

Los espejos y la cópula son abominables. Notas sobre *Plata quemada*¹

316



Julio Premat²
Université Paris 8

En la trayectoria de Ricardo Piglia el relato, omnipresente, parece al mismo tiempo inalcanzable, ya que su concepción de la ficción lo lleva a enfrentar o a dejarse llevar por fuerzas de desvío, mediatización, reflexión, fuera de una supuesta narración plena, de un tradicional despliegue imaginario de circunstancias, actos, caracteres. Literatura es lo que leemos como literatura, afirma Piglia (PIGLIA, 2001, p. 164), trayendo hacia ese terreno textos híbridos, alejados de la ficción, crispados en lo conceptual. En la perspectiva de

¹ Publicado en RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. En colaboración con Jorge Fornet. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2004.

² Doctor en Literatura por Université Paris III.

la obra precedente del escritor, *Plata quemada* sería una excepción, una especie de ruptura – o de resolución: la novela está construida alrededor de una escena, el desenlace, de gran intensidad dramática, imaginaria y simbólica. Después de un asalto sucedido en septiembre de 1965 en las afueras de Buenos Aires, se narra la huida sangrienta de tres delincuentes que terminan encerrados en un departamento de Montevideo, sitiados por la policía de dos países, por los medios de comunicación, por una proliferación de imágenes y discursos, lo que convierte al desenlace en una especie de paradigma del acontecimiento. *Thriller*, relato heroico, relato mítico, *Plata quemada* retoma rasgos fundadores de toda narración, introduciendo una visión más previsible de lo que sería la ficción³. Esta irrupción de lo imaginario entra en conflicto con el proyecto y la historia del texto tal cual se definen en el Epílogo. “Esta novela cuenta una historia real” afirma allí el escritor, narrando entonces, como en una novela de enigma, los pasos y circunstancias de la pesquisa que lo llevó, trabajosamente, a lograr conocer la historia. Los dichos y acciones estarían reconstituidos con “materiales verdaderos” (artículos de diarios, interrogatorios, informes psiquiátricos, declaraciones testimoniales, legajos judiciales del caso, transcripción de grabaciones secretas realizadas por la policía en el departamento), lo que permitió “reconstruir con fidelidad los hechos narrados en este libro” (p. 248)⁴. No sólo los hechos, por otro lado, ya que el texto respetaría los diálogos efectivos y las explicaciones o hipótesis formuladas por los protagonistas. Ahora bien, y a diferencia de otros textos de “investigación” (como los de Walsh), la tensión genérica (la de la novela policial), la fuerza de dramatización de la causalidad (proveniente del relato en tanto que forma), la polisemia discursiva y retórica, el uso constante del lenguaje figurado y la intensidad imaginaria, irrumpen en cada momento, excediendo la “historia real”, volviendo inverosímil el pacto de lectura propuesto *a posteriori*. *Plata quemada* se inscribe entonces con tanta vehemencia en lo literario porque, nos dice conflictivamente el Epílogo, es una historia real: leamos a la realidad como literatura, leamos, se nos dice susurrando, a la literatura como si fuera real.

3 Sobre el mito en la novela, cf. El artículo de Adriana Rodríguez Pésico, *Plata quemada o un mito para el policial argentino*”.

