

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia

L'imaginaire n'est pas un mode de l'irréalité, mais bien un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives.

MICHEL FOUCAULT

En una entrevista de 1984, dice Ricardo Piglia: «En definitiva, no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?» (Piglia, 1990: 21). Fiel a su proyecto narrativo, *Blanco nocturno* se inscribe en las reglas del género policial, aunque quiebra la convención máxima del descubrimiento del asesino. Poco después, en 1986, en diálogo con Saer, comenta: «Yo creo que hay una pasión en las ideas, como hay una pasión en los cuerpos. Y en este plano incluso uno puede pensar que la pasión de las ideas tiene más intensidad que la retórica de las pasiones» (Piglia y Saer, 1995: 13-14). Para esa pasión, la ficción opera como soporte del pensamiento mientras que el relato encuentra su origen en la actividad reflexiva.

Ambas citas funcionan como hilos que tejen las tramas de las dos últimas novelas, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*. Una vez más, Piglia usa el género para hablar de otra cosa: de la aventura, de algunos mitos, de héroes muy peculiares, de la obsesión por las ideas, de la historia nacional. La elección de una cierta temporalidad (décadas de 1960 y 1970) dista de ser arbitraria; como si el tiempo de la aventura perteneciera a un pasado clausurado, las novelas ponen en escena la inactualidad de la literatura.

En *Blanco nocturno*, el anacronismo es la clave de bóveda. Si bien la imagen visual escande la prosa pintando de contrastes y

claroscuros muchas escenas, el título exacto aparece en una nota al pie hecha por un narrador que vincula dos tiempos, el de la narración, 1972 y, más puntualmente, la noche en que Croce y Renzi iluminan con el buscahuellas del automóvil una liebre paralizada por el resplandor, y un tiempo posterior, durante la guerra de Malvinas, cuando Renzi lee en *The Guardian* que los soldados ingleses tenían anteojos infrarrojos para ver en la oscuridad, palpita la derrota y le viene a la mente la imagen de la liebre asustada. Cuando una luz interrumpe la oscuridad, la víctima queda a la intemperie. De repente, un destello tuerce un destino. Después de la muerte de Luca, el narrador comenta: «Basta un brillo fugaz en la noche y un hombre se quiebra como si estuviera hecho de vidrio» (Piglia, 2010: 291). «Blanco nocturno» es una imagen sobredeterminada; la pluralidad de tiempos adopta distintas formas y se manifiesta en varios niveles.

El título instala una ambigüedad, un enigma, mientras yuxtapone coyunturas políticas decisivas: las vísperas del regreso de Perón, la guerrilla, la guerra de Malvinas; entran también referencias a acontecimientos del gobierno dictatorial de Aramburu y a conflictos más actuales. Si el anacronismo es la irrupción de una época en otra, la mezcla y la confusión de tiempos, lejos de considerarlo un error, Piglia lo practica apostando a su poder desestabilizador, a su eficacia para quebrar la estructura lineal del tiempo y remplazarla por otras concepciones. El escritor declara en el suplemento literario del diario *Página/12*: «Yo no intenté ser anacrónico, pero digo un poco en broma que esta es mi novela sobre el campo, mi intervención en el debate del conflicto del campo». ¹ El enunciado podría leerse en principio como una *boutade* del novelista que busca, por un lado, acomodarse

1 «El campo literario», *Página/12*, RADARLIBROS, 22 de agosto de 2010.

en cierta tradición literaria, por otro, alude con claridad a los enfrentamientos que en el año 2008 mantuvieron el gobierno nacional y algunos sectores agrarios, hechos que nos llevaron a experimentar como sociedad anacronismos variopintos que resucitaron antiguos prejuicios. ² No es esta la línea que me interesa seguir, ni tampoco detallar las veces en que el anacronismo –como sustantivo o adjetivo, aplicado a modos de vida, costumbres y expresiones lingüísticas– aparece en el relato; en este plano, el concepto implica simplemente lo socialmente congelado o anquilosado. Por el contrario, pretendo explorar el diseño de una política del anacronismo en la medida en que caracteriza una poética. En otras palabras, si consideramos que la literatura propone formas de conocimiento, ese recurso abre posibilidades insospechadas para introducir la política y la historia.

