

La ficción paranoica de Ricardo Piglia en “Un pez en el hielo”: encrucijada narrativa

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada

A Andrea G., ficción paranoica infinita

*En las eternas ruedas por completo
fija estaba Beatriz: y yo mis ojos
fijaba en ella, lejos de la altura.*
Dante Alighieri.

Virgilio es la razón, Beatriz la fe. La literatura: un acto pío. Dice Borges en uno de sus *Nueve ensayos dantescos*: “Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible”. Dante creó una religión y escribió la *Divina comedia* para encontrarse con Beatriz, para mirarla a los ojos, narrarla y que su dios no le fallara. Pavese también profesó esta religión, pero no escribió para narrar a la amada, sino para mirarle a los ojos en el momento de su muerte: su dios le había fallado. Literatura-mujer-muerte y sueño. A esta religión me remitiré, proponiendo una lectura que apela a un interlocutor, ustedes, que no sea impío y que al mirar, narre. Y por supuesto, me ocuparé de Ricardo Piglia y su ficción paranoica, que nunca falla.

La pregunta se precipita: ¿Qué es la ficción paranoica? La respuesta a este interrogante se enmarca dentro de la estela del policial y su cruce con otros géneros; y más concretamente en la problemática del enigma en un relato. *Id est*: Piglia inventa este marbete para discutir el *espacio* del enigma/ secreto / misterio (lo no dicho, el punto ciego) en un texto y su relación con los procedimientos de la narración. El argentino expone teóricamente este enfoque partiendo de un catálogo de premisas que aluden a las condiciones sociales de este discurso y a su desarrollo¹: el género policial es un género moderno puesto que lo vemos nacer (de la pluma de Poe), y su rasgo más sobresaliente es convertir en anécdota y tema el problema técnico de la narración (qué sabe el que narra). Por otro lado, la figura que lo caracteriza es la del detective, cuya función capital se sitúa en el plano narrativo, ya que cuestiona la omnipotencia del narrador y viene de la mano de la aparición del punto de vista: “la narración como una mirada espacial”. Este personaje tiene una significación social incontestable que Piglia pone de relieve: la institución de la ley -la policía- no sirve; sólo es válida la inteligencia privada, la que está fuera del mundo del Estado, pero también fuera del mundo criminal. Igualmente, el género policial es un género capitalista porque coloca al dinero en un lugar central, “es un tipo de literatura hecha para vender como mercancía en el mercado literario, trabaja con fórmulas, repeticiones, estereotipos”². Estas variables sociales y formales que son congénitas a los inicios del género, se “exasperan hoy día” porque el policial se ha transformado -ya no hay una norma, un sistema único, rígido, sino una contaminación de géneros, una encrucijada narrativa- produciendo un nuevo tipo de discurso que Piglia denomina “ficción paranoica”. Pero lo interesante de este nuevo concepto, a mi modo de ver, es el énfasis que pone Piglia en el relato como investigación, y los elementos -referentes al contenido y a la forma- que maneja para definirlo: de un lado, la idea de una subjetividad amenazada, del enemigo, el perseguidor, el complot que acecha a la conciencia del que narra, deviniendo “conciencia paranoica”. De otro, tenemos lo que llama “el delirio interpretativo”, es decir, la interpretación que intenta borrar el azar, evidenciar que hay una suerte de mensaje

¹ Véase Ricardo Piglia. “La ficción paranoica”. *Clarín*, (10-10-1991), p. 4-5.

² Ricardo Piglia. “La ficción paranoica”, *op. cit.*, p. 5.

cifrado, oculto, dirigido al detective -al investigador-; que ha de enfrentarse con la problemática de la verdad.

Una vez aclarado este rótulo conceptual me valdré de un cuento de Ricardo Piglia, “Un pez en el hielo”, para ejemplificar el dispositivo narrativo de una ficción paranoica. Me centraré en tres motivos que explican no sólo este mecanismo textual, sino los ingredientes básicos de la poética del autor de *Respiración artificial*: el uso del policial (en unión al del diario), la ausencia de la mujer como desencadenante de la escritura; y la forma del sueño imbricada al tema del doble.