4 Cito siguiendo: PIGLIA, Ricardo. *Plata quemada*, Buenos Aires: Planeta, 1998.

Luego del relato de una serie de peripecias criminales, leemos entonces en el Epílogo el relato de una pesquisa, pesquisa tomada a cargo por un escritor comparable con un detective, no desprovisto de subjetividad y de personalidad (una especie de personaje de autor), que nos narra otra historia, la historia de la construcción de la historia leída. En el origen del texto encontramos una compleja red de relatos (o más bien una red de fragmentos y visiones de una historia incierta) que el escritor compila, y que a su manera interpreta, al menos por la manera en que los escucha. Sigo citando el Epílogo: “yo la escuché (*la historia*) como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega” (p. 250). Piglia prolonga ese juicio afirmando que, al escribir esa historia en 1995, intentó ser “absolutamente fiel a la verdad de los hechos”, pero una verdad de hechos sucedidos treinta años antes y que él ya había intentado escribir por aquel entonces. Por lo tanto, afirma Piglia, la distancia que lo separaba de lo sucedido (una escritura treinta años después de los acontecimientos), los transformó, convirtiéndolos entonces en “el recuerdo perdido de una experiencia vivida”, recuerdo que estableció una lejanía entre él y la historia por narrar. Trabajó en ese relato, dice, como en el “relato de un sueño” (p. 251). La novela pasa de la verdad a la dimensión íntima del recuerdo y a la construcción onírica, proceso de interiorización que es sinónimo del paso a la ficción personal. La “historia real”, tal cual aparece explicada y delimitada en el proyecto enunciado *a posteriori* (en el desenlace de su escritura), se plantea por lo tanto en términos paradójicos. En las afirmaciones precedentes es fácil percibir una tensión entre los materiales de base (la novela como recomposición y organización de lo dicho por otros, o sea lo oído) y una transcripción desrealizante de ese mismo material, percibido en tanto que “tragedia griega” o “sueño”. De la oralidad preexistente a dos grandes universos tradicionales y referenciales del relato (dos “mitos de origen” de todo relato): la tragedia griega con su cohorte de héroes y el sueño como un análogo de la creación ficcional en la perspectiva freudiana. La compilación y la escucha modestas de los relatos, de las voces de la realidad, terminan, en el momento mismo de la recepción y del trabajo de escritura, negándose, superándose, transformándose en literatura.

En *Plata quemada* la realidad es polifónica (es una “selva de voces”)⁵. A la sociedad se la percibe como una red intrincada de maneras de hablar, de usos de lengua, de transformaciones e interpretaciones de los conflictos en palabras. A la sociedad se la percibe, también, como un vivero de relatos, a los que se les presta espacio, escucha, para que se desarrollen: ciertas lecturas de Bajtín y de Foucault no son ajenas al dispositivo así descrito. La dramatización de la acción y la dimensión histórica, ética y sexual de la novela, están constantemente amplificadas por una tensión entre voces distintas, relatos dispares, que se repiten, difieren entre sí, se contradicen, cuentan fragmentos de sus historias, introducen modos de pensar, de juzgar el mundo, modos que entran en conflicto con otros, también presentes, en un movimiento continuo, paralelo a la agudización de la intriga. El habla se confunde con la escritura, en la medida también en que en todo momento se ponen de relieve ciertos términos, los personajes se interrogan sobre ciertas palabras, se dramatizan la función semántica y los alcances ideológicos del lenguaje. El resultado es un extrañamiento ante lo que Piglia denominaría los relatos sociales, presentados como ficciones que intervienen en la vida pública, pero también un extrañamiento ante la propia lengua. Así irrumpe la ficción en la escena social, una ficción surgida en modos de decir que se oponen a discursos dominantes, pero que son también ficcionales. La invención del sentido por los delincuentes (que “cambian” las palabras o las entienden a su manera)⁶, la introducción de otro relato por ellos o por los casuales testigos, son equivalentes a actuar, a robar, a matar, a drogarse y a vivir una extraña sexualidad, fuera de toda clasificación. Inventar el sentido, delirar el sentido, es equivalente, también, a quemar la plata. Quemar la plata es borrar el sentido, es renunciar a cualquier comprensión, ya que hacerlo implica negar las causas, las motivaciones de la acción, aun de los actos más sangrientos e intolerables. Al destruir lo que explica el

5 Sobre la polifonía en la novela, cf. CLAYTON, Michelle. “Ricardo Piglia: *Plata quemada*”, en PIGLIA, Ricardo. *Conversaciones en Princeton*. Princeton: PLAS Cuadernos 2, 1998, pp. 45-47, y sobre la polifonía en *Respiración artificial*, cf. GARCÍA ROMEU, José. “La parole dispersée: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *La voix narrative* n° 10, Nice: Centre de narratologie appliquée, 2001, pp. 485-494, y MARISTANY, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