Piglia escarba en materiales literarios heterogéneos y los cruza en una trama entretenida y simple montada sobre una cantidad de voces y versiones. Procedimiento típico de su producción, aparecen diversos narradores en primera persona y en tercera que a menudo adoptan la forma del indirecto libre; todas estas voces –que en *Plata quemada* configuran la doxa– hacen circular aquí los chismes de pueblo. Dicen... dijo... «decires provincianos, versiones que solo lograron hacer crecer su prestigio (y también el de las chicas)» (Piglia, 2010: 33). Cuando llega Durán al pueblo: «Esa noche mismo empezaron

2 En indirecto libre, desde el punto de vista de Sofía, el texto destaca la hipocresía de una clase: «La gente de campo vivía en dos realidades, con dos morales, en dos mundos, por un lado se vestían con ropa inglesa y andaban por el campo en la *pick-up* saludando a la peonada como si fueran señores feudales, y por otro lado se mezclaban en todos los chanchullos sucios y hacían negociados con los rematadores de ganado y con los exportadores de la Capital» (Piglia, 2010: 73).

los comentarios en voz baja y las versiones subidas de tono» (32). La verdad, si existe, surge como resultado de una investigación que llevarán a cabo Croce y Renzi.³ La novela trenza las acciones con comentarios económicos, políticos y culturales, fragmentos de noticias periodísticas y alguna cita de historiador que aparecen como notas al pie que arman el contexto y reflexionan sobre coyunturas precisas. Hay un trabajo de edición que introduce una distancia en la mirada; a veces las notas tienen autores identificados, como el mismo cronista y el secretario Schultz.

El anacronismo afecta a la forma de la novela construyendo un «policial clásico», a la posibilidad de la aventura y la utopía, a la esfera de los personajes e involucra numerosas referencias a dos tradiciones literarias ricas como el policial y la gauchesca. Todos estos elementos se recortan sobre un espacio arcaico: un pueblo de la provincia de Buenos Aires; la mayor parte de las conversaciones tienen lugar en el despacho de bebidas –el almacén de Madariaga–, espacio privilegiado donde se desenvolvía la sociabilidad masculina en el siglo XIX. El amplio paraguas del género policial alberga un montaje polifónico de tradiciones. El sistema de referencias, los intertextos y las citas se originan en la literatura.⁴ Porque, si bien a *Blanco nocturno* no se le nota la malla teórica, es una novela profunda-

3 También la verdad circula en las cartas anónimas que configuran un género. En la biblioteca hay una colección de cartas anónimas que permite reconstruir la historia local, dice la archivista Rosa Echeverry.

4 Cuando Renzi piensa en la posibilidad de crear un nuevo género, la ficción paranoica, define a la novela: «La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está

mente literaria que aprovecha también experiencias autobiográficas y acontecimientos de la actualidad.

Didi-Huberman hace el elogio del anacronismo en su libro *Ante el tiempo*, que lleva por subtítulo *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Hay que reconocer –dice el francés– la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes– cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes (2008: 38-39). Con la renuncia del historiador al modelo del progreso histórico, se prefiere el camino de las discontinuidades y los anacronismos. El libro analiza las inflexiones que toma la idea en Warburg, Benjamin y Einstein, unidos, a pesar de las diferencias, en el afán de pulverizar la noción positivista de progreso en la historia y la cultura, para lo cual proponen otras concepciones temporales. Didi-Huberman explora la categoría de supervivencia, acuñada por Warburg, que conlleva la capacidad que tienen las formas de no desaparecer definitivamente, de quedar veladas a la espera de un resurgimiento. En este interés por pensar temporalidades de doble faz, se inscribe también el concepto de «imágenes dialécticas» de Benjamin, que se articula con la noción de supervivencia y que le sirve para tomar la historia a contrapelo, como le gustaba afirmar. En otro libro, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman pregunta: esta imagen ¿designa un momento de la historia (como proceso) o una categoría interpretativa

pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato» (Piglia, 2010: 284-285).

de la historia (como discurso)? Ambas concepciones se desprenden de los textos de Benjamin; ambas sirven para pensar la literatura.

