

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202143-60>

Recebido em 01/04/2021. Aprovado em 18/06/2021.

**LAS NOVELAS BREVES DE ONETTI, POR RICARDO PIGLIA:
SECRETO, MACGUFFIN Y MARCO NARRATIVO.
NOTAS PARA PENSAR EL ARTISTA-INVESTIGADOR
THE SHORT NOVELS OF ONETTI, BY RICARDO PIGLIA:
SECRET, MACGUFFIN AND NARRATIVE FRAME.
NOTES TO THINK THE ARTIST-RESEARCHER**

Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg*

Resumen: Buscaremos analizar en el presente artículo el rol de investigador-artista del escritor argentino Ricardo Piglia. Para eso, reconstruiremos los principales argumentos de Piglia presentes en sus clases sobre las novelas breves del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, dictadas en 1996, pero publicadas recién en 2019. El primer tema que nos interesa resaltar es la articulación entre el secreto y el Macguffin en la construcción del misterio del relato. El segundo tema que nos concierne es la construcción ficcional del marco narrativo, teniendo en cuenta el sesgo del narrador como parte del relato. Nos interesa especialmente la mirada compositiva de Piglia en su lectura de Onetti. Finalmente analizaremos dos obras de Piglia para entender cómo el autor aplica los principios compositivos de su lectura ficcional en sus propias obras: *Prisión perpetua* y *El camino de Ida*.

Palabras-clave: Ricargo Piglia. Juan Carlos Onetti. Nouvelle. Artista-investigador. Macguffin.

Resumo: Procuramos analisar neste artigo o papel de pesquisador-artista do escritor argentino Ricardo Piglia. Para isso, reconstruímos os principais argumentos de Piglia presentes em suas aulas sobre os romances curtos do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, ditados em 1996, mas publicados apenas em 2019. O primeiro tópico que nos interessa destacar é a articulação entre o segredo e o Macguffin na construção do mistério da história. O segundo tópico que nos concerne é a construção ficcional do marco narrativo, levando em consideração o viés do narrador como parte da história. Estamos especialmente interessados no olhar composicional de Piglia em sua leitura de Onetti. Por fim, analisaremos duas obras de Piglia para entender como o autor aplica os princípios composicionais de sua leitura ficcional em suas próprias obras: *Prisión perpetua* e *El camino de Ida*.

Palavras-chave: Ricargo Piglia. Juan Carlos Onetti. Nouvelle. Artista-investigador. Macguffin.

Abstract: We will seek to analyze in this article the role of researcher-artist of the Argentine writer Ricardo Piglia. For this, we will reconstruct the main arguments of Piglia present in his classes on the short novels of the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti, dictated in 1996, but only published in 2019. The first topic that we are interested in highlighting is the articulation between the secret and the Macguffin in the construction of the mystery of the story. The second topic that concerns us is the fictional construction of the narrative framework, considering the narrator's bias as part of the story. We are especially interested in Piglia's compositional gaze in his reading of Onetti. Finally, we will analyze two works by Piglia to understand how the author applies the compositional principles of his fictional reading in his own works: *Prison perpetua* and *El camino de Ida*.

Keywords: Ricargo Piglia. Juan Carlos Onetti. Nouvelle. Artist-researcher. Macguffin

* Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires, com Bolsa do CONICET e DAAD/FU-Berlin. E-mail: nicholasrauschenberg@yahoo.com.br.

Ricardo Piglia (1941-2017) buscaba en sus clases no solo ampliar la percepción de sus alumnos como intérpretes y lectores atentos y bien informados en términos analíticos, sino – sobre todo – trataba de impregnar la lectura crítica desde una perspicacia creativa, es decir, como si ese alumno lector pudiera leer como escritor. Más que escribir un ensayo analítico como procedimiento de evaluación sobre un autor o novela analizada en clase, Piglia buscaba una aplicación de ese modelo crítico en favor de una reescritura creativa, porque al reescribir un texto se descubre sus puntos débiles. Sin embargo, vale resaltar que el objetivo de esa evaluación no es una libre reescritura que puede generar un texto nuevo que hasta podría desdibujar el texto de origen, tentación probablemente oculta en cada experiencia de reescritura. Piglia asocia la reescritura al trabajo de traducción que fija una reescritura. “El traductor de un libro impone su manera de leer ese libro y siempre hace aparecer otra cosa, por eso los clásicos tienen que volver a ser traducidos, porque el traductor fija incluso el estado de la lengua en ese momento, y ese estado cambia constantemente” (PIGLIA, 2019, p. 213). Más allá de esta marca aparentemente disciplinadora de su rol de profesor, Piglia siempre estimuló una lectura donde el alumno fuera un detective de la composición, es decir, el alumno debe pensar como un escritor para generar hipótesis de interpretación al mismo tiempo que desconfían de los artificios, procedimientos y convenciones de la creación literaria. Es como si Piglia estuviera compartiendo su propia experiencia: la de un “artista-investigador”, es decir, un artista que investiga formas porque él mismo está interesado en componer una obra de arte.

Esa actitud investigativa y a la vez creadora es lo que busca Piglia en *Teoría de la prosa* (Piglia, 2019), que reconstruye las clases dictadas en la Universidad de Buenos Aires, dedicadas a analizar las novelas breves del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) en el marco de la caracterización del género novelas cortas o *nouvelle*. No se trataría en Onetti solo de un misterio de lo narrado – o lo no narrado, como veremos – en la *nouvelle*, sino también de indagar desde lo formal la construcción de convenciones que producen enigmas y secretos. En este ensayo, nos proponemos entonces a reconstruir la experiencia analítica de Piglia en *Teoría de la prosa* teniendo en cuenta tres ejes. El primero es la noción de “secreto” como motor de la narrativa en la *nouvelle* como género literario y su articulador residual, el *Macguffin* (I). En seguida, nos ocuparemos de una convención literaria fundamental en la narrativa de Onetti: el marco narrativo, la construcción del relato en primera persona pero que puede inclusive cambiar de personaje, componiendo una polifonía narrativa (II). Como veremos, esta polifonía debe ser tenida en cuenta como “saga” – un “corpus Onetti” (LUDMER, 2017) – porque, una vez construido el mundo narrativo de Santa María como lugar ficticio, Onetti recurre a él y sus personajes en casi todas sus novelas y *nouvelles*. Finalmente, trataremos de encontrar algunos de los aspectos que Piglia analiza en Onetti en la producción literaria del propio Piglia: *Prisión perpetua* y *El camino de Ida* (III). Nos interesa abordar la experiencia de Piglia en ambos registros: como investigador y como artista.

1 EL MOTOR DE LA NOUVELLE: SECRETO Y MACGUFFIN

Las novelas breves del uruguayo Juan Carlos Onetti ofrecen un corpus literario privilegiado para indagar desde la forma la construcción de secretos. Muchos secretos pueden no ser revelados y, como actúan sin aparecer, generan indagación y suspenso. “La *nouvelle* sería un tipo de relato en el que lo que importa es la existencia del secreto en sí

y el hecho de que exista un espacio vacío, digamos, algo que no se conoce en el interior de la narración” (PIGLIA, 2019, p. 16). El secreto actúa permanentemente en la historia aunque no sea necesario conocerlo exactamente en su contenido. Lo que importa es la forma que ese secreto asume. Se trata de una operación de sustracción de información que crea un espacio vacío en la narración: lo no narrado. La novela corta se pregunta “¿qué ha pasado?”, mientras que el cuento se pregunta “¿qué va a pasar?”. Es decir, el secreto se cristalizaría en un suceso ausente que revelaría alguna condición de uno o más personajes y las acciones de ellos en relación a esa condición. Piglia sigue la argumentación de Deleuze y Guatari, para quien “la novela corta es una última noticia, mientras que el cuento es un primer relato” (2004: 198). En la *nouvelle* no se espera que algo pase, sino que ya haya sucedido. Si la *nouvelle* se relaciona con un secreto, el cuento se relaciona a un descubrimiento. La *nouvelle* construye en el presente una dimensión formal de algo que ha pasado.

