

Plata quemada. El género o la máquina de narrar
Plata Quemada. The genre or the narrative machine

Linnet Cums Yumar
Universidad Autónoma de Querétaro
lcums10@gmail.com

Resumen

El siguiente ensayo explora el modo desviado en que se usan los marcos genéricos de la no-ficción, la novela policial norteamericana y la tragedia griega en el sistema narrativo de *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia. Apunta también diferentes interpretaciones que se desprenden de la reflexión teórica que segrega la propia narración al inscribirse y desmarcarse a un tiempo de estos marcos referenciales. De la mano del análisis desde el punto de vista de las estructuras genéricas, a partir de conceptos teóricos de Tzvetan Todorov, Gerald Genette, Michal Glowinski, Yuri Lotman, se desarrolla una lectura fuera del género que responde a un intento por esclarecer algunas claves y constantes en la poética narrativa del escritor argentino.

Palabras clave: literatura argentina contemporánea; narrativa; Ricardo Piglia.

Abstract

The following paper explores the deflected manner in which Ricardo Piglia transforms the genres of the nonfiction, the hardboiled and the greek tragedy in Plata Quemada (1997). It also points out different interpretations that emerge from the theoretical reflection that segregates the narrative by inscribing and distancing itself at the same time from these referential frameworks. Parting from the analysis on the point of view of the generic structures, based on theoretical concepts of Tzvetan Todorov, Gerald Genette, Michal Glowinski, Yuri Lotman, a reading outside the genre is developed that responds to an attempt to clarify some codes and constants in the narrative poetics of the Argentine writer.

Keywords: contemporary argentine literature; narrative; Ricardo Piglia.

Introducción

El filólogo polaco Michal Glowinski (2002), en su ensayo “Los géneros literarios”, anota: “La renuncia a la normatividad, propia de la poética contemporánea, no significa sin embargo el rechazo del género, ya sea como herramienta de descripción de los discursos literarios o como base de la clasificación tipológica de los mismos” (p. 94). El crítico literario está analizando el problema de los géneros desde la perspectiva que le es más cercana, desde el lugar de lector especializado, pero, a la luz de los comentarios siguientes en torno al uso del género en la poética narrativa de Ricardo Piglia, también pudiéramos pensar las líneas del polaco desde la lógica interna del texto, desde su construcción: el género no se anula, como parece suceder en la literatura contemporánea, sino que funciona como máquina de narrar o posibilidad para impulsar la trama y bajo la forma de una estructura que se recicla y reactualiza. Aquí, además, cobra sentido la idea del género como la gramática de la literatura enunciada por Glowinski. Esta asociación libre resulta ilustrativa si se piensa la gramática también a modo de un campo infinito de posibilidades y no solo a la manera de un conjunto de principios fijos o directrices. En este sentido, concluye el autor: “Los parecidos salen a la luz en el modo del funcionamiento: si la gramática no se deja reducir al enunciado gramaticalmente correcto, el género no se deja tampoco reducir al texto percibido como su realización” (pp. 97-98).

La (no) ficción

Si estuviéramos interesados en hacer una lectura del uso de los géneros como máquinas de narrar, la novela de Ricardo Piglia *Plata quemada* (1997) se identificaría inicialmente con el modelo de la *nonfiction*, pues reconstruye un hecho real extraído de la crónica policial y trabaja con material documental verídico. “Esta novela cuenta una historia real”, así comienza el epílogo.

(Va a ser mi *A sangre fría*, ha dicho “en broma” el autor.)

Pero, cómo se mantiene este criterio al llegar al final del epílogo y descubrir un narrador que se ha desplazado totalmente al espacio de lo novelesco, que sitúa su primera conexión con la historia (real) de la novela en un viaje en tren, ya de por sí motivo libresco. Cuántas narraciones han sentado el precedente a estas alturas; recordemos el ejemplo de Lesskow recogido por Walter Benjamin (1991) justamente en “El narrador”, un texto de 1936, imprescindible para la teoría de la novela y frecuentado por Piglia: “El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia. Lesskow comienza *El engaño* con la descripción de un viaje en

tren, durante el cual habría oído de parte de un compañero de trayecto los sucesos repetidos a continuación” (p. 119).