En Benjamin, aparece la figura del historiador y la del escritor como traperero, aquel que recoge desechos, que trabaja con huellas, polvo y restos. Otra cuestión: la necesidad de considerar al suceso histórico como hecho de memoria. En el epílogo de *Blanco nocturno*, Renzi cuenta a sus amigos en una casa del Tigre la historia o parte de ella, rememorando la despedida en la que Luca aparece solo como una silueta recortada en las altas ventanas de la fábrica. La prosa evalúa la experiencia rural —«una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de ciudad» (Piglia, 2010: 298)— mientras disemina huellas del pasado: la cita, la ruina, el recuerdo. La novela está construida sobre un entramado que ata el anacronismo, lo arcaico y la ruina en un gesto doble de afirmación y distancia. Se instala en el lugar de lo que no ha llegado a ser: narra una historia policial casi perfecta excepto por el desenlace irresuelto, en un lenguaje teñido de palabras en desuso y se ocupa de sujetos excepcionales que renuncian o fracasan. Dicho de otro modo, es una novela policial en la que no se descubre al asesino (aunque eso tampoco tenga importancia), en la que hay un sujeto ético que claudica (pero luego se mata), un detective loco que no logra imponer su verdad y vegeta en un pueblo gris, un periodista porteño que olvidando antiguas sutilezas semióticas («La loca y el relato del crimen») oficia de ayudante eficiente.

La literatura gauchesca aporta otro conjunto poderoso de referencias, desde la inclusión de ritmos de la oralidad, hasta la elección de un espacio tan connotado como el almacén y culmina, por ejemplo, en el encuentro entre Durán y Cayetano Belladonna que remeda el canto XXXIII del *Martín Fierro* en el que los personajes se separan tomando rum-

bos diferentes: «Algo se dijeron esa tarde, el Viejo y Tony, se supo después; parece que venía con un mensaje o un encargo, pero todo bajo cuerda» (37).⁵ Derivan también de la gauchesca, atravesada por la mítica borgiana, una ética de la conducta y cierta circunspección de los sentimientos: el sistema de lealtades y el sostenimiento de la palabra empeñada. El domador Hilario —que como gaucho es buen narrador y queda al cuidado del caballo cuando el Chino Anselmo Arce se mata— señala los cambios: «Todo es negocio, ya no se usan más caballos, salvo para correr o para jugar al polo o para divertir a las chicas de las estancias. Un maneador, un suponer, un hombre que hace lazos, cabestros como el ciego Míguez un caso, ya no hay, no hace más falta» (154). Esta es una noción fuerte que adquiere valencias múltiples y entrelazadas porque lo que resta significa lo que sobra, lo que queda después de algún final y a la vez lo que resiste material y simbólicamente; lo que no puede ser domesticado o interpretado.

El Chino estaba «maneado a una idea fija», afirma el domador (157). Un hombre mata a otro por amor a su caballo. El anacronismo es el empecinamiento, la obsesión por una idea. El término recupera así la perseverancia como ética en un mundo en que la lucha por las ideas ha desaparecido. La novela exhibe este recurso como política estética: mostrar la paradoja de una épica pequeña en la que el héroe no realiza hazaña alguna sino que se empeña en una búsqueda que roza la locura y acarrea la destrucción. No hay salvación posible después del

5 Leemos en el canto XXXIII: *Después a los cuatro vientos / los cuatro se dirigieron; / una promesa se hicieron / que todos debían cumplir; / mas no la puedo decir; / pues secreto prometieron* (219). Hernández, José: *Martín Fierro*, int., notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1972.

crimen: el Chino mata a Durán; Luca deja que encarcelen a un inocente y luego se suicida.