El secreto en la *nouvelle* vincula tres niveles de problemas: primero, distingue los matices en el interior de las relaciones de los personajes (el narrador, los personajes, los que están en la historia); segundo, la relación entre el secreto y el lector, es decir, qué se oculta y cómo se mueve la trama en una misteriosa economía de informaciones y omisiones; tercero, “el lugar del secreto en la construcción, en la estructura misma de la historia” (PIGLIA, 2019, p. 26). La articulación de esos tres problemas nos invita a pensar, entonces, los aspectos compositivos en juego que tienen que ver con la función inmanente del secreto en el relato. Para Piglia, hay una *doble función del secreto*. La primera remite a algo que sucede entre los personajes de la historia. “Uno de los personajes tiene un secreto que cuando se enuncia, se produce una transformación” (PIGLIA, 2019, p. 17). Una de las novelas cortas de Onetti que tiene un secreto que descoloca al lector es *La cara de la desgracia* (ONETTI, 2012a), donde el protagonista conoce a una muchacha de dieciséis años y, después de una noche caminando en la playa y tener relaciones con ella, el hombre es llevado por la policía a la mañana siguiente a un galpón cerca del hotel donde la joven está muerta. El policía le cuenta que la muchacha era sordo-muda, pese a ella le había hablado, aunque de una forma extraña. En *Tan triste como ella* (ONETTI, 2012b), la protagonista se entera por una carta hallada en un bolsillo de pantalón que su marido tiene una amante más joven. Paralelamente a ese descubrimiento, nos enteramos de a poco que el hijo que ella tiene es de otro hombre sobre el cual poco se sabe. En el final del relato se enuncia por la lectura de un diario que ese hombre, el padre de su hijo, cae preso.

Sin embargo, esa transformación en relación al contacto con el espesor del secreto no se da solamente con una revelación de un enigma, aunque fuere parcial. El secreto no es lo mismo que un enigma, que se desvela y se explica. El enigma “etimológicamente quiere decir dar a entender, supone que alguien investiga y descifra” (PIGLIA, 2019, p. 19). En este caso se supone que el relato podría estar contado por el que cifra y construye el enigma, como suele suceder en novelas policiales narradas desde la perspectiva del criminal y no por el investigador. El género policial suele contar, en realidad, cómo alguien descifra el enigma que otro construyó. La noción de enigma da a entender que “es posible reconstruir ciertas redes de causalidad” (PIGLIA, 2019, p. 206). “El secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo

descifra, porque está en un lugar al que hay que acceder, no se trata de tener el baúl, sino de tener la llave que permite acceder a lo que está espacialmente escondido” (PIGLIA, 2019, p. 20). En el secreto, la metáfora es un cajón cerrado, es algo que hay que forzar para descubrir y, por lo tanto, no pertenece al orden del desciframiento, sino al orden del dato ausente. El criminal puede guardar un secreto, pero no necesariamente un secreto de orden criminal. “La *nouvelle* tiende a ser un relato policial en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social” (PIGLIA, 2019, p. 20). En Onetti la perversión aparece como una forma básica, ya sea por parte de juicios ajenos al personaje que oculta algo como el basquetbolista en *Los adioses* (ONETTI, 2012c), o la violación de una joven en *El pozo* (ONETTI, 2012d), o sea como Díaz Grey, que apoya y comprende a Goerdel en el caso de la “inevitable muerte” de su mujer por no poder dejar de hacer sexo con ella y embarazarla por mandamientos religiosos, en *La muerte y la niña* (ONETTI, 2012e).

La segunda función del secreto actúa como algo que los personajes intercambian entre ellos, es decir, el secreto “interesa a los personajes, pero no hace falta decir qué es” (PIGLIA, 2019, p. 17). Sería algo así como el *Macguffin* usado por el cineasta Alfred Hitchcock para designar un elemento esencial de la trama que genera suspense: algún collar, documentos, es decir, algo intercambiable de cierto modo encriptado (TRUFFAUT, 1974). En la conocida conversación con Truffaut, Hitchcock explica que

Kliping escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera del Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el “Mac Guffin”. “Mac Guffin” es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles – robar... los documentos –, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del “Mac Guffin”. En mi caso, siempre he creído que los “papeles”, o los “documentos”, o los “secretos” de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador (TRUFFAUT, 1975, p. 115).

En *Psicosis*, Hitchcock muestra a una mujer que huye con un bolso con dinero robado hasta que llega al hotel Bates. El dinero era un pretexto para llevarla al hotel donde realmente sucede algo que remite a lo misterioso de la película, el joven asesino. El dinero es muy importante para ese personaje, pero no necesariamente para el narrador. En *Pulp Fiction*, de Tarantino, nunca se revela el contenido del maletín que deben recuperar Vincent Vega y Jules Winnfield. Sin embargo, recuperar el maletín es un motor dramático porque permite justificar acciones y accidentes. El *Macguffin*, por lo tanto, no necesita ser aclarado para que funcione como motor de la trama. Es un pretexto no ingenuo y a la vez discreto e ingenioso para articular fragmentos de relatos y componer el mundo de los personajes conduciéndolos – tangencialmente – al secreto principal de la obra y mostrando que puede haber quiebres en el pensamiento lineal de causa y efecto típico de cierto ideal realista-naturalista. Nos interesa aquí preguntarnos: ¿Cómo el *Macguffin* funciona como principio compositivo en las *nouvelles* de Onetti? En *La cara de la desgracia* el mozo del hotel recibe dinero de la joven para que no hable. Él, sin embargo, la traiciona y por dinero le cuenta al narrador las salidas nocturnas de la muchacha. El dinero circula y activa informaciones que hacen posible el hecho de que el narrador sea

sospechado de la muerte de la joven. En *Cuando entonces*, de Onetti (2016), en el tercer relato, el *Macguffin* aparece como un capricho del narrador, el contador Pastor de la Peña: quiere sentarse en su banco del bar y – vaya casualidad – la bella Magda es la que está sentada en él. Con el pretexto, aparentemente insignificante, pero misterioso y obsesivo de cambiar el banco, se entabla la amistad que podría haberle evitado el suicidio a la mujer. En *Jakob y el otro* (ONETTI, 2012f), el *Macguffin* se materializa en una carpeta que Orsini usa para mostrar el pasado glorioso de su representado, el excampeón Jakob. Suponemos que son recortes de diario y notas que comprueban la biografía de Jakob, pero en el relato, Orsini lo usa para intimidar al desafiante y organizar un arreglo económico para no correr riesgos de perder los 500 pesos en juego en el desafío. En Onetti, por lo tanto, el *Macguffin* opera como catalizador de la dimensión del secreto. No sabemos si Jakob realmente tiene condiciones de luchar ante el joven y apuesto desafiante: está viejo, gordo, es alcohólico y melancólico.

