, FCE-Universidad Veracruzana-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999.
Sánchez-Rey, Alfonso, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Mapfre (Idioma e Iberoamérica), Madrid, 1991.
Villoro, Juan, “Prólogo al libro *Cuentos con dos rostros*”, UNAM, México, 1999.