6 Dorda, por ejemplo, inventa un sentido a la palabra pusilánime: [...] a quién se le puede ocurrir ser cana, a un enfermo, a un tipo que no sabe qué hacer con su vida, a un “pusilánime” (había aprendido esa palabra en la cárcel y le gustaba porque lo hacía pensar en un tipo sin alma)” (p. 160).

crimen, la violencia y la muerte, se trata de crear otro espacio que no es ajeno al del deseo, pero que aparece ante todo definido en términos de lenguaje; efectivamente, ese acto suscita una avalancha léxica muy aguda, ya que es juzgado de acto “caníbal”, acto “de cretinos, malvados, bestias”, un “tamaño despropósito”, “de declaración de guerra total”, es “el peor de los crímenes”, “nihilista”, “terrorista”, un “rito”, un “*potlatch*”, “un sacrificio”, “un aquelarre del medioevo” (así lo van juzgando diferentes instancias cuando sucede – pp. 190-193). Acto transgresivo que desencadena una virulencia discursiva (“Hay que ponerlos contra la pared y colgarlos.”; “Hay que hacerlos morir lentamente achicharrados” – p. 192) y una anulación ética (“[...] quedó una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad – declaró en la televisión uno de los testigos” – p. 193), fundamentales ambas para una interpretación de la novela. No sólo los testigos pero sobre todo los diarios desarrollan este aniquilamiento verbal de los delincuentes, aniquilamiento que tiene, en el contexto argentino, un extraordinario valor predictivo: la barbarie de la dictadura de los setenta está ya sugerida y hasta justificada en una explosión léxica de 1965, es decir en las ficciones que los discursos van construyendo frente a un acto transgresivo.

La función de la oralidad y la polifonía remiten por lo tanto a las condiciones de producción, según se las explicita en el Epílogo: la literatura no es creación sino el fruto de una investigación, el resultado de una escucha particular, la transmisión coherente de lo que “suena” en el oído del escritor: es un robo, es un plagio de lo ya existente, es la reproducción de otras voces. El narrador intenta replegarse en una posición de “compilador”; como en una antología, él es alguien que no toma la palabra, sino que la distribuye y la organiza. Y extrapolando, la antología de relatos policiales argentinos de Piglia, *Las fieras*, podría leerse en este sentido como una anticipación de *Plata quemada* o un dispositivo, una maquinaria productiva que explica su escritura. Ahora bien, la afirmada veracidad del texto es estrictamente convencional, e inclusive ficcional. Más allá de todo conocimiento extratextual (sobre las prácticas y opiniones literarias de Piglia, por ejemplo), una simple lectura inmanente prueba la inverosimilitud de la focalización en el texto. Constantemente se pasa de las fuentes a la transformación figurada, a lo soñado, a lo imaginado. A partir de lo cierto, de las mismas palabras, de los mismos acontecimientos, surge el mito, se revela y materializa el mal, se amplifica la desorientación ética, explota lo afectivo y lo

onírico. La literatura es el reflejo, pero en el reflejo mismo se produce una ficcionalización mayúscula, la del escritor y su gesto de invención. Porque *Plata quemada* está situada sobre una línea de fractura: por un lado la historia preexistente, el material verbal utilizado, las fuentes, la investigación; por el otro, la intrincada relación que el texto establece con el pensamiento crítico de Piglia, con otros textos de la literatura (una verdadera antología subterránea recorre la novela) y, sobre todo, con otros textos de ficción del escritor⁷. La verdad (la de la historia sucedida) habla del imaginario del autor, de una tradición literaria, de la dificultad de inventar historias. Habla de la sombra del “Escritor fracasado” de Arlt, ese “tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta” según leemos en el “Homenaje a Roberto Arlt”, el cuento de Piglia, y también leemos allí: “así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones.” (PIGLIA, 1988, p. 171)⁸ A ese “fracaso” se le agrega una teoría y una representación del autor como oyente, ladrón, sujeto presente y ausente, máquina, ente despersonalizado, enfrentado a una imposibilidad, a un freno, a una inconcebible palabra propia.