Así, en el tren, el narrador de *Plata quemada* conoce a uno de los personajes implicados en la trama, Blanca Galeano. La atractiva muchacha le cuenta los sucesos –que serán centro argumental de la novela– a cambio del pago de la cena. El gesto condensado en el pago de la cena a cambio de la historia legítima, dentro de la lógica del sistema ficcional, la apropiación de una historia que en principio no le pertenece. Piglia establece, mediante la citada transacción monetaria, un paralelismo entre literatura y sociedad, plantea de manera indirecta una especie de situación análoga de la lógica económica de la sociedad contemporánea, en este caso, con el robo y la estafa en la sociedad capitalista: ¿qué es robar un banco comparado con fundarlo? Versa con Brecht el exergo de esta novela, lo que se emparenta con el plagio, el robarse una historia de un espacio y colocarla en otro, robar estructuras del banco de la literatura universal o de los discursos sociales circulantes; en la fundación de una literatura, de un banco, ya está implícita la corrupción. El narrador que hace de autor recuerda entonces, mientras conversa con Blanca Galeano, haber leído acerca de los hechos meses atrás en los diarios (en la novela se reproducen literalmente fragmentos de la prensa montevideana que cubrió las últimas horas del acontecimiento). El guiño irónico para sus lectores habituales o para su lector ideal no deja de originar, a pesar de la certeza del engaño, una irremediable inquietud ante el modo cambiante de la novela, ante la exhibición engañosa de sus procedimientos. A la usanza de Brecht cuando exhibe el mecanismo del escenario, Piglia expone el mecanismo de lo literario como parte del contenido de la obra.

Otro dato que destruye la edificación narrativa bajo el marco de la *nonfiction*, y hace de la novela una suerte de parodia del modelo anterior, es la entrada en escena de Emilio Renzi, quien aparece como E. R. Aquí va una cita extraída del epílogo:

Fueron de especial utilidad las crónicas y las notas de quien firmaba E. R., que cubrió el asalto y fue el enviado especial del diario argentino *El Mundo* al lugar de los hechos. He reproducido libremente esos materiales, sin los cuales hubiera sido imposible reconstruir con fidelidad los hechos narrados en este libro. (Piglia, 1997, p. 149)

Si por algún momento creímos en la posibilidad de que al menos los datos más elementales de la historia fueran reales, esa brecha se cierra ante la afirmación del autor de que para reconstruir la historia reprodujo fielmente las crónicas de Renzi –conocido *alter ego* de Piglia–. Sin embargo, los hechos contados son reales, sólo que, en las redes desplegadas de la ficción, se accede a otro tipo de verdad: a la

verdad del texto –de sus ecos literarios– y a la apuesta conceptual de la narración misma, a la teoría que segrega.

Quien quiera leer como plagio la apropiación de los fragmentos íntegros del discurso de la prensa (no olvidemos que el narrador *paga* por el relato de la anécdota), puede hacerlo, pero, siguiendo a Piglia, como la literatura es una sociedad sin Estado, ¿quién escribe entonces las no escritas leyes literarias? Aquí, como en “Nombre falso”, se pone en crisis cierto sistema o circuito de convenciones literarias; se apunta a desnaturalizar un espacio y sus procedimientos. Lo cual es un gesto que tiene un momento de reflexión importantísimo con el formalismo y los escritores de la Vanguardia.