La pasión por la idea determina elecciones afectivas, por ejemplo, las de Croce y Luca, al que quiere como un hijo. El comisario explica la lógica investigativa que rige también el relato: hacer comprensible, establecer relaciones, mirar de otro modo como el rastreador que percibe en las huellas dispersas la totalidad de una trama: «[...] el rastreador debe primero saber lo que persigue: hombre, perro, puma. Y después ver. Lo mismo que yo» (143). Croce diferencia ver, armar la historia de probar, distinguiendo apariencia de realidad: «Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación» (26). El comisario pertenece a un tipo en el que se encuentran atributos del rastreador gaucho, con gran conocimiento de la psicología humana –una especie de Facundo del siglo xx– y del policía raro, «“un poco tocado”, decían todos» (27). «Su ilusión era resolver el crimen sin tener que revisar el cuerpo del delito» (58); casi un vidente de futuros aciagos, en la pesadilla entrevista, los muertos salen del agua. Gregorius, el director de *El Pregón* le dice a Renzi, cronista de *El Mundo*: «Está todo resuelto pero el comisario Croce es un empecinado y un loco y no se convence» (111).⁶ Son también las características de Luca Belladonna.

⁶ Al modo borgiano, Croce es el hombre al que transforma un único acontecimiento; se trata del levantamiento frustrado del general Valle contra el régimen que derrocó a Perón en 1956: «Los días previos al levantamiento Croce había estado alanzando las comisarías de la zona, pero cuando supo que la rebelión había fracasado anduvo como muerto por los campos hablando solo y sin dormir y cuando lo encontraron ya era otro. El comisario había encanecido de la noche a la mañana en 1956, al enterarse de que los militares habían fusilado a los obreros que se habían alzado para pedir el regreso de Perón. El pelo blanco, la cabeza alborotada, se encerró en su

Piglia cuenta un episodio del libro *Días de ocio en la Patagonia*, de William Hudson, donde un gaucho se prueba un par de lentes proporcionados por un viajante inglés. El uso de la prótesis óptica le permite ver en la naturaleza lo que antes no veía. El ensayista interpreta el pasaje como

una escena pedagógica que parece una ilustración de la consigna de Klee: no se trata de reproducir lo visible, sino de hacer visible. Los pintores abstractos han comprendido esto desde el principio y lo han llevado al límite: se han dedicado a pintar los modos de ver la realidad antes que la realidad misma. Los anteojos –sinécdoque del arte de ver– ponen en crisis la subjetividad del hombre natural: hay que desconfiar de lo que uno cree que ve y por lo tanto –como diría Tomás Maldonado– también de lo que siente cuando cree ver lo que ve. La pintura pinta la desconfianza de la visión espontánea (y esto es lo que la representación no figurativa viene a decir) [Piglia, 2001: 5-6].

Los lentes como instrumentos para mejorar o ampliar la visión recuerdan el método histórico que proponía Benjamin de mirar por telescopio el pasado a través del presente. Aproximarse, mirar de cerca, poner en foco. Otra escena pedagógica, de *Blanco nocturno*: Croce le dice a Renzi: «[n]unca vemos lo que vemos» (Piglia, 2010: 110).

Locura, profecía y develación constituyen la materia prima del anacronismo, su núcleo duro.⁷

_____ casa y no salió en meses» (Piglia, 2010: 26). Rodolfo Walsh en *Operación masacre* relata el fusilamiento de civiles a raíz de este mismo acontecimiento.

⁷ El anacronismo afecta también al lenguaje, el español extraño de Durán, «lleno de modismos inesperados»