¿Cómo se articulan esas dos funciones del secreto? En *Los adioses* todo el misterio se sostiene a través de la circulación de cartas que el hombre enfermo lleva y retira del almacén y, ya al final, el secreto se revela a través de una lectura de cartas después del suicidio del hombre enfermo. La historia trata de la relación de un hombre de aproximadamente cuarenta años de edad con dos mujeres. Una de ellas, la más grande, tiene un hijo pequeño. La otra es mucho más joven. El hombre, que es un jugador de básquet retirado y tuberculoso, está hospedado en el hotel principal de la ciudad y recibe allí la mujer más grande con su hijo. Sin embargo, cuando recibe a la mujer joven, el hombre alquila una casa a pocas cuadras del hotel, la casa de las portuguesas fallecidas allí. La mujer joven se hospeda ahí con el hombre y pide al hotel que le lleven comida dos veces por día. Tanto la mucama como el enfermero del hotel propagan fragmentos de relatos que intentan dar cuenta de los vínculos de ese hombre. El enfermero y la mucama, y también el almacenero – narrador de la historia – que recibe el correo del pueblo y sabe cuándo una u otra de las mujeres le escriben al hombre, tratan de reconstruir permanentemente los hechos del supuesto triángulo amoroso. Después que el hombre se suicida en la casa de las portuguesas, el almacenero decide abrir dos cartas de la mujer mayor enderezadas al jugador y que quedaron varadas en el almacén: una de las cartas revela que la mujer joven es la hija del jugador con una pareja anterior y su presencia en el pueblo se debía a que la madre de la joven había muerto y ella había decidido gastar su poca herencia con los últimos momentos de su moribundo padre. La mujer más grande sí era su pareja actual. La revelación de ese secreto resignifica toda la historia. El secreto no es un problema de interpretación de sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está. “Entender es volver a narrar” (PIGLIA, 2019, p. 17). Vemos en *Los adioses*, por lo tanto, cómo el *Macguffin*, en este caso las cartas, se articula a otros secretos, como el de la casa de las portuguesas donde el jugador vuelve cuando su enfermedad ya está avanzada y se suicida, y la evitación mutua de las dos mujeres que generaron el malentendido y habladurías en el pueblo.

La articulación entre el secreto y el *Macguffin* nos conduce, según Piglia, al modelo José Luis Borges para pensar cómo emerge lo oculto en el relato. En *El arte narrativo y la magia*, publicado originalmente en 1932, Borges dice que “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción” (1996, p. 230). Se trata para Piglia de

distinguir dos tipos de relatos en razón de la causalidad: por un lado, “un relato que obedece a modelos que reproducen aquellos signos que todos imaginamos que son los de la realidad” (PIGLIA, 2019, p. 52); y por otro, un relato cuya causalidad es sobre todo metafórica porque asocia elementos que no responden a una lógica del orden del inmediato verosímil. El primer tipo de relato es el “realista”, mientras que el segundo está ligado a la literatura fantástica; por un lado, entonces, la causalidad realista y verosímil, y por otro, la causalidad ficcional y enigmática con elipsis y lagunas de información – o lo que podríamos llamar con Hemingway: la profundidad oculta del iceberg. Para Piglia, el relato literario articula y yuxtapone ambas causalidades. La hipótesis inicial de Piglia es que “un relato es siempre una transacción entre una lógica de causalidad que reproduce el sentido común y un sistema que obedece a la lógica ficcional que el narrador está usando para justificar su relato” (PIGLIA, 2019, p. 53). En *La cara de la desgracia*, esa transacción aparece, por un lado, con la historia del hermano que comete un desfalco y se suicida; por otro, “el relato de la seducción de la muchacha sorda se rige por la lógica del deseo y la fantasía. El héroe hace el amor esa noche con la joven niña y descubre que es virgen” (PIGLIA, 2019, p. 54).

Este modelo dual nos conduce a un núcleo del pensamiento literario de Piglia: las tesis sobre el cuento. La dimensión secreta y oculta es una condición de posibilidad para la ficción. En palabras de Piglia: “El cuento es un relato que encierra un relato secreto” (PIGLIA, 2014a, p. 105). Un cuento en su forma clásica narra en un primer plano una historia y en secreto otra historia. “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (PIGLIA, 2014a, p. 104). La gran pregunta es: ¿cómo se cruzan y se articulan esas dos historias? El énfasis del narrador debe estar puesto en la segunda historia. El relato visible no es más que la punta del iceberg, como dice Hemingway. Lo más importante, lo sumergido de ese iceberg, nunca se cuenta porque la historia secreta, como vimos, “se construye con lo no dicho, con el sobre entendido y la alusión” (PIGLIA, 2014a, p. 106). Es como si el lector apenas pudiera vislumbrar la infinitud de ese iceberg profundo sin poder abarcar totalmente qué implica esa profundidad en términos narrativos y causales. En *Los adioses* nunca nos enteramos por qué el jugador alquila la casa de las portuguesas y por qué decide suicidarse allí. Todo escritor busca disimular bajo una forma de causalidad verosímil – realista – las operaciones y estrategias con las cuales se construye una historia. “Se trata de disimular el carácter arbitrario y artificial de esa construcción, encadenando los acontecimientos para hacer más visibles las relaciones de causalidad que encubren los hechos irreales y fantásticos” (PIGLIA, 2019, p. 54).

2 EL MARCO NARRATIVO Y SUS VOCES

Como vimos, lo que no se narra es el secreto del relato. ¿Pero quién decide qué se narra y se deja de narrar en el marco de la ficción? El marco narrativo establece la condición de ficción porque el narrador es parte de la historia. En las novelas breves de Onetti no hay un eje narrativo omnisciente, es decir, no hay un narrador que establezca el lugar de la verdad objetiva por fuera de la lógica ficcional. El narrador está situado en la

historia y, por lo tanto, actúa como foco interno a medida que el relato prolifera. Ese narrador no tiene necesariamente que organizar o jerarquizar la información que genera. Lo que oculta o da a entender es parte de su personaje en la ficción. “No podemos confiar en el narrador” porque hay una ineludible tensión entre lo que él sabe y lo que él dice (PIGLIA, 2019, p. 66). Y este juego del lugar ficcional del que narra es una característica del género *nouvelle*. “Pareciera que la *nouvelle* es una historia que se cuenta a partir de un foco narrativo en primera persona, es decir, es una historia que se cuenta a partir de un foco narrativo, de un lugar preciso en la historia, de alguien que ve parcialmente” (PIGLIA, 2019, p. 50). Puede haber relatos en tercera persona, como sucede en Onetti. Pero lo que quiere subrayar Piglia es que el relato “se ordena sobre la base de una mirada parcial” y esa parcialidad opera para eludir la expectativa de entendimiento objetivo que pueda tener el lector, es decir, la parcialidad del narrador crea una nueva objetividad de orden ficcional que conduce la historia desde fragmentos y sesgos. Esos sesgos producen misterio porque omiten una infinidad de información y sostiene posiblemente intereses del personaje que “se implica en la historia de modo pasional” (PIGLIA, 2019, p. 67).

Esa característica es, para Piglia, una herencia de William Faulkner en Onetti. “El relato muestra una cosa y el narrador dice otra. El secreto que se devela, para decirlo con Henry James, ‘se muestra y no se dice’, o sea, el secreto ‘hace ver’, pero lo que muestra es diferente a lo que declara explícitamente el narrador” (PIGLIA, 2019, p. 67). En *La cara de la desgracia*, el narrador pareciera esconder el crimen y para eso cuenta todo el vínculo con su hermano ladrón y suicida y, además, narra la aparición de Betty, la prostituta amiga de su hermano. El narrador se pregunta inclusive si no sería un poco responsable por el suicidio de su hermano. Sin embargo, el núcleo de la historia, el acontecimiento, lo extraordinario, no se narra. No se sabe si fue él que mató a la joven. Hay indicios, una lectura detallada de la autopsia, pero son insuficientes. Además, hay una ambigüedad con el mesero que parecía ser su rival por momentos. Ya al final, cuando el narrador se despierta, la muchacha ya ha sido asesinada, pero él se imagina que “en alguna habitación del hotel, encima de mí, estaría durmiendo en paz la muchacha, despatarrada, empezando a moverse entre la insistente desesperación de los sueños y las sábanas calientes” (ONETTI, 2012a, p. 213). El narrador no muestra cómo sucedió el asesinato y, sin embargo, parece hacerse cargo de esa muerte porque termina preso.

¿Qué estrategias usa Onetti para situar el relato más allá del sesgo del narrador? ¿Habría un “marco cero” que nos permita leer la *nouvelle* y percibir algún distanciamiento crítico para situarnos en cierta objetividad? Para Piglia, Onetti crea en cada relato una serie de imágenes potentes que nos permiten vislumbrar la situación con una claridad reveladora.