1. Asesinos tímidos, lectores osados: ficción paranoica y diario

“Un pez en el hielo” es uno de los cuentos que integran *La invasión*³, obra recién reeditada y el primer libro que publica Ricardo Piglia, premiado en 1967 por La Casa de las Américas bajo el nombre de *Jaulario*. No estamos ante un mero relanzamiento, sino ante un proyecto de revisión y corrección que confirma la eterna sospecha de que todo texto siempre puede mejorar; es inconcluso y está cimentado sobre ruinas circulares. De este modo, Ricardo Piglia funge de editor y corrector, pero sobre todo de lector, otro hombre de fe: la corrección, como él señala, es una “lectura utópica”, interminable como la escritura misma. Y es que en literatura no se puede sostener que se escriba mejor con los años: Piglia (de)muestra que su escritura permanece invariable -con los mismos “defectos” y “aciertos”⁴- y que en estos cuentos se arraciman los gérmenes y los ingredientes de su poética de la forma breve: la poética de Moebius.

Anteriormente el libro contaba con diez narraciones, y ahora se han incluido cinco: dos inéditas “El joyero” y “Un pez en el hielo”; y tres ya publicadas en revistas literarias bonaerenses: “Desagravio” y “En noviembre” en los sesenta, y, “El pianista” en 2003. Otro cambio efectuado atañe al reordenamiento que revierte, entre otras cosas, en la construcción de un nuevo marco de lectura que es desplegado por los dos cuentos estrenados, ya que son los que se encargan de abrir y cerrar el libro. El final del volumen corre, precisamente, a cargo de “Un pez en el hielo” que, a decir del argentino, data de 1970: una ficción sin fin(al), un manual para leer las ideas nucleares de la obra de Ricardo Piglia. El relato empieza *in medias res* y está segmentado en tres partes: la primera presenta a un Emilio Renzi de 26 años que viaja a Turín con una beca para estudiar la obra (el diario) de Pavese y olvidar a una mujer, Inés. Allí se va encontrando con una *serie* de doble a la vez que se recrea el “itinerario final” de la vida de Pavese, intercalando fragmentos, en cursiva, de su diario y de las cartas que escribió en sus últimos días. En la segunda parte, Renzi se dirige en tren al pueblo natal del italiano, S. Stefano Belbo, lo que da paso -en un típico *movimiento* pigliano- a una reflexión sobre la escritura del diario (Kafka y Pavese) y el trinomio literatura, mujer y muerte: la alquimia de narración y crítica que tantos frutos le ha dado a Piglia. En la tercera y última sección, Renzi visita la “*Esposizione Cesare Pavese*” que es regentada por un “coleccionista”, “polaco” -los datos nos remiten a Tardewski- que habla un “italiano extraño” y va de museo en museo ofreciendo sus hallazgos: objetos únicos, pequeñas diferencias en la serie. En esta ocasión había descubierto que existía una *copia* de *Black Angel* (1946), película en la que tenía un “papel breve pero extraordinario” Constance Dowling, el último gran amor del italiano. La *copia*, que había pertenecido a Connie y después a Pavese, consta de 85 minutos: 4 minutos más que la que se comercializó. Según el coleccionista, Pavese se dedicaba a *ver* a su amada immortalizada en *imágenes* (a la manera de *La invención de Morel*) que reproducen

³ Barcelona, Anagrama, 2006.

⁴ Para un estudio de los cambios operados por Piglia (con respecto a *Jaulario*) en *La invasión* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967) véase Daniel Mesa Gancedo. “Una propuesta de lectura en el origen de la obra de Ricardo Piglia”. Daniel Mesa Gancedo (Coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 163-226.

una escena en la que la actriz saca a la ventana “una pecera con un pez oscuro que nada, *solo*⁵, en el agua transparente”, el cual termina helándose a causa de la nieve y del asesinato de la chica. Como “un pez en el hielo”⁶: así se sentía Pavese, así se lo escribió a su hermana en una carta que transcribe Piglia, y así se intitula la narración.