Al mismo tiempo, e inesperadamente, el Epílogo introduce al escritor en la escena ficcional, introduce otro relato, el del “encuentro” con la historia (cuando, supuestamente, Ricardo Piglia se encontró, en 1966, con una sobreviviente de la aventura delincuente). No sólo narración de una pesquisa, tramposo pacto realista, afirmación de fuentes y documentos para señalar su superación, sino también la emergencia de la historia, la dramatización de la figura del escritor que coincide con un relato preexistente, y en cierta medida las etapas, impedimentos, posibilidades de la narración. *Plata quemada* no sólo funciona alrededor del paso de lo real a la ficción (la lectura o la escritura de lo que no es literatura como literatura) sino que también se inscribe en una larga serie de textos de Piglia en donde se pone en escena un acto deseado e improbable: el hallazgo de una historia narrable.

⁷ En esa antología, sobre todo argentina, encontramos, por ejemplo, alusiones o evocaciones posibles a Arlt (p. 71) y a *Los siete locos* (p. 64), a Mansilla y los Ranqueles (p. 70), a Osvaldo Lamborghini (p. 93), al Funes borgeano (p. 94), a Kafka (p. 137), al *Martín Fierro* (p. 225), a *La cautiva* (p. 237). Con respecto a la propia obra, además de aspectos temáticos y genéricos, nótese la presencia de Renzi en la novela y peripecias en común con, por lo menos, dos cuentos: “El laucha Benítez cantaba boleros” y “La caja de vidrio”.

⁸ Alusión repetida en otros textos, por ejemplo en *Notas sobre literatura en un Diario* (PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 98).

* * * * *

Tres personajes reflejan, en abismo, la producción del texto, amplificando y anunciando la aparición de “Ricardo Piglia” en el Epílogo⁹. La primera, la más simple, es la de Emilio Renzi, personaje recurrente que asocia la novela con textos anteriores del escritor. Renzi, periodista en el diario *El Mundo*, figura como un investigador, interroga, desconfía y formula hipótesis iconoclastas sobre lo sucedido. Y no sólo hipótesis, sino también sugiere interpretaciones alrededor de conceptos que nada tienen que ver con el periodismo y que inscriben al texto en una esfera de significación superior: *muthos* e *hybris* (pp. 91 y 106). Crítico, detective, testigo, se trata de un doble transparente del autor.

El segundo personaje es un empleado de la policía, un “operador de inteligencia”, Roque Pérez¹⁰, que gracias a un transistor y con los auriculares puestos “opera con la inteligencia”, o sea sigue las alternativas de lo que sucede en el departamento sitiado. Esa tarea de oyente, de espía de palabras ajenas y de vidas desconocidas, se va transformando en una tarea ficcional (Roque Pérez “completa” lo oído, proyecta sus recuerdos, utiliza su imaginación para darle cuerpo a los sutiles indicios sonoros que le brinda la realidad). Su intervención comienza con la incertidumbre (“¿De quién era esa voz?”, p. 179) y se prolonga en varios episodios que poco a poco producen un distanciamiento con respecto a la acción, una despersonalización: los personajes se convierten en puras voces, en sonidos imprecisos, en cruce de palabras (y recuérdese que la novela entera obedece a una construcción de ese tipo). El espía, el técnico que escucha para la policía, termina figurando entonces una representación del trabajo y del interés del escritor: “[...] no quería captar el sentido [...], sino el sonido, la diferencia de las voces, los tonos, la respiración” (p. 182).

9 Michelle Clayton percibe otra imagen de autor en el texto, la del Malito, el organizador del asalto, el jefe que “había hechos los planes y había armado los contactos o sea el que “escribe” parte de la intriga que será narrada (*Op. cit.*, p. 46). Sobre la creación, en el resto de la obra, de un personaje denominado Ricardo Piglia, véase FORNET, Jorge. “Un debate sobre poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia”. DRUCAROFF, Elsa (ed.). *La narración argentina gana la partida (Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11). Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 321-344.