Piglia pone a circular en la narración el discurso de la prensa y las reproducciones de audio; juega con los límites de lo literario y esta novela pregunta hasta qué punto se puede acusar de plagio a un texto por copiar e incorporar discursos situados al exterior del campo literario, en este caso, artículos de prensa que forman parte de la reacción coral que desencadenó el suceso de tintes trágicos y de dominio público. Piglia introduce los “fragmentos plagiados” como constatación de que “cuenta una historia real”; el discurso periodístico se inserta para asegurar cierta verosimilitud, para establecer la tensión y a un tiempo cercanía entre ficción y realidad. El artefacto narrativo parece responder al mismo recurso señalado por Piglia (2014) en la relación de *El beso de la mujer araña* con lo real. Primero: “hay que ver cómo se establece la relación entre la fórmula narrativa y el elemento que se trae de lo real” (p. 130). Después, cuando se refiere a la intención realista de la novela de Puig y menciona lo que serían elementos históricos clave que se violan en la construcción de esta, concluye: “es realista en función de los procedimientos pero no obedece a la realidad documental o periodística, a la que subordina –en toda la novela– a una pulsión narrativa que es a la vez el tema del libro y su condición” (p. 130). De manera relacional, *Plata quemada* usa la información recogida por los medios y las grabaciones policiales para crear un efecto ambiguo de realidad; propone una doble enunciación que se juega, superficialmente, en el inscribirse y distanciarse al unísono del género de no-ficción. Digamos que en esta novela Piglia recupera aquello que ha sistematizado en relación con Puig, en materia de manejo y organización de la información en una novela: “El manejo de un elemento documental, de una historia de vida real, y el contraste entre esa historia documental y la voz ficcional sobre el que se construye la estructura suponen una renovación técnica importante” (p. 135).

Más allá de la cuestión técnica hay un trasfondo de discusión teórica que esta novela tematiza de manera desviada. Por un lado, el lugar de la ficción, su estatuto. Si el arte tiene un orden y es una categoría totalmente diferente de la realidad

—sería la apuesta de Juan José Saer, por ejemplo—, no se seguiría la lógica capitalista de la propiedad privada, de ahí que el “plagio” sea una respuesta política; la ficción responde de una manera particular, específica, a una realidad que quiere ordenarlo todo de acuerdo a principios bastante opacos. Por otro lado, trata de hacer funcionar socialmente un relato de élite, al incorporar, a la manera de Puig, estructuras de la vida social. En *Plata quemada* se unen las dos problemáticas: el relato social a lo Puig y la ficción diferenciada de la realidad, autónoma, a lo Saer, une dos mundos en aparente tensión. De manera llana, el problema que insinúa aquí la narración radicaría en cómo hacer verdadera una ficción.

Piglia, con esta novela, se sitúa en un punto intermedio entre la originalidad e innovación de la alta cultura y la repetición de esquemas o procedimientos de la cultura popular. De alguna forma, lleva a la ficción sus planteamientos teóricos y críticos, sus prácticas inusuales de lectura, de ahí que se autodenomine un escritor conceptual. *Plata quemada* también encierra entonces las tensiones propias de las dos grandes tradiciones argentinas que él ha puesto a dialogar: Borges y Arlt.

El uso del relato policial

Plata quemada se emparenta también con la novela policial norteamericana. El ritmo desafiante y la paranoia que acompaña la constante persecución la convierten en una especie de *thriller*: ya no hay enigma, todo se convierte en robo, asesinato, estafa. Algo así refiere Piglia (2006) al hablar del policial que surge con Hammet: llegados a este punto, la cadena siempre es económica. Recordemos que la novela comienza con la proyección de un asalto —que desemboca en el robo de seiscientos mil dólares— y termina con la quema del dinero por los asaltantes, el último eslabón de la cadena. Incluso los participantes ajenos al “suceso real”, es decir, los ciudadanos que comparecen en la novela como vecinos expectantes, no condenan totalmente, de alguna manera, incluso compadecen al grupo de gánsteres hasta que tiene lugar la traición total al entramado social que supone la quema del dinero, gesto anárquico, desmesurado. Pareciera que los asesinatos cometidos hasta el momento no importaran ante tal hecho. Piglia (2005) en su ensayo “Lectores imaginarios”, con lucidez y un tanto provocativo, resume: “La relación con el dinero es lo que marca la diferencia esencial entre el relato de misterio y el *thriller*. Todo el sistema formal del relato policial se define a partir de eso” (p. 96). *Plata quemada* también se estructura sobre esta base.