Piglia pone de manifiesto en este texto los principales vectores que atraviesan sus ficciones: la motivación de la narración (la pérdida de la mujer), el vacío de significación que deja un misterio (el tema del doble) y/o enigma, el desplazamiento del sentido (la ficción paranoica) y la forma del diario (Archivo). El interrogante es claro: ¿cómo se construye una ficción? La respuesta de Piglia sería: en el juego doble del ver / narrar. O mejor, Piglia contestaría con otra pregunta: ¿cómo se mira? Empecemos por el último vector. Leemos, a propósito de Renzi: “Pensaba en el suicidio de Pavese como en un crimen que era preciso descifrar. Había pistas, indicios, testimonios múltiples. No había un criminal, sólo había extraños acontecimientos que esperaban una explicación”⁷. Entonces, esta narración nos muestra una “conciencia paranoica”, la subjetividad amenazada de Renzi (por los dobles que persiguen) mientras expone la subjetividad coaccionada (por la ausencia de la amada y su doble que también hostiga) de Pavese. Ya he adelantado que la ficción paranoica, como el policial, tematiza algunos de los problemas básicos de la narración: hay un determinado tipo de investigación, como la que aquí lleva a cabo Renzi, que busca cierto saber y encierra una tensión sobre un hecho: ¿qué le sucedió a Pavese? “Siempre un suicidio encierra la historia de un crimen”⁸. Esta aseveración dramática -tiene un muerto- no atañe a la veracidad del suceso, sino a los problemas de la narración y del sentido. Renzi -el investigador, el diarista, el abandonado, el doble de Pavese⁹- es el encargado del “delirio interpretativo”, de leer el mensaje oculto del diario y descifrar el enigma de lo que pasa en las postrimerías de la existencia de Pavese; al igual que de encararse con la problemática de la verdad. Porque existe una relación entre la verdad y el lenguaje; entre el silencio de una muerte (de un muerto) y el verbo que revela de un relato. Esto es: para acceder a la verdad de lo que aconteció, de la muerte de Pavese, es necesario hacer una inmersión en su lenguaje¹⁰, en la escritura de su diario. Emilio Renzi anota: “*Sólo quien escribe un diario puede entender el diario que escriben otros*” (p. 178). Esa premisa la cumplen él y la narración del cuento, ya que el estilo de éste es muy similar al que preconiza Pavese en “El oficio de poeta”. Y es que de lo que se trata es de revertir la escritura fragmentaria, confesional y vivencial del diario: el de Pavese y el que está redactando Renzi en su “cuaderno de tapas negras”¹¹.

⁵ La cursiva es mía.

⁶ El título del cuento, como en la mayoría de los que conforman *La invasión*, aparece en el interior del texto. Piglia rescata esta expresión (imagen), “un pez en el hielo”, que ciertamente Pavese escribió y narra (le da un sentido) lo que la suscitó: el italiano veía en sus postreros días una película en la que Connie tenía un pez que estaba solo y que se hiela porque ella deja de existir: como le ocurrió a él mismo. No he tenido acceso al film, por lo que no puedo verificar la veracidad de esta escena. Aunque si no estuviera incluida en la película comercializada, estaría, sin duda, fijada en los cuatro minutos de más que contiene la copia de Pavese.

⁷ Ricardo Piglia. *La invasión*, op. cit., p. 178. A partir de este momento citaré por esta edición.

⁸ Ricardo Piglia. “La caja de vidrio”. *Nombre Falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 70-71.

⁹ Se entrecruzan las vidas de Renzi y de Pavese, pero también sus escrituras: “Todas las mujeres eran iguales entre sí. *Las mujeres son el pueblo enemigo, como el pueblo alemán*. (Eso era de Pavese)”. Aunque escrito en cursiva, lo que se pone en tela de juicio es la propiedad de la escritura de Pavese y de Renzi.

¹⁰ Piglia enuncia que a Renzi “Le interesaba estudiar los modos en que el lenguaje era llevado al límite en las dos grandes crisis de la vida de Pavese”. *La invasión*, op. cit., p. 183.