10 Nótese que las iniciales de ese nombre, Roque Pérez, reproducen las de Ricardo Piglia. El escritor juega con ese tipo de coincidencias en el Epílogo, aludiendo a un cronista de *El Mundo* (E. R.) cuyas iniciales coinciden con el personaje ficticio Emilio Renzi.

La escucha del sonido robado, el espionaje, como modo de escritura; la literatura como estilo, como lenguaje, como respiración de una lengua (una respiración verdadera, no una respiración artificial). Pero la escucha, por fin, se vuelve alucinada, Roque Pérez se pone a imaginar, la realidad se desdibuja, lo que emerge de la máquina se desdobra (“De dónde venían esos rezos, quizás de la propia memoria del radiotelegrafista... Iba grabando los sonidos y al lado alguien trataba de orientarse en esa selva de voces”, p. 207). El transistor, los auriculares, se convierten en una máquina de narrar; la escucha ilícita de lo que sucede adentro, del otro lado de la pared, engendra el relato paranoico.

El relato como producto social, como elemento que circula (en el caso de Renzi), el relato como resultado de una escucha imaginaria, de un robo, de un trabajo de espía y de apropiación ilícita (en el de Roque Pérez): nos alejamos progresivamente de la investigación verosímil y del acto de escritura como reproducción de lo real, pasamos así del periodismo a una tarea creadora de oyente que completa las señales opacas que le brindan los demás. Estas dos opciones coinciden, ficcionalmente, con las definiciones ya citadas del trabajo de escritor según Piglia (oyente, ladrón, máquina). La tercera imagen, la más radical, pone en duda las fuentes reales del relato y la intervención de la razón en su emergencia; el tercer reflejo autoral es el Gaucho Dorda, el psicópata, el asesino, la encarnación del mal, el héroe. Ya no la escucha de los relatos de la realidad o la construcción imaginaria a partir de las palabras de los demás, sino la escucha delirante. De él se nos dice que es esquizo con tendencia a la afasia, que habla poco, que es callado porque oye voces: “Los que no hablan, los autistas, están todo el tiempo sintiendo voces, murmullos, un cuchicheo interminable” (p. 71). El Gaucho Dorda, cuyo sobrenombre lo relaciona con la tradición pampeana de la creación literaria¹¹, oye voces entonces; y ese rasgo, presente desde el inicio de su caracterización, constituye un elemento esencial en la evolución y la justificación de la intriga (es uno de los

¹¹ El contexto pampeano (delirios sobre indios ranqueles, elementos espaciales como lagunas, tacuaras, totoras), aparece en el pasado del Gaucho Dorda, y por lo tanto en su definición ficcional (cf. pp. 69-70). Dardo Scavino afirma que Piglia incluye al Gaucho Dorda en la tradición de los gauchos rebeldes o criminales sociales del siglo XIX (Martín Fierro, Moreira, Hormiga Negra) (SCAVINO, Dardo. “Le polar argentin”, *Alma*. n° OO, oct.-nov.-dic., p. 60). También podría leerse la novela a partir del corpus que establece Josefina Ludmer en su libro sobre el delito (LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil, 1999).

mecanismos causales que explican lo que sucede). Frente a lo real se opone el otro plano, el otro discurso, lo que oye el Gaucho. Esas voces reproducen la polifonía de la novela y la escucha de Roque Pérez, pero en una órbita delirante: “Sentía como un murmullo en la cabeza, una radio de onda corta que trataba de filtrarse en las placas del cráneo, transmitir en la parte interna del cerebro, algo así. A veces había interferencias, ruidos raros, gente que hablaba en lenguas desconocidas, sintonizaban, vaya a saber, de Japón por ahí, de Rusia” (pp. 62-63). Son voces de mujeres, que le dan órdenes, que lo tratan de “guacha”, de “yegua”, y que, desdibujando el pacto realista, deteniendo la cronología controlada y verosímil, irrumpen al final de la novela bajo el efecto conjunto de la droga, la violencia, las heridas, el agotamiento. Otra cita: “los que matan por matar es porque escuchan voces, oyen hablar a la gente, están comunicados con la central, con la voz de los muertos, de los ausentes, de las mujeres perdidas” (p. 76).