Es oportuno ahora anotar que para el escritor argentino el género literario o las estructuras identificables del género son mantenidas sobre todo por escritores populares (lo mismo sería decir escritores de género), que escriben a partir de estructuras y procedimientos fijos: los autores de *best-sellers*, los autores de novelas policíacas destinadas

a un público que las espera, a la manera del folletín. Apunta Piglia (2014): “Existe una continuidad entre ciertas estructuras de la narración oral y el uso de los géneros y subgéneros en la cultura de masas: el relato se ordena a partir de ciertos esquemas fijos” (p. 129). En paralelo Tzvetan Todorov (1991), en su ensayo “El origen de los géneros”, identifica esta continuidad, de ahí que analice el desarrollo o evolución de estructuras del discurso humano, comunicacionales, hacia formas literarias más elaboradas, pero que mantienen cierta relación con la circunstancia discursiva que le dio origen. La cultura de masas, según Piglia, mantiene un nexo con la manera repetitiva y circular de la tradición oral; todos conocen de antemano lo que va a suceder, hay un pacto, un acuerdo entre los interlocutores o entre receptores y emisores. Como se decía, es esta misma relación de continuidad estructural lo que Todorov descubre entre algunos géneros literarios de comunidades primitivas, pertenecientes a la tradición oral, y su discurso cotidiano y aquello que lo mueve a afirmar que el origen del género literario está simplemente en el discurso humano (p. 62); una tesis que es ya una generalización y consecuentemente una abstracción poco productiva fuera de los géneros que funcionan mediante códigos más o menos fijados.

Volviendo de la digresión, más allá de los puntos de cercanía, esta novela de Piglia se resiste a incluirse dentro del marco del *hardboiled* norteamericano. La intención aquí no es mostrar la sociedad desde el crimen, ni colocar al detective en el centro, sobre la búsqueda de pistas y soluciones que conduzcan al descubrimiento de una sociedad totalmente corrompida, decadente; tampoco mostrar la ciudad trastocada en jungla, tal como aparece en las novelas duras del policial norteamericano –la línea de McCoy, Chandler, Hammet–, sino tejer la narración alrededor de un relato ausente. De hecho, todas las novelas de Piglia se construyen en función de ese relato, de un misterio en torno al cual se desdoblán todas las líneas narrativas.

La gran incógnita sobre la que se orquesta *Plata quemada* es la desaparición de Malito, el jefe de los asaltantes; digamos que este es el instante cumbre de la narración, para Piglia: “el momento fantástico”. Pero, me atrevería a decir que la desaparición del personaje, que no podemos reconstruir y que se vuelve otro desafío para el lector, otra duda que circula, se sitúa en segundo plano, en una línea inferior a la gran línea investigativa que desarrolla la novela: la construcción misma del personaje. El carácter enigmático de Malito, la atmósfera de misterio que lo rodea, el hecho de que se presente como un desconocido, incluso para sus subordinados, y las tensiones que se despliegan en su relación con el mundo exterior –la prensa, las noticias– traen a la superficie nuevas inquietudes.

Si se quisiera establecer un trasfondo histórico para esta novela o se tratara de “situar” sartreanamente la escritura de *Plata quemada*, se podría convenir que la

novela de Piglia (1997) –como él mismo ha comentado– se pronuncia en relación a la corrupción política y económica de los años de Menem: Malito, la cabeza del robo, “tenía circuitos y contactos y conexiones raras” (p. 4) o “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 tenía que entregarles la mitad del paquete” (p. 4). Sin embargo, desde el punto de vista de la verdad de la ficción, del modo peculiar en que la ficción interfiere o se relaciona con lo real, debe decirse, que esta lectura alusiva a una realidad política concreta sería una posibilidad más de leer, que pudiera ser fructífera al tiempo que desviada, pero también, si no se completara con otras discusiones, implicaría una reducción abismal del texto.