En *El pozo* resalta la imagen de una prostituta lastimada por la barba de los hombres. En *La cara de la desgracia*, la imagen inicial es la de la muchacha que llega al hotel en bicicleta. En *Tan triste como ella*, nos intriga la imagen de una transformación del jardín: las peceras que planea construir el hombre con cemento y vidrio. O la imagen del sueño de esa muchacha que se imagina caminando hacia la luna con una valija, imagen que retorna cuando ella se suicida al final. En *Cuando entonces*, la imagen es la de Magda en el prostíbulo sentada al lado del militar brasileño sin hablarle, fumando y tomando

whisky, dejándose desear. Se trata de la imagen que intriga al narrador, es su “marco cero”, aunque salpicado, claro, por su condición de personaje (inclusive cuando narra en tercera persona). Piglia llama “lo real” – con comillas, como una convención – a esas imágenes clave que aparecen en el interior de una ficción: “son como un resto de la experiencia verdadera” (PIGLIA, 2019, p. 109). Se trata, entonces, de “un registro de lo dado, de lo verdadero, que pertenece al orden de la imagen, de lo visible, de los signos, etc.” (PIGLIA, 2019, p. 109).

Piglia piensa un registro de lectura que evada, por así decirlo, la imposición sociológico-moralista que tienen, por ejemplo, los estudios culturales. No es que sea equivocado tener a los textos literarios como indicios o documentos de contenidos culturales más amplios. Es insuficiente. Lo que Piglia sugiere es que este tipo de lectura tiene un paralelismo con la parte realista del cuento, como vimos más arriba, lo que la limitaría a una zona superficial del texto analizado. Una lectura que impone un sesgo realista busca resaltar aspectos de la realidad “representada” y puede obstruir, simplificar y despotenciar aspectos fantásticos del segundo relato, así como procedimientos y otras sutilezas compositivas. Por otro lado, la lectura ficcional que propone Piglia se acerca a la propuesta por Nabokov (1997) en su *Curso de literatura europea*. Para Nabokov, el buen lector y el buen escritor se completan. Leer un libro es, en realidad, releerlo. Hay un marco formal de narración y otro de lectura que es activa. Entender la ficción es diferente a decir “por fin entendí el concepto de teleología en Kant”. “El lector ideal sería aquél que estaría pendiente del tipo de construcción o es aquél que sigue al narrador y está atento a sus decisiones” (PIGLIA, 2019, p. 108). Se trata de otro orden del entendimiento porque el lector entiende cierto espacio de experiencia de los personajes y al mismo tiempo busca entender la experiencia misma del narrar como una compleja construcción de códigos, convenciones y estrategias. La lectura ideal separa los marcos realistas y los fantástico-literarios porque piensa en componer literatura, es decir, está atenta a los dispositivos compositivos del autor porque al fin y al cabo el lector puede reescribir ese mismo relato en otra clave o escribir sus propios textos y no sólo limitarse a constatar verdades sociales que para el autor literario están en segundo plano en su composición, o mejor, son la cara visible para la elaboración de un relato que emerge de la órbita de lo secreto y enigmático.

Considerar, por lo tanto, que el arte es un reflejo de la realidad y reconstruye tipificaciones, como podríamos atribuirle a Lukács (1977), obstruye el hecho de que la realidad está plagada de ficciones que operan en los distintos imaginarios sociales, pero que se les omite el carácter ficcional. Como afirma Nabokov: “El arte de escribir es una actividad fútil si no supone ante todo el arte de ver el mundo como el sustrato potencial de la ficción” (NABOKOV, 1997: 25). Para decirlo en términos de Piglia: la realidad ya contiene en sí misma la fuerza del segundo relato; el arte, con el pretexto de la ficción y la forma, nos permite acceder a vislumbrar algo del iceberg sumergido que se nos oculta en el lenguaje mundano. Para Piglia, “la ficción es un modo de leer que puede desplazarse a otros registros, lo que hace Borges con la filosofía es un ejemplo de ese movimiento” (PIGLIA, 2019, p. 106). Borges leía filosofía como ficción. Un ejemplo de lectura ficcional que sostiene Piglia es la que opera el “intérprete musical que toma una partitura y toca una música que está y no está. Eso sería lo más parecido a lo que quiero decirles

cuando afirmo que la ficción debe ser también discutida en los términos de cómo se constituye otro relato” (PIGLIA, 2019, p. 106). Lo que busca esbozar Piglia es una “pragmática de la lectura de una ficción que consiste en acompañarla con otros relatos virtuales que el lector constituye a partir de lo que lee. Es una operación que reside en completar lo que falta con otras versiones” (PIGLIA, 2019, p. 104). “Nabokov decía que Don Quijote y Sancho planteaban dos representaciones del lector: el que se apega a los hechos, el modelo Sancho digamos, y el que construye, a partir de la ficción, sus propias versiones” (PIGLIA, 2019, p. 104).

¿Cómo se articulan la imagen inicial al marco de lectura ficcional en *Para una tumba sin nombre* (ONETTI, 2012g)? El narrador se entera que el joven Jorge Malabia contrató un sepelio barato para enterrar a una tal Rita y se dirige al cementerio. Una vez allí, el narrador ve a Malabia caminando con un chivo ya viejo que tiene una pata entablillada. “El coche fúnebre no cruza la ciudad, sino que va por los caminos laterales, entre las quintas y los baldíos, desde el rancho donde murió Rita hacia el cementerio” (PIGLIA, 2019, p. 116). El relato marca esa distancia social, no sólo por el recorrido, sino también por llegar a cementerio a la hora de la siesta. Los únicos presentes en el entierro son: Jorge, el narrador, el carretero que trajo el féretro hasta el cementerio, el funebrero y el chivo. Los cuatro cargan el cajón hasta su destino final. El chivo queda atado en la entrada del cementerio. La pregunta que inquieta al narrador es: ¿cómo llegamos a esa imagen? La pregunta por la imagen desencadena una investigación donde se juegan algunos puntos de vista, es decir, que involucra a otros narradores. En primer lugar: ¿quién es el narrador, el que observa esa imagen y se involucra en ella? Piglia, en su clase, afirma que es el médico Díaz Grey (porque afirma conocer la “saga de Santa María” y deduce que solo puede tratarse de Díaz Grey), pero Onetti no lo nombra en ningún momento en *Para una tumba sin nombre*, y el eje narrativo está construido en primera persona. Conociendo el “corpus Onetti”, como sostiene Josefina Ludmer (2017), el universo de Santa María cuenta con algunos personajes de algún modo constantes, como Jorge Malabia y Díaz Gray, que también estarán en otra *nouvelle*, como *La muerte y la niña*, pero sobre todo en las novelas *La vida breve* (ONETTI, 2018a), *El astillero* (ONETTI, 2018b) y *Juntacadáveres* (ONETTI, 2018c), o los cuentos *El álbum* y *La novia robada* (ONETTI, 2018d).

Una semana después del entierro, Jorge Malabia visita al narrador para contarle un poco sobre cómo se llegó a esa situación: la mujer y el chivo. Jorge narra, entonces cómo Godoy descubrió que Rita, también de Santa María, estaba viviendo en Buenos Aires y pasaba buena parte del día en la estación Constitución con un chivo. Ya era de noche y llovía, y para Godoy era imposible conseguir un taxi. Fue cuando Rita se le acercó y le pidió dinero para un taxi para ir a la casa de su supuesta tía en Villa Ortúzar. Como ella tenía el chivo, parecía creíble. “Rita cuenta cuento; se trata del engaño, de la mentira: del cuento del tío” (LUDMER, 2017: 180). Sin embargo, Godoy la reconoce – se acuerda quién es ella – después de dejarla adentro de un mateo dándole el dinero para el viaje. Rita vuelve en seguida a la estación y Godoy sigue allí por la lluvia. Jorge vivía con su amigo Tito Perotti en una pensión en frente a la estación Constitución. Se habían ido a vivir ahí a estudiar y no notaron la presencia de Rita. Godoy se los en el verano, en Santa María. Rita, en su adolescencia, era mucama de Julita, esposa de su hermano Federico.