«Según el fiscal, Croce era un anacronismo» (108). El comisario descarta novedades metodológicas –¿en alusión a los viejos y eruditos avatares lingüísticos de Renzi?– y se inclina por el modo clásico: habrá que armar la lógica secuencial, descubrir el orden secreto atendiendo a los mínimos detalles: «Tenía que pensar, seguir un orden, rastrear lo que buscaba en medio de la confusión de los objetos abandonados» (106). En este modelo, Croce se parece a Dupin o Holmes y Renzi cumple el papel del ayudante que vigila la corrección de los argumentos del jefe. Por otra parte, los amigos literarios establecen la línea criolla: «Soy un dinosaurio, un sobreviviente, pensaba. Treviranus, Leoni, Laurenzi, Croce, a veces se juntaban en La Plata y se ponían a recordar los viejos tiempos» (96). Croce junta a los personajes en una misma cronología mientras actualiza los destinos: el comisario Treviranus (de «La muerte y la brújula», de Borges) ha sido trasladado a Las Flores y luego cesanteado. Leoni (personaje de Adolfo Pérez Zelaschi) sobrevive amargado en la comisaría de Tapalqué, y Laurenzi (comisario de los cuentos de Walsh) vive retirado en el sur.⁸

(Piglia, 2010: 31) y a los modos de cierta clase: «Como todos en la provincia, se dio cuenta Renzi luego de sus conversaciones y entrevistas de ese día, usaba deliberadamente palabras arcaicas y fuera de uso para ser más auténticamente gente de campo» (124). A Renzi le llama la atención el lenguaje arcaico de Ada: «Subrayaba la mujer en cada frase determinadas palabras un poco arcaicas y muy argentinas como si estuviera clavando mariposas vivas con largos alfileres de punta redonda para hacer ver que era una chica bien» (207).

⁸ También hay referencias a las propias obras: el viejo Luna es el director del diario en «La loca y el relato del crimen». Como allí, Luna sostiene la necesidad de acatar las versiones policiales; los comisarios son los nuevos héroes clandestinos y agrega «así que no te hagás el loco y escribí lo que ellos te digan» (140).

El ritmo novelístico va en crescendo y culmina en la Segunda parte, cuyo protagonista es Luca Belladonna, hasta entonces un nombre y una vida relatada. Es el momento en que Renzi lo entrevista en la fábrica; hasta allí, la excepcionalidad del personaje surge de las palabras de Croce o de las visiones familiares, del diálogo entre el cronista y Sofía («El único que se mantuvo ajeno y no aceptó ningún legado y se hizo solo fue mi hermano Luca... Porque no hay nada que heredar, salvo la muerte y la tierra» [75]) que le transmite incluso la versión materna del hijo, un demente y un desesperado como el padre.⁹

Una dimensión utópica impregna este tramo; la novela se aleja del policial mientras la coyuntura económica –el desarrollo de la industria automotriz hacia fines de los años cincuenta y sesenta– se filtra en los intersticios del sueño tecnológico de Luca, que inicia el proyecto de la fábrica alentado por el abuelo Bruno, que había leído a Kropotkin: «como si fuera una construcción soñada, es decir, imaginada en un sueño» (88). Sofía le señala a Renzi las similitudes y las distancias que median entre el hijo y el padre, que sigue creyendo que la tierra es la patria, sin percibir que una época se ha extinguido. La oposición entre campo y fábrica se presenta, según la perspectiva de Luca, como dualidad entre repetición y creación.¹⁰ De esa industria de sueños,

⁹ El viejo Belladonna «reinaba sobre los muertos, disolvía lo que tocaba» (38). Decrépito señor feudal encerrado, él también, en su mansión provinciana. En la conversación con Renzi, Cayetano expresa odio al progreso: «Ya no hay valores, solo hay precios» (210). Y luego: «Hay una gran especulación inmobiliaria en la zona, quieren usar la fábrica como base para una nueva urbanización. El pueblo ya les parece perimido. Lo voy a impedir» (211).

¹⁰ El rechazo que siente Luca por el campo se expresa en la idea de repetición: «Diferencia absoluta con el campo, donde todo existe naturalmente, donde los pro-

Soffa recuerda las muñecas casi vivientes que creaban sus hermanos para ellas. La idea de una obra hecha con la materia de los sueños cabe en el imaginario utópico delineado por Ernst Bloch, que define con el término todo proyecto que todavía no ha llegado a ser pero tiende a la perfección.¹¹

El elemento utópico lleva en sí el germen de la ruina. Benjamin, sobre el *Angelus Novus* de Paul Klee:

Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies [82].