La tragedia en la novela

Plata quemada tiene un vínculo paródico bastante marcado con la tragedia griega. Lo primero que resulta evidente cuando se lee la novela –a la luz del epílogo– es la presencia de la instancia coral. Es decir, las acotaciones del coro son dispuestas aquí por el narrador a partir de una serie de voces, mediante las cuales se va reconstruyendo la trama. El origen social del relato es otro de los puntos que cruza la novela y la tragedia (hay una extensa bibliografía sobre el traslado del universo de dicho género clásico a la novela, de la tensión entre ambos géneros: Lukács, Benjamin, Peter Szondi, George Steiner, por demás, autores especialmente leídos por el escritor argentino). Piglia pone énfasis en que el suceso originario es una especie de mito urbano para los ciudadanos de la zona fronteriza argentino-uruguaya, que la sociedad llegó a identificarse con los sujetos cuando ocurrió la encerrona policial. Por su parte, la tragedia griega se estructura sobre mitos circulantes de la época, que, como en *Plata quemada*, pasan de una persona a otra. ¿No se entera Piglia del acontecimiento mediante un relato que le cuentan en el tren?

Entonces, debemos comprender que en el diálogo de *Plata quemada* con esos modelos genéricos también se establece una relación de lo que Genette (1997, p. 60) llama hipertextualidad. Esto sucede porque cuando se habla, por ejemplo, de la tragedia, no pensamos en algo abstracto, cuando Piglia quiere parodiar este género bien definido lo hace pensando en obras y autores específicos, pongamos, por ejemplo, *Edipo Rey* y Sófocles, la *Orestíada* y Esquilo, *Fedra* y Eurípides (aquí se remite aunque sea de manera global, en una relación metonímica, a todas las obras representativas de la tragedia griega). Entonces, para decirlo con Genette, ocurre en esta narración una transformación compleja e indirecta de la tragedia griega.

En una conversación a propósito de la relación de *Plata quemada* con la tragedia, dice Ricardo Piglia (2015):

Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático, sobrenatural a veces, que el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de *Hamlet* o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento; pero el que tiene que descifrar tiene la vida puesta en ese desciframiento. (pp. 170-171)

En esta misma dirección, el gran secreto en la novela –ya se decía–, el enigma sobre el que se construye la narración es el jefe de los gánsteres, el que da las órdenes y sobre el cual proliferan relatos de todo tipo; Malito puede pensarse emparentado entonces con la élite económica y política; según Piglia, en la sociedad contemporánea estos son los nuevos dioses, los que mueven los hilos del funcionamiento social y por tanto del destino de los sujetos.

Es notable la variación, el cambio inesperado, la proliferación de sentido que produce esta especie de homenaje que Piglia le hace al género clásico. Toma un tono, una estructura, ciertas invariantes –pudiéramos decir con el crítico polaco Michal Glowinski (2002, p. 100)– y pone a hablar al género, en un sistema literario extranjero, sobre otra sociedad. La novela de Ricardo Piglia, bajo la apariencia de un texto derivado del arquetipo genérico que es la tragedia, cambia su lugar, su modo de enunciación. La relación intertextual traslada lo que sería la crónica de unos maleantes al registro complejo de lo que el autor ha llamado “una hecatombe trágica” (Piglia, 2015, p. 171).

Por último, el final de la novela funciona como el de una tragedia. Los héroes, frente al cordón policial, “deciden enfrentar lo imposible y resistir, y eligen la muerte como destino” (Piglia, 1997, pp. 149-150). La idea del héroe trágico que, pese a todo, persiste en su decisión, en su destino efectivamente desastroso, tiene para Piglia cierto atractivo y cierta nobleza. De ahí el encanto de la escena trágica, según el autor. Entonces, apunta: “no estoy de acuerdo con que haya que matar gente por la calle como hacen estos personajes, pero sí estoy de acuerdo con que ellos son fieles a una ley propia y la llevan hasta el fin” (2015, pp. 171-172). Esta historia cuenta, como lo hace una zona de la tragedia, el declive de los héroes.