El hermano de Julita, Marcos, era amante de Rita. Y Jorge Malabia, que para esos años tenía solo dieciséis, los espiaba cuando hacían el amor. Un día Jorge quiso tener a Rita, y ella se negó. Poco tiempo después, Rita se fue de la casa de la viuda Julita y empezó a prostituirse. Ya al final de su primer relato al narrador, Malabia le comenta el rechazo de Rita le provocó un cierto resentimiento: “Estuve gastando mi odio en aquella ingenua venganza invisible: espiarla, a su lado, anónimo, verla grotesca y malvestida mendigar con trampa un dinero que yo le hubiera dado años atrás en Santa María multiplicado por cien” (ONETTI, 2012g: 146). Esta primera tensión entre la curiosidad de Díaz Grey – el narrador, para seguir con la interpretación de Piglia – y la crueldad de Jorge Malabia con Rita funcionan como motor dramático de esta *nouvelle*.

¿Cómo surgió en chivo en la historia? Es el propio Díaz Grey quien escribe – literaria y especulativamente – cómo Rita adquirió el chivo. Fue Ambrosio, uno de los rufianes que tuvo Rita, a quien ella mantenía mientras ese hombre se pasaba el día acostado en la cama con las manos en la nuca. Rita cada vez ganaba menos porque la gente a quién ella le pedía dinero para el pasaje iba y se lo compraban. Ella sabía que Ambrosio la iba a dejar, como ya otros lo habían hecho. Y un día Ambrosio le pidió dinero y a la noche, cuando Rita volvió de trabajar, el hombre la esperaba con un chivito que necesitaba tomar leche. Fue Ambrosio quién la preparó para el cuento del chivo. Ambrosio es el gran inventor: “el la lógica de Onetti es un artista, es el rufián como inventor de ficciones – está siempre tirado en la cama – posición básica de los creadores de Onetti” (Piglia, 2019: 112). “El personaje de Ambrosio es un poco el motor de toda la historia; un doble de Larsen, el gran protagonista de Onetti que en *Juntacadáveres* aspira al prostíbulo perfecto” (PIGLIA, 2019, p. 112). Con el nuevo cuento, Rita consiguió casi el doble de dinero. Poco después, Ambrosio se despidió de ella y no volvió más. El relato de Grey también especula sobre cómo debe haber sido difícil porque le obligaba a Rita a pagar un alquiler más caro por tener un chivo, “o porque el chivo necesitaba una alimentación especial y costosa, o porque yo tuve placer imaginándola prostituirse por la felicidad del chivo” (ONETTI, 2012g: 158). El chivo es un perfecto *Macguffin*: es totalmente inútil en términos simbólicos pero su presencia justifica la acción de los personajes al mismo tiempo que potencia el misterio por su sola presencia; es una parte física pero metonímica del secreto. Grey es un lector ficcional activo de la situación que le presentó Jorge Malabia. Por eso Grey busca entender qué fue de la relación entre Rita y Jorge Malabia, cómo apareció el chivo, cómo murió la muchacha y si sería verdad esa historia o la estarían inventando a medida que especulan y la reescriben.

Díaz Grey le entrega a Jorge Malabia, un año después, su breve escrito sobre la aparición de Ambrosio como padre ideólogo del chivo. Jorge concuerda con el escrito, era verosímil, detalle más, detalle menos. Según Malabia, lo cierto es que Rita pasó del odio al amor por el chivo, porque a principio no era más que una humillación impuesta y que después defendió pese a mudanzas, hambre y hombres inconformes. La continuación del relato de Malabia trae dos nuevas informaciones: primero, él mismo se convirtió en un rufián y vivió de Rita casi un año entero. “La fantasía de ser un cafishio, estamos otra vez en la lógica de un suceso y un sueño” (PIGLIA, 2019, p. 114). Si el relato realista, por así decirlo, es el entierro de una mujer pobre acompañada por su chivo, el relato fantástico es que un joven de familia tradicional se convierta en rufián. Jorge Malabia se

convierte en otro: “pasó de los sucesos a los sueños”, como sucede en *El pozo* (PIGLIA, 2019, p. 114). “Ese es el triunfo de la ficción, la construcción de una realidad alternativa donde viven y se desarrollan los personajes” (PIGLIA, 2019, p. 114). Segundo: la mujer que enterraron no sería Rita, sino una prima suya. “Esta mujer sin nombre desplazó a Rita,” dice Malabia, “se convirtió en ella, se apropió de lo que hay de más importante en su relato adivinado: del amor y la esclavitud por el cabrón” (ONETTI, 2018g: 166). Jorge Malabia transita entre el sueño y la pesadilla: necesita idealizar a la Rita – ahora como un rol, ya no como una persona – que ama para sostener su propia ficción.

Pocos días después Grey va al mercado y de casualidad se encuentra a Tito Perotti en un bar y le pregunta por la historia de Rita y el chivo. Tito aporta una visión muy particular de la historia. Informa que Rita ya estaba tuberculosa cuando él la vio en Constitución por primera vez. Y emite un violento juicio sobre Malabia: “él se portó como un hijo de perra” (ONETTI, 2018g: 177). Esa bronca, explica Tito, es porque Malabia la podría haber ayudado con la plata que le enviaba su padre todos los meses y él se la entregaba a los anarquistas. Malabia había elegido vivir de Rita como un estilo de vida, hacerle daño, sin embargo, quería casarse con ella. “Yo la encontré a Rita y me fui a dormir con ella. A la pieza, claro, porque qué se podía hacer con el chivo. La encontré, fuimos y le pagué. Ella lo hacía con todo el mundo; el chivo y el cuento del viaje no eran más que un pretexto para salvarse si aparecía un vigilante. Era muy distinto que te llevaran presa por hacer el cuento que por levantar hombres” (ONETTI, 2018g: 177). Tito siguió acostándose con Rita todo el tiempo sabiendo que ese dinero era para mantener a Jorge. La prima de Rita, Higinia, apareció después, estuvo con ella dos semanas y se fue. Volvió después un día algunas semanas después a visitar y traer comida y regalos. Es curioso que Tito mencione a Ambrosio, porque ese personaje lo crea Díaz Grey y se lo muestra por escrito a Jorge Malabia. ¿Se habrían hablado Jorge Malabia y Tito pensando en desarrollar la historia, el relato, como ficción? Poco después Grey encuentra nuevamente a Jorge en el hospital y acuerdan en verse a la noche. Pero súbitamente Malabia se arrepiente:

No quiero seguir con esto. No vaya hoy a verme. Hubo una mujer que murió y enterré. Y nada más. Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima Higinia, todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió, que había sido sirvienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero. Usted estaba casualmente en el cementerio y por eso traté de probar en usted si la historia se sostenía (ONETTI, 2018g: 184).