Efectivamente, después de la muerte del Nene se interrumpe el relato fidedigno, el departamento en ruinas se puebla de imágenes, de recuerdos traumáticos surgidos nadie sabe de dónde; el Gaucho oye entonces frases sin locutor identificado, tiene incluso recuerdos ajenos (recuerda los recuerdos del Nene muerto – p. 235). La precisa maquinaria puesta en marcha desde el primer capítulo desemboca en una imagen pesadillesca de liberación de las voces internas, de las palabras no dichas, de imágenes antes reprimidas. El psicópata, a quien le cuesta hablar tiene, en ese momento, una biografía, recupera su pasado, vive sueños convertidos en realidad: la escucha de lo imaginario es entonces el resultado de la investigación en la verdad de los hechos. El apocalipsis final es también una imagen aguda, dramática, de la escritura: el que oye está solo, desterrado, sitiado, cubierto de sangre, rodeado de cadáveres semidesnudos, en medio de un espacio cotidiano convertido en campo de batalla y campo de ruinas. De la compilación a la investigación, de la investigación a la escucha ilícita, de la escucha ilícita al delirio psicópata: la palabra, surgida de la realidad, originada en los relatos sociales y en las voces colectivas, se libera progresivamente de sus lazos referenciales y racionales. La imposible irrupción de la imaginación, de la emoción, y el corolario inmediato, la irrupción del deseo, son el contrapunto constante a la referencialidad de la historia narrada.

Pero el Gaucho no es sólo una singular figura de escritor, sino también un oxímoron identitario y pulsional, un absurdo en términos de definición genérica. Si bien se siente atraído por la Nena, se enorgullece de sus actos de violencia y tortura pero también del tamaño de la verga que lo violó, adora los coches, tiene orígenes “puros” (honestos inmigrantes del interior y campesinos), es valiente y muchos de sus actos corresponden a los de un “duro” (un *hard-boiled* que pone a raya a todos los enemigos – p. 79); el Nene dice que en la “época del general San Martín, el Gaucho [...] tendría un monumento. Sería, no sé, qué sé yo, un héroe [...]” (p. 79); el Gaucho es creyente y aun místico (“había querido ser sacerdote” – p. 81) y está poblado por la maldad (“yo soy un descarriado de la primera hora y sonreía como una chica” – p. 76). Su posición sexual, su discurso, quiebran todas las categorías: “Hay que ser muy macho para hacerse coger por un macho, decía el Gaucho Dorda. Y sonreía como una nena, más frío que un gato” (p. 75). Esa definición de lo impensable, de lo que está fuera de lo organizado, las identidades, los roles y las funciones, surge de la locura y dramatiza la literatura (esa verdad, esa realidad descontrolada), pero también remite a una circulación del deseo en la novela que es simétrica a la circulación de voces. La anulación ética, la multiplicación de versiones y discursos, la irrupción del azar como causa, como motor de la historia, la indeterminación generalizada, se reflejan en el plano de las prácticas, pulsiones e imágenes sexuales del texto. Así, la sexualidad se inscribe en una órbita de poder (de poder puesto en duda), de espacio de intercambio no previsto, no codificado, no dominado. Como sucedía con el pacto de realidad traicionado, excedido por el imaginario, la sexualidad inscribe a la historia sucedida en una esfera que la supera constantemente. La sexualidad, al igual que el crimen y que el asesinato, es transgresión, en la medida en que no está aquí enmarcada por instituciones, expectativas, comportamientos previsibles. Y aparecen una Lolita que “se calienta como una loca” cuando se entera que Mereles es un delincuente (p. 27), hay fantasías exhibicionistas o de intercambio de compañero, pulsiones por madres o mujeres embarazadas, y, por supuesto, una visión iconoclasta de la homosexualidad que no es ni “perversión”, ni identidad, ni historia de amor, sino peripecia del deseo (algo que, como en la intriga,