Conclusiones

La infracción, la desestabilización de estructuras previas, la inestabilidad genérica, sorprender, diferir la lectura, el exceso de información suelen ser algunas de las invariantes que hacen del lector un héroe trágico, un adicto a la lectura o quizás también un insomne. El autor de *El último lector* tiene plena consciencia de cada

una de estas tipologías y, por supuesto, escribe para lectores en crisis, en situaciones límites, paranoicos. También en la lectura se juega el destino del héroe trágico que es el lector, quien intenta, medio a ciegas, descifrar las voces que llegan a (o de) las páginas de un libro.

Puede concluirse, entonces, que la noción de género en Piglia no existe a la manera de un sistema cerrado u organizador. Al contrario, al escritor argentino debemos una serie de lecturas del género totalmente creativas, productivas, innovadoras. Es un escritor de referente para pensar la literatura de modo inesperado, desestabilizador. Sus ficciones pueden leerse como la realización conceptual de teorizaciones paralelas sobre la literatura, o como la puesta en juego desviada de sus propias lecturas o intereses como lector. Un escritor de ficciones teóricas, pudiéramos decir. Debido a esto, es imprescindible para la intelección de sus propuestas trabar diálogo con la obra crítica y su posición al interior de la tradición argentina, pero, sobre todo, su lectura de esta; también saber desde qué autores extranjeros (Croce, Benjamin, Brecht, la ramificada tradición norteamericana de la novela) lee la literatura. Todo esto alude a lo que Yuri Lotman (1982) ha llamado “sistema de relaciones extratextuales” (p. 355), donde el texto se encuentra inmerso, como si de una red de nudos delgada se tratara.

En consecuencia, se acordaría, sin mayor demora, que una obra de aparente lectura fácil, rápida, como *Plata quemada*, responde a lo siguiente registrado por Lotman (1982): “Por último, el autor tiende a aumentar la complejidad de la estructura extratextual, simplificando el texto, al crear obras cuya aparente sencillez exige una decodificación adecuada de los complejíssimos sobreentendidos, de la riqueza de las relaciones culturales extratextuales” (p. 357). Sin tomar estas líneas como principio general de nada, podemos acordar a partir de ellas, que la complejidad del texto también radica en las relaciones con el exterior, con lo que está fuera y dentro al mismo tiempo, pero de forma compleja e indirecta. Asimismo, tratar de entender cómo el texto pide ser leído, qué demanda, qué poética defiende incluye pasar por el conocimiento de las relaciones extratextuales (contexto literario, político-social, concepciones políticas del autor, sobre todo de política e ideología de la literatura, esto último dependiendo del tipo de escritor).

Incluso cuando puede hacerse una lectura del funcionamiento del género literario al interior de una novela como *Plata quemada*, aun cuando se reconozca que las estructuras de género son usadas como procedimientos puntuales y con el objetivo no totalmente claro de jugar con tradiciones, de situar su poética entre la alta cultura y la popular, se verifica todo esto como parte de una poética personal donde las estructuras del género se han acomodado o han estado en función de

un sistema/pulsión literario y narrativo totalmente nuevo. El género no es más que un marco de referencia posible –no siempre tenido en cuenta– para la construcción del texto. Queda claro que el género no puede constituir algo dado. El género, pudiéramos pensar, es una especie de tradición de la que el escritor decide apropiarse o no, una tradición que es rearticulada constantemente.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1991). “El narrador”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 111-134). Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1997). “La literatura a la segunda potencia”. En D. Navarro (Comp. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 53-62). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba/Casa de las Américas.
- Głowiński, M. (2002). “Los géneros literarios”. En M. Angenot, J. Bessière, et al., *Teoría literaria* (pp. 93-119). México D. F.: Siglo XXI.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Piglia, R. (1997). *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta.
- _____ (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2006). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2014). *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015). *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Madrid: Sexto Piso.
- Todorov, T. (1991). “El origen de los géneros literarios”. En *Los géneros del discurso* (pp. 47-64). Caracas: Monte Ávila Editores.