Para Piglia, “marco quiere decir aislar, quiere decir ‘este universo delimitado tiene su lógica propia’. El marco es la separación entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción” (PIGLIA, 2019, p. 117). Díaz Grey, el narrador, se apoya primero en la imagen y en el suceso: el entierro; luego, Jorge Malabia le cuenta que Godoy encontró a Rita en Buenos Aires con el chivo. Después el propio Grey crea el personaje de Ambrosio, el rufián. Jorge Malabia cuenta que él se convirtió en rufián y que Rita puede no ser Rita. Tito advierte sobre la crueldad de Malabia que, poco después, renuncia a seguir con la historia. Lo que leemos es, en el plano de la ficción, una reconstrucción del narrador. “Díaz Grey elimina cosas y escribe una versión de la historia” (PIGLIA, 2019, p. 117). A

partir de texto escrito por Díaz Grey sobre Ambrosio, Malabia se introduce en la ficción, se sueña como cafishio, y Tito, en su propia versión, sueña que tiene sexo constantemente con Rita a espaldas de Malabia. Cómo sucede ese tránsito de Malabia no está narrado. Esa es una “función del secreto: hacer posible el tránsito a la fantasía” (PIGLIA, 2019, p. 119). Se elide el tránsito de un mundo a otro, es decir, cómo un personaje abandona una vida y se convierte en otro. En la reconstrucción del narrador todavía hay otro tránsito de Jorge Malabia: de rufián a cínico. En el entierro de Rita, Malabia está vestido con un traje de la última moda porteña. Ya al final, cuando rechaza seguir con el cuento, usa botas con ropa más acorde a Santa María. Su humor en relación al cuento pasa a ser más despechado. Para Piglia, entonces, hay tres instancias simultáneas que avanzan hacia lo irreal. La primera es Ambrosio que crea la ficción del chivo, el cuento. La segunda es la transformación de Jorge en rufián, y la tercera es la cristalización del relato por parte de Grey que, como narrador, es el primero que desconfía de la verdad de la historia, desconfía de las versiones que recibe y, al no relatar las partes que no sabe, mantiene el secreto. “El secreto de la *nouvelle* está ligado al marco. Es decir que lo que no se narra está conectado con los que narran la historia, para ellos es un secreto” (PIGLIA, 2019, p. 127). La trama les resulta misteriosa a los propios narradores. “Hay algo que no saben” (PIGLIA, 2019, p. 127). La narración está disociada de los hechos y el relato busca de algún modo asociarlos.

3 EL SECRETO EN LA ESCRITURA FICCIONAL DE PIGLIA

En la amplia producción literaria de Piglia podemos ver estas categorías reconstruidas arriba a partir de nuestro recorrido onettiano. En la *nouvelle Prisión perpetua*, publicada por primera vez en 1988, Piglia juega especialmente con la construcción del marco narrativo. Impregnado quizás por una retórica borgiana, Piglia crea un marco inicial donde él mismo se sitúa de un modo aparentemente autobiográfico para, en seguida, hablar primero de su padre y, segundo, de Steve Ratliff. El marco autobiográfico ficcional se marca con una nota al pie que explica que ese texto fue leído en un simposio en Nueva York, y más adelante da a entender que presentado en inglés. La figura de su padre es fundamental para entender el marco social del Piglia joven. En razón de la militancia peronista de su padre que estuvo preso entre 1956 y 1957, decidieron escaparse de Adrogué a Mar del Plata. El destierro fue tan desgarrado para el narrador – el joven Piglia que en ese momento tenía diecisiete años – que empezó a escribir un diario personal con observaciones y alguna ficción. Al poco tiempo en Mar del Plata, el joven Piglia conoce a Steve Ratliff, un norteamericano de aproximadamente cuarenta años al que le decían “el inglés”. Ratliff era escritor y ya había publicado algunos cuentos que habían tenido algún reconocimiento. El narrador cuenta que estaba fascinado con Steve que tenía un gran secreto: ¿por qué estaba en Mar del Plata trabajando con exportación de pescado? El narrador, es decir, el Piglia de 1988, habilita en la *nouvelle* lo que sería la transcripción textual de fragmentos de su diario personal de 1957. Podríamos llamar esto “un marco dentro de un marco”. El personaje joven Piglia está tan impregnado por la vida y el discurso de Steve que esos fragmentos parecen en realidad transcripciones e interpretaciones de los relatos del norteamericano.

El personaje de Steve parece fusionarse a partir de ese comienzo con el personaje del padre. Un fragmento narra que los dos se conocen y Steve da a entender que tiene experiencia carcelaria. Dos fragmentos más adelante nos enteramos que el hermano de Steve estuvo preso. Los fragmentos que siguen son núcleos narrativos resumidos o breves lecciones de literatura. Steve le muestra un diario viejo al joven Piglia: “Un tipo había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de jardinero. Tapó el arma con una almohada para no verle la cara a su hija y ahogar el ruido” (PIGLIA, 2014b, p. 25). Otro ejemplo: “Una mujer de Arkansas roció a su marido con nafta mientras dormía y lo prendió fuego pero antes tuvo la precaución de atarlo a la cama para que no incendiara la casa con su cuerpo en llamas” (PIGLIA, 2014b, p. 29). En este mismo fragmento se lee: “El matrimonio es una institución criminal, dijo después (Steve). (...) Ese es el sentido de la sentencia ‘hasta que la muerte no separe’. El crimen femenino es su resultado lógico. Las suicidas como Madame Bovary o Nanna Karenina, dijo Steve, son utopías masculinas. Proyecciones invertidas del terror que les provoca a los hombres captar la mirada asesina de sus mujeres” (PIGLIA, 2014b, p. 30). “Llevar a la vida la teoría del iceberg de Hemingway. Lo más importante es lo que no se dice” (Piglia, 2014b: 33). Y finalmente: “Una historia que el narrador no comprende. Ésa es la lección de Henry James (según Steve)” (PIGLIA, 2014b, p. 33).

La segunda parte de *Prisión perpetua* está formada por relatos un poco más estructurados, pero no sabemos si se trata de la voz del narrador o la de Steve. “Había una mujer, en Trenton, que era descendiente de Federico Nietzsche. Entraba y salía de clínicas psiquiátricas y hablaba con fluidez el alemán del siglo XIX. A veces tenía que fingir no ser descendiente de Nietzsche para vivir algunos meses en libertad condicional” (PIGLIA, 2014b, p. 49). Otro fragmento: “Había un fotógrafo que antes de matar a su mujer la había retratado en todas las posiciones imaginables” (PIGLIA, 2014b, p. 50). La tercera parte es la que nos acerca al secreto de Steve, que “cultivaba el misterio porque sabía que una buena intriga necesita de un mecanismo oculto” (PIGLIA, 2014b, p. 53). El narrador cuenta que salió en auto con Morán, un amigo en común con Steve, quien le cuenta el secreto. Sin embargo, el narrador no lo describe, sino que apenas cuenta que al día siguiente, ya en La Plata, buscó en la biblioteca de la universidad el diario de 1957 con la noticia: “La mujer se llamaba Pauline O’Connor y estaba casada con Tom Bruchnam, un ingeniero que manejaba una fábrica de aparatos de óptica en Camet en las afueras de Mar del Plata. La mujer había matado al marido y se había entregado a la policía. Tenía que cumplir una condena de diez años. El nombre de Ratliff aparecía una sola vez. Se insinuaba que Pauline era su amante, pero en ningún momento se lo vinculaba directamente con el crimen” (PIGLIA, 2014b, p. 57-58). Todos los domingos Ratliff la visitaba en la cárcel de Dolores. Ratliff se suicida en 1960. Y ya al final el narrador se pregunta: ¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa” (PIGLIA, 2014b, p. 60). Se escribe y se actúa para un otro. Esa era la conexión entre el joven Piglia y Steve. El narrador concluye que Steve escribió para él y vivió para la mujer que estaba en la cárcel.

La última parte de la *nouvelle* es un relato escrito por Piglia que fusiona algunos de los relatos presentados anteriormente. “El pájaro Artigas cuenta su historia de amor con

Lucía Nietzsche” (PIGLIA, 2014b, p. 63). Después de una página, Artigas es el único que cuenta la historia, es decir, asume el rol de narrador. Ya vimos antes que una mujer se creía pariente del filósofo. En este relato, intitulado *El fluir de la vida*, ella se llama Lucía Nietzsche, pero antes de estar internada en una clínica psiquiátrica. Vivía con un hombre que decía ser su padre. Este hombre estaba sospechado de haber asesinado a su esposa después de haberle sacado fotos en todas las posiciones posibles. Lucía, comentando la muerte de su madre, dice que “el matrimonio es una institución criminal” y en esto consiste la fórmula “hasta que la muerte nos separe” (PIGLIA, 2014b, p. 65). Cuando Lucía y su padre se mudan a Adrogué, van a vivir a una casa abandonada que era una unidad básica peronista. Había folletos, cartas a Eva Perón y hasta dos revólveres. En una de esas cartas, que le leía Lucía a Artigas, era de un tal Aldo Reyes que le ofrecía a Evita construir un barco, un buque escolta de la Escuadra Invencible para que lo remataran y usaran el dinero para ayudar a los hijos de los presos. Una casa peronista en Adrogué nos remite directamente a la actividad política del padre del Piglia narrador. “Aldo Reyes había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de sereno y jardinero y había sido condenado a prisión perpetua” (PIGLIA, 2014b, p. 69). La hija tardó en morir porque el gatillo se trabó con la tela del poncho que usó para no verle la cara y amortiguar el ruido del disparo. Ya al final, cuenta Artigas, que el padre la llamó desde adentro de la casa y ella acudió. Artigas buscó con la mirada y donde supuestamente estaba la carta de Reyes no había nada, salvo las propias notas manuscritas de Lucía. Artigas cuenta que se acercó a la ventana y vio por el reflejo del espejo cómo Lucía se besaba con el que decía ser su padre. ¿Ese vínculo también habría sido inventado?