En el pasaje, el recurso de *ekphrasis* se usa para contrarrestar la noción de la historia como progreso y para enfatizar la catástrofe como lógica histórica. En *Blanco nocturno*, la fábrica y la biblioteca tienen el estatuto de ruinas; configuran junto con el campo y el pueblo un mapa elemental que distribuye los espacios donde se desarrollan

ductos no son *productos* sino una réplica natural de objetos anteriores que se reproducen igual una y otra vez» (241).

11 «Lo acusaban de ser irreal, de no tener los pies en la tierra. Pero había estado pensando, lo imaginario no era lo irreal. Lo imaginario era lo posible, lo que todavía no es, y en esa proyección al futuro estaba, al mismo tiempo, lo que existe y lo que no existe. Esos dos polos se intercambian continuamente. Y lo imaginario es ese intercambio. Había estado pensando» (232-233). Acerca de la utopía véase Bloch: *El Principio Esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977, 2 vols.

pedazos de una historia puntual que se prolonga hacia el futuro o se retrotrae al pasado, develando episodios de la vida colectiva. Las ruinas de la modernidad tecnológica encastran con las culturales e históricas: «La sensación de abandono súbito y de desánimo era un aire helado que bajaba de las paredes» (254). La decadencia de la fábrica condensa la bancarrota nacional. *Blanco nocturno* relata el desastre de las utopías individuales y –desde el presente de la lectura– también de las colectivas. La caída de Luca se precipita desde el momento en que acepta la versión oficial sobre el crimen; ese instante de claudicación lo despoja de su dignidad porque lo iguala a los demás: «Había sido sometido a una prueba como un personaje trágico que no tiene opción [...]» (280), comenta el narrador.¹²

La archivista Rosa Echeverry –solitaria y anacrónica lectora porque los demás lectores han muerto– custodia esos restos que esperan a quien les dé sentidos. En cierto modo, el periodista y el texto mismo cumplen con esa tarea acatando la idea de que el destino común se corporiza en luchas familiares. Renzi recorre un momento de la modernización provinciana a través de las fotos que muestran un conglomerado de hombres y máquinas: «Si usted mira las fotos va a ver que el pueblo no ha cambiado. Solo se ha ido arruinando, pero en sí mismo sigue igual» (192), le dice la

12 «Había sido sometido a una prueba como un personaje trágico que no tiene opción, cualquier cosa que decidiera sería su ruina, no para él sino para su idea de la justicia, y fue la justicia la que al final lo puso a prueba, fue una entidad abstracta con sus aparatos retóricos y sus construcciones imaginarias, la que había tenido que enfrentar una y otra vez, esa tarde de abril, hasta capitular» (280).

bibliotecaria. Los deseos utópicos hacen de contrapeso al entero mundo en ruinas, que además de edificios carcomidos involucra por igual a instituciones, relaciones humanas y subjetividades.

Sin duda, las páginas más potentes son las que tienen por escenario la fábrica –el espacio por antonomasia de la creación–, donde se alternan las voces de Luca, Renzi y de un narrador en tercera que se mete, a menudo, en la piel de los personajes. El texto define la práctica estética: «Porque nosotros trabajamos con metáforas y con analogías, con el concepto de *igual a*, con los mundos posibles, buscamos la igualdad en la diferencia absoluta de lo real. Un orden discontinuo, una forma perfecta» (243). Convertido en muralista, Luca dibuja sus sueños como si fueran jeroglíficos, «anticipaciones herméticas del porvenir, las partes discontinuas de un oráculo» (243). Siguiendo una estructura paranoica, clasifica el material onírico en dos series que giran una alrededor de las figuras del hermano muerto y de la madre perdida y otra, alrededor de la figura del enemigo. Aferrándose a la teoría junguiana como modelo de interpretación, cree que los sueños elaboran mensajes que le están dirigidos. Hay en el personaje una gran dosis de misticismo que lo lleva a mezclar las historias familiares con hipótesis sobre sociedades secretas y descubrir, por doquier, potenciales traidores. Sin embargo, Luca ejerce sobre los que lo rodean el hechizo inherente a una sublime obsesión.