sucede, sin más, se da, se produce, es algo que se puede “oír”). La sexualidad se comparte, se desplaza, ignora el bien y el mal, está tanto del lado de los culpables como del lado de la policía o del público, convierte en inasibles los discursos sociales y el poder de la palabra institucionalizada.

En ese sentido hay que notar que esa circulación del deseo y en particular del deseo homosexual, interroga el contenido de la masculinidad, de una masculinidad asociada con el poder: tener el pene, tener la plata, tener la droga, tener el arma, tener la palabra, el discurso. La masculinidad es, por definición, inestable e incierta: es una construcción. El comisario Silva, que conoce el efecto que produce (sabe que los demás le tienen miedo – p. 87) posee características femeninas, su rostro es frágil y parece una “máscara japonesa”, sus manos son pequeñas, son manos “de mujer”, y lleva una “pistola gatillada hacia el piso en la zurda, como un garfio o una prótesis que completa un cuerpo imperfecto. Armado podía fingir” afirma el narrador (p. 196). Y del Nene, Giselle, su amante uruguayo, declara algo que podría aplicarse al temible comisario Silva: “Como todos los que representan el papel masculino con otros hombres [...] el Nene era muy quisquilloso en la cuestión de su masculinidad” (p. 103). Frente a la prótesis, a la incertidumbre de la masculinidad, la humillación sexual del Nene ante otro hombre da lugar a una imagen lírica del deseo. Cuando sale en busca de un contacto homosexual fugaz, él se siente atraído por algo que se parece a la plenitud: “Es como buscar algo que se ha perdido y que de pronto aparece bajo una luz blanca, en medio de la calle” (p. 105). Lo masculino se presenta entonces como papel y el contacto homosexual como figura de un deseo libre, fuera de los relatos éticos y los relatos del poder: es el relato pleno, lo homosexual es el otro relato. Como la ficción final, como la irrupción del imaginario, el deseo trastoca y desdibuja lo representado, mezcla las categorías, invierte la compilación, la investigación, la escucha respetuosa de las voces sociales.

En esta perspectiva resulta interesante la oposición con la historia amorosa de Molina y Valentín en *El beso de la mujer araña*, ya que la pareja del Nene y Dorda se define en alguna medida como una figura contraria: en ellos el deseo se sitúa fuera de valores sociales asumidos por palabras, fuera de las voces que atraviesan el espacio

social, mientras que para Puig la homosexualidad es el punto de partida de una proliferación de discursos sobre la sexualidad (discurso tradicionalista de Molina, militante de Valentín, estética del cine, prejuicios sociales, psicoanálisis, psiquiatría, sociología, etc.) y de una inserción repetida de la práctica sexual en la órbita de la ideología. Quizás cabría leer *Plata quemada* como una continuación, como la etapa siguiente después de esa primera ruptura que implicaba la imposible historia de amor de *El beso de la mujer araña*, ahora fuera de la cárcel, fuera del poder del estado, fuera de la definición de roles sexuales, fuera de la ética, fuera de toda reivindicación; es una figura de lo imposible, de lo perdido, de un goce violento y autodestructor.