¹¹ Este cuaderno es mencionado reiteradas veces en las narraciones de Piglia. En este cuento se reproduce el *modus faciendi* de los diaristas: Renzi tacha, relee y escribe: “Leyó la frase y la tachó otra vez y al lado escribió” (p. 178).

Pero para Ricardo Piglia la verdad no es lo relevante, lo trascendente es que llegar a esa verdad -verla- suponga un tipo específico de narración, como la ahora descrita. De nuevo el binomio ver / narrar. Dice Piglia del policial: “En este sentido el género se funda en una paradoja: cuando el crimen es perfecto es invisible y es abstracto y por lo tanto no se puede reconstruir. Están sus huellas, pero sus huellas no llevan a ningún lado”¹². Hemos dicho que no hay criminal en esta historia (aunque es policial), al menos para la “ley”, pero sí un asesino porque, como dice Pavese, los suicidas son asesinos tímidos. Y es que Piglia fragua en este cuento un desvío, un desplazamiento en la serie del género policial y de la misma ficción paranoica. No hay crimen, pero sí una muerte perfecta: la del asesino tímido Pavese; y es perfecta porque es invisible y abstracta. Para Piglia esta muerte sólo puede ser narrada desde la óptica de otro posible asesino tímido: Emilio Renzi. El investigador debe narrar el silencio de la muerte del italiano, pero sobre todo el silencio (el enigma) de la semana que transcurre entre la última nota del diario de Pavese y su fallecimiento. Piglia, como nos tiene acostumbrados, siempre apunta a la literatura: porque Pavese calla (no escribe), muere. De hecho, sostiene que si el piamontés hubiese quemado el diario (la escritura, como hizo Kafka), no se hubiera matado y habría seguido escribiendo. Renzi, el doble de Pavese, es sólo potencialmente un asesino tímido (como doble de Pavese dice que aún le quedan dieciséis años de vida, de escritura) puesto que sigue narrando, ergo no (se) mata. Mas su visión es de raigambre paranoica porque va a morir: alucina, delira y es amenazado, como Pavese en sus días finales. Literatura y muerte: en esta angustiada tensión está la clave. Ahora bien: como he anunciado, las huellas de este asesinato perfecto no llevan a ningún lado, no se revela la verdad de ese silencio porque esto no es lo fundamental. Asistimos entonces a otro desplazamiento, que iría del sentido de la muerte de Pavese a las razones del relato: ¿Por qué se cuenta la historia de este suicidio? No hay cierre ni éxito en la investigación, no hay verdad (y en todo caso ésta sería fragmentaria: la única verdad es la de la escritura), porque el crimen perfecto siempre está mirando al futuro, a un descubrimiento en el tiempo: inventar historias donde terminan los textos¹³. Como la literatura de Piglia que inventa desde el futuro la historia de Pavese, como nuestra lectura, nuestra invención. Lo único claro es que por un lado, Piglia convierte esta incertidumbre en un procedimiento narrativo. Y que por otro, la mujer es la que dispara la ficción (de Renzi y de Pavese) y la que tiene un lugar estratégico y cardinal en esa relación entre literatura y muerte. Pavese escribió -para Constance Dowling- *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. El suicida enuncia: “Tengo necesidad de verla otra vez, de verla siempre y de soñar, soñar perdidamente”¹⁴. Narra (sueña), como Dante, para ver a la amada, y cuando esto no es suficiente, sobreviene la muerte. Si hubiese seguido escribiendo -viendo- no hubiera fallecido; puesto que la mujer es la literatura y, como dice el narrador, un pre-texto (para narrar). En el diario de Pavese hallamos: “Es verdad, en ella no está sólo ella, sino toda mi vida interior”¹⁵. Los ojos de la muerte son en realidad el espejo de Pavese, ya que en estos podrá descifrar el enigma de la dolorosa soledad de su existencia (como Narciso, se verá a sí mismo). Pavese afirma: “No nos matamos por amor a una mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, indefensión, nada”¹⁶.

¹² Ricardo Piglia. *Crímenes perfectos. Antología de relatos*. Buenos Aires, Planeta, 1999, p. 8.

¹³ El final