Lo que queremos resaltar de *Prisión perpetua* es esa circularidad y repetición distorsiva de relatos. Piglia alude al relato de quien está en prisión: “recorrido circular” (PIGLIA, 2014b, p. 24), algo que retorna, que permite una repetición interna, que usa la iterabilidad de fragmentos para generar una intertextualidad interna, para proponer un juego que construye un diálogo interno. Sin embargo, esa circularidad se resignifica por la instauración del marco narrativo, y no por la significación específica de cada fragmento. Los fragmentos de relatos que aparecen en un diario personal y son reubicados para componer la historia final son *Macguffins* porque sostienen, por su simple objetualidad, la acción dramática del narrador que quiere homenajear a Steve. “No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo” (PIGLIA, 2014b, p. 60). Estamos pensando en la materialidad de un diario personal que servía como recolección de fragmentos para componer un relato. Un procedimiento que quizás algunos escritores experimentados vean como altamente problemático y limitado. Pero en *Prisión perpetua*, se trata de una circularidad restringida de modo implícito: no sabemos si el narrador está, en verdad, preso. Podría estar actuando un monólogo para sí mismo o para un amigo en particular. La ambigüedad del marco puede revelar lo complejo del lugar de discurso al mismo tiempo que se sostiene de un mecanismo de relatos breves que nos dan a entender que el procedimiento de composición es limitado, aunque la *nouvelle* pareciera querer revelarlo. El gran misterio de la *nouvelle* apenas se deja entrever en esa circularidad: ¿cuál es la condición del narrador que está rodeado de fragmentos de relatos de presos comunes y termina componiendo un último relato a su amigo que le enseñó literatura y que se suicidó tres años después? Los indicios son muy sutiles, como en *La cara de la desgracia*,

de Onetti, donde la historia no narrada es la del asesinato de la joven. ¿Estaría preso el narrador o Artigas – que funciona como alterego de Ratliff por haber matado al padre de Lucía? ¿O el remordimiento de Ratliff se debe a que incentivó a que Pauline asesinara su marido quemándolo? ¿No estaría Piglia, en la parte final, actuando un poco como Díaz Grey, en *Para una tumba sin nombre*, al componer un relato escrito de una posible totalidad de lo que sucedió? Todo tipo de asociación especulativa es posible, sobre todo por el procedimiento de la circularidad de los relatos.

En la novela *El camino de Ida*, publicada en 2013, Piglia (2015) aborda la muerte de una profesora, Ida Brown, que era amante del narrador, un profesor argentino de literatura, un alter ego del propio Piglia, posiblemente. El personaje de Ida está construido a partir de su relación con algunas dimensiones de secreto. Primero se tornan amantes en secreto, dado que son profesores de literatura y comparten alumnos y todo el ambiente laboral. Sus encuentros son absolutamente discretos en un hotel donde primero llega uno y luego el otro, y donde quien se registra como huésped es el narrador para preservar el anonimato de Ida. Firmar la planilla de huésped para garantizar el secreto de Ida indica un *Macguffin*. En el segundo capítulo Ida muere de una forma misteriosa. Esto abre la segunda condición secreta de Ida. Aparentemente fue un accidente de tránsito, dado que muere en su auto. Sin embargo, las condiciones dejan muchas dudas. El FBI empieza a seguir e interrogar al narrador, que le omite que eran amantes, pues no hay cómo demostrarlo. Que el narrador sea sospechoso no es más que una falsa pista tanto para el lector como para el FBI. El narrador, enamorado y decepcionado, empieza a investigar con un detective privado la vida de Ida Brown y su entorno para entender el motivo de su muerte. El FBI, por otro lado, encuentra al asesino que finalmente había decidido salir del anonimato publicando un manifiesto que trata de justificar su accionar. Se trata de Thomas Munk, un prodigio matemático formado en Harvard que había establecido un vínculo con Ida en California ya en su condición de profesor. Munk, que se había mudado a una finca lejos de cualquier ciudad, enviaba bombas por el correo con una periodicidad irregular a científicos importantes de diferentes rubros – física, biología, computación, química – normalmente vinculados a proyectos de la gran industria. Las bombas en sí serían otro *Macguffin*, porque nadie entiende a qué juegan, hasta que Ida muere.

¿Pero por qué Munk asesinaría a una profesora de literatura de una universidad menor? El narrador encuentra la principal pista para entender el misterio de la muerte de su amada cuando, casi por azar, ve en su estante de la sala de profesores *El agente secreto*, de Joseph Conrad. Ida se lo había prestado por un tema estrictamente académico. La lectura del narrador identifica las marcas de Ida: ¿qué subrayó ella en sus lecturas? ¿por qué ese libro y con esa temática? El libro de Conrad opera como un verdadero *Macguffin* en la trama porque, como algo insignificante en un primer momento, habilita después de la muerte trágica una relectura de la condición de Ida en su vida secreta. La novela de Conrad empieza con el fracaso de un atentado anarquista y se desvía a la figura principal, el Profesor: “un revolucionario profesional que había abandonado una deslumbrante carrera académica para unirse a un grupo anarquista y dirigirlo en sus acciones” (PIGLIA, 2015, p. 188). Más adelante, en la novela de Conrad, estaba subrayado el argumento del Profesor para la acción directa:

no había que proponer una futura sociedad perfecta, no había que contemporizar con las esperanzas de las almas bellas; los pobres, los humillados y los tristes no eran el pretexto de acción de los que quieren ser comprendidos – y aceptados – por el sistema; no había nada que pedir, había que atacar directamente el centro de poder con un mensaje nítido y enigmático. “Nadie puede decir qué forma podría asumir en el futuro la organización social. Por qué complacerse entonces en fantasías proféticas” (PIGLIA, 2015, p. 189-190).

El discurso del profesor del relato de Conrad argumentaba, por lo tanto, en favor de acciones cuyas causalidades estuvieran totalmente fuera de una lectura política inmediatista para no favorecer a ninguna facción. “Nosotros – cita Piglia a Conrad – debemos buscar el acto puro, que no se comprende ni se explica y provoca la estupefacción y la anomia” (PIGLIA, 2015, p. 191). El texto de Conrad coincidía con el discurso de Munk, y justo esos pasajes estaban especialmente subrayados por Ida.