* * * * *

327

Junto de la historia explícita, *Plata quemada* esboza otra historia, otra ficción ya narrada en textos anteriores de Ricardo Piglia, la historia de un hombre, parafraseando *La ciudad ausente* “que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que (*su relato*) es falso, otros dicen que es la pura verdad” (PIGLIA, 1992, p. 17). Creación trabada, creación que ficcionaliza al escritor como alguien que desaparece, que no hace más que esperar que el relato surja, se imponga. Algo así como una coincidencia mágica: la historia encuentra su escritor, la palabra el libro, la imagen el sentido (“no tener [...] nada personal para contar, salvo los rastros que dejan los otros” (PIGLIA, 2000, p. 10)). Esta otra historia, esta ficción oculta que representa la representación, es un elemento impregnado por un mito personal de la creación. O un mito sobre la esterilidad, del cual la máquina de narrar de *La ciudad ausente* sería seguramente el episodio más patético. Es también un largo proceso que va de lo real y lo social, de la mudez y la escucha, a la exuberancia imaginaria y pulsional. Si en *Plata quemada* no aparece, sorprendentemente con respecto a otros textos de Piglia, ningún metadiscurso explícito, es porque el dispositivo de construcción integra, en tanto que intenso secreto, la posibilidad de la narración.

En todo caso, digamos que el reflejo, la representación, la homosexualidad, la locura, la oposición entre el bien y el mal, entre lo femenino y lo masculino, sugieren un término que, imaginariamente, puede rendir cuenta de la novela: la inversión. De las prácticas sexuales invertidas a una multiplicación de figuras de inversión: el

macho que sonríe como una nena, el gaucho al que las voces tratan de guacha, la media puesta sobre el rostro viril en vez de estar sobre la pierna femenina. Pero también inversión con sus connotaciones financieras (el robo como inversión, como inversión invertida, como circulación fuera de los ámbitos habituales del dinero, como plata quemada), la inversión como figura de disolución moral (el héroe es el criminal, el hijo de buena familia es un destructor de los valores sociales, el comisario es un asesino), inversión como figura temporal (hoy por ayer y ayer por hoy en una novela en donde todo remite a otros pasados y otros presentes), inversión como eco de la escritura (la proliferación de versiones, la puesta “en versión” de la historia, la verdad que es mentira, la ficción que es real), la inversión inclusive como definición genérica del relato policial (que es, afirma Piglia, un relato en el cual “el que habla es el culpable [...] El mundo es visto con los ojos del culpable” (PIGLIA, 1999, p. 13)). Inversión como dinámica de la representación: reproducción, repetición de lo material, alterando el orden y la perspectiva. Como esos espejos, que en un cuento célebre Bioy Casares asocia a la cópula y que tanto lo asustan cuando ve en ellos la imagen de dos hombres solos a altas horas de la noche, la literatura es abominable no sólo porque refleja sino porque multiplica la realidad, trastocando sus apariencias, revelando sentidos ocultos, liberando deseos que no son visibles al derecho sino sólo al revés. Esa reproducción mimética, esa adhesión entre el objeto y su imagen, corresponden también al proyecto de *Plata quemada*, una “historia verdadera” que reproduce (que refleja) algo sucedido. En esa reflexión se juega una novela que pone en escena una violencia estatal e individual, una anulación ética, un triunfo del caos, el fracaso del sentido, pero que también dramatiza, en términos legendarios, la posibilidad de la ficción. La historia, el poder, el hombre, son, en *Plata quemada*, “abominables”. Algo similar sucedía en el cuento de Borges: en el espejo, el reflejo invertido libera el sentido, introduce el imaginario, da lugar, en su tenue frontera, a la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLAYTON, Michelle. “Ricardo Piglia: *Plata quemada*”. PIGLIA, Ricardo. *Conversaciones en Princeton*. Princeton: PLAS Cuadernos 2, 1998, pp. 45-47

FORNET, Jorge. “Un debate sobre poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia”. DRUCAROFF, Elsa (ed.). *La narración argentina gana la partida (Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11)*. Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 321-344.

GARCÍA ROMEU, José. “La parole dispersée: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *La voix narrative*, n. 10, Nice: Centre de narratologie appliquée, 2001, pp. 485-494

LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

MARISTANY, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 164.

_____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, p. 171

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992, p. 17.

_____. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. (comp.). *Las fieras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999, p. 13.

_____. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1998.

SCAVINO, Dardo. “Le polar argentin”, *Alma*. n° 00, oct.-nov.-dic., p. 60.