La novela se interna en un universo alucinado repleto de objetos conjeturales: la tabla de interpretar que cambia de lugar las frases de los sueños para permitir a la vez lecturas simultáneas y sucesivas y construir sentidos (que provienen del orden de la experiencia) y sobre todo, el mirador. Es notable la cantidad de imágenes que se acumulan para describir la mole de acero de seis metros que Luca

llama la *obra* y que imagina nave espacial, una máquina del futuro. Además de permitir una vista circular de los sembradíos, las casas y las rutas, «se podía vigilar también el desierto» (256). En el enunciado resuenan al mismo tiempo Buzzati y Sarmiento.

Bataille publica en la revista *Documents*, en 1929, un bello fragmento que se llama «Poussière», una ficción alegórica que habla de la imaginación y de la realidad. Los contadores de historias –dice Bataille– nunca pensaron que algún día la Bella Durmiente se despertaría cubierta de polvo y de telas de araña. Porque el polvo se acumula en las habitaciones terrestres de tal modo que prepara un ambiente adecuado para acoger, por las noches, a duendes y fantasmas. Por las mañanas, las mujeres que limpian colaboran con los sabios optimistas para exorcizar esos fantasmas malhechores que repugnan a la limpieza y a la lógica. Pero llegará un día en que el polvo terminará por imponerse y ya nada nos protegerá de los terrores nocturnos. El fragmento concluye con un juego de palabras entre *conteurs* y *comptables*: «faute desquelles, nous sommes devenus de si grands comptables» (278). Por ese motivo inexorable, dejamos de ser contadores de ficciones para convertirnos en especialistas contables. Sin riesgos, no hay imaginación: junto con el terror desaparece la literatura.

Ruinas, restos, polvo. Piglia sigue las huellas del género, los restos que quedan de los norteamericanos e ingleses pero también de los escritores nacionales y se propone como eslabón de esa genealogía. En el mismo gesto, pretende escribir un clásico pero hace trampas al esquivar algunas reglas fundamentales. Al mismo tiempo, convoca otra tradición: la del héroe trágico que se sabe destinado al fracaso porque la doxa debe aplastar la singularidad para imponer su *ratio*. El mito ya había plasmado en esa novela lejana a disquisiciones teóricas que es *Plata*

quemada (Rodríguez Pérsico, 2004).¹³ Sin estridencias, Piglia repite el gesto; esta vez, hace una apuesta estético-política al anacronismo de la ética y la literatura. Ese mundo arruinado es el pasado de nuestro presente.

Bibliografía:

Bataille, Georges: «Poussière», *Documents*, 5 de octubre de 1929, vol. 1.

Benjamin, Walter: «Tesis sobre la filosofía de la historia», en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

Didi-Huberman, Georges: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit, 1992.

13 Hay una confluencia entre la narración mítica, la novela de aventuras y el policial. El análisis que hace Georg Simmel de la aventura coincide, en mi opinión, con la estructura del mito: el episodio se desgaja del continuo de la vida al adquirir un carácter extraordinario. Si bien las peripecias parecen gobernadas por el azar, prima un significado oculto, una suerte de predestinación que, orientando las acciones, coarta el libre albedrío de los sujetos. La historia del héroe está pautaada por tiempos precisos que marcan los comienzos y los finales. Son los extremos de la catástrofe en cuyo corazón late amenazante el peligro de la muerte.

_____: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Hernández, José: *Martín Fierro*, int., notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1972.

Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.

_____: «Modos de ver», en *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000*. Abstracción I, Buenos Aires, Velox, 2001.

_____: *Blanco nocturno*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.

Piglia, Ricardo y Saer, Juan José: *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

Rodríguez Pérsico, Adriana: «Plata quemada, un mito para el policial argentino», en Rodríguez Pérsico (comp., en colaboración con Jorge Fornet): *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, col. Antonio Cornejo Polar, 2, Universidad de Pittsburgh, 2004.

Simmel, Georg: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26. 