¿Sería Ida era una activa colaboradora de Thomas Munk? Esta revelación – como hipótesis, al menos, que después vendrá a confirmarse – es lo que Piglia llama, como vimos, “segundo relato”. El narrador viaja a California y descubre que Ida y Munk tuvieron en algún momento una relación amorosa. Sin embargo, desde hacía años, esa relación era secreta y codificada. Ida recibía algunos sobres con bombas y los distribuía. Su muerte se debió a que uno de esos sobres le explotó en la mano mientras manejaba. Al narrador le queda la duda: ¿accidente o asesinato? Y por eso decide ir a visitar a Munk en la cárcel. Munk le cuenta al narrador que no trabajaba solo. El narrador insiste, sin embargo, en ese tenso diálogo que la muerte de Ida no fue un accidente: posiblemente Ida le advirtió a Munk que sus acciones coincidían con el discurso que inspiraba las acciones del Profesor de la novela de Conrad y Munk prefirió matarla en una suerte de quema de archivo. Ante la negativa de Munk, y ya afuera de la cárcel, el narrador considera otra hipótesis: “¿Fue la muerte accidental de Ida lo que lo hizo romper el silencio y enviar el Manifiesto que lo llevó a la ruina? El narrador ya sabía del pasado de Munk e Ida juntos, y no deja, como hombre celoso y resentido, de arrinconar a Munk para mostrarle lo estúpido de su accionar porque en realidad amaba a Ida. La muerte de Ida es el gran acontecimiento disruptivo de la trama. En lenguaje de Shakespeare, en *Hamlet*, sería la muerte de Polonio, un gran accidente. Si Munk actuara solo y no le importara un mundo “proféticamente mejor”, ¿por qué echó todo a perder publicando un manifiesto a partir del cual podría ser ubicado? ¿Se sintió culpable o arrepentido? Son especulaciones. Munk es ejecutado, pena de muerte. El secreto no se revela: opera como motor de la historia.

NOTAS CONCLUSIVAS: EL ARTISTA INVESTIGADOR

En el presente artículo buscamos reconstruir, en primer lugar, la lectura de Piglia sobre las novelas breves de Juan Carlos Onetti. Marcamos a principio la actitud de Piglia en estimular reescrituras creativas de sus alumnos con relación a los textos de Onetti en vez de exigirles, como un profesor más tradicional, por así decirlo, un ensayo crítico enmarcado en un problema teórico. El artista-investigador encarnado en la experiencia de Piglia nos permite pensar una lectura crítica comprometida no sólo en delimitar y entender su objeto, sino – principalmente – en estar atento a los aspectos compositivos del autor estudiado. En las novelas breves de Onetti la noción de secreto se articula con el

Macguffin para crear una atmósfera de misterio. Piglia resalta la fuerza de lo no dicho como motor del relato. Si el enigma puede ser descifrado por alguna revelación o microrelato explicativo, el secreto permanece inaccesible, y justamente por eso es potente dramáticamente. El *Macguffin* se materializa como un objeto aparentemente sin importancia en la trama, pero es un articulador de las acciones dramáticas, por usar una palabra del ámbito teatral. El chivo de *Para una tumba sin nombre* es quizás uno de los mejores ejemplos que mencionamos. El chivo de Rita era tan misterioso que Díaz Grey crea un relato ficcional dentro de la ficción de Onetti para dar cuenta del “cuento del chivo” y justificar de alguna forma su presencia disonante e inquietante. Las cartas que recibe el jugador de básquet en *Los adioses* es otro ejemplo porque encarnan el misterio de una economía de informaciones que construye un malentendido. Terminamos la primera parte retomando *Las tesis sobre el cuento* del propio Piglia donde hace hincapié en la construcción oculta de un segundo relato, un relato de orden metafórico y fantástico contrapuesto al relato de la superficie, normalmente armado de aspectos realistas y verosímiles.

En la segunda parte indagamos acerca del marco narrativo de la *nouvelle*, entendiéndolo como parte de la composición del secreto en razón de la parcialidad del narrador que está situado en la historia y por eso establece elipsis y sesgos. Ese sesgo inevitable puede ser en parte eludido si tenemos en cuenta el uso de imágenes fuertes que anclan el relato de modo emblemático. Una vez más, el chivo de Rita en *Para una tumba sin nombre* es un buen ejemplo. La imagen de la joven muerta en *La cara de la desgracia*, acompañada por el relato forense para subrayarla, hace resaltar aún más el misterio de lo omitido por el narrador. La historia del suicidio de su hermano y su supuesta culpa en ello no son más que subterfugios para esquivar lo que no se dice, pero que funciona como motor de la *nouvelle*. El lector ideal, según Piglia, no trata de entender la obra en un marco estrictamente realista con una lectura sociológica o impregnada por los estudios culturales, sino que busca comprender los principios compositivos y la malicia del autor para profundizar la investigación del misterio. La interpretación realista no permita infiltrar la mirada hacia lo oculto del segundo relato, porque para esto tendría que comulgar con la propia lógica de composición y, por lo tanto, componer junto con el autor esa esfera de misterio. El que investiga y relee un texto, como dice Nabokov, busca algo más que entender un texto: busca ser partícipe en la construcción del secreto porque en realidad está pensando en sus propias composiciones.

Buscamos analizar, ya al final, dos textos ficcionales del propio Piglia para entender cómo el aplica aquello que resalta de la literatura de Onetti. En *Prisión perpetua* la condición del narrador se presenta como autobiográfica, pero claramente eso no es cierto, porque inclusive el narrador ironiza esa condición cuando se prepara para presentar el relato final *El fluir de la vida*. Habla de una falsa autobiografía de su amigo Steve Ratliff. El relato empieza con la historia de su padre preso por el gobierno que derrocó a Perón, motivo por el cual Piglia se vio obligado a mudarse con su familia de Adrogué a Mar del Plata. En el relato final, aparece una historia de un hombre que vive con su hija – Lucía Nietzsche – en una casa en Adrogué que era una unidad básica del peronismo y que tenía cartas dirigidas a Evita. Una de esas era la de Aldo Reyes, un preso condenado a prisión perpetua por matar a su esposa e hija. Sin embargo, esa carta, en la ficción, fue inventada por Lucía, tiene un estatus metaficcional. Los relatos que aparecen en diversos momentos de la *nouvelle* son reciclados para construir otros relatos. Esos fragmentos operan como

Macguffins. La obra usa un procedimiento de intertextualidad consigo misma, por así decirlo. En uno de ellos se menciona la condición de repetición de los relatos carcelarios. ¿No estaría preso el narrador en la ficción? En seguida analizamos brevemente uno de los últimos escritos de Piglia: *El camino de Ida*, novela que tiene un punto de giro apoyado en la relectura de un libro de Joseph Conrad, *El agente secreto*. El narrador relee esa obra a partir de las marcas que le imprimió Ida Brown al texto, es decir, sus notas y subrayados. Eso le permite al narrador entender que ella tenía un vínculo con el asesino serial Thomas Munk. El libro de Conrad opera como un perfecto Macguffin porque parte de una acción aparentemente insignificante y termina siendo el soporte material para ingresar al secreto: el vínculo entre Ida y Munk. Se trata, por lo tanto, de reconocer en las obras de Piglia los principios compositivos que él destaca a principio en Onetti y que también articula con muchas otras referencias, como Faulkner, Henry James y Borges, para mencionar algunos.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. *En: Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996.
- DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. Tres novelas cortas o ‘¿Qué ha pasado?’ *En: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- LUDMER, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- LUKÁCS, George. Se trata del realismo. *En: Materiales sobre el realismo*. México, DF: Ediciones Grijalbo, 1977.
- NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos. Cuando entonces. *En: Novelas breves 2*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018d.
- ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018b.
- ONETTI, Juan Carlos. El pozo. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012d.
- ONETTI, Juan Carlos. Jakob y el otro. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012f.
- ONETTI, Juan Carlos. *Juntacadáveres*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018c.
- ONETTI, Juan Carlos. La cara de la desgracia. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012a.
- ONETTI, Juan Carlos. La muerte y la niña. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012e.
- ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018a.
- ONETTI, Juan Carlos. Los adioses. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012c.
- ONETTI, Juan Carlos. Para una tumba sin nombre. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012g.
- ONETTI, Juan Carlos. Tan triste como ella. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012b.
- PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014b.
- PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

RAUSCHENBERG, Nicholas Dieter Berdaguer. Las novelas breves de Onetti, por Ricardo Piglia: Secreto, *Macguffin* y Marco narrativo. Notas para pensar el artista-investigador. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 16, n. 1, p. 43-60, jan./jun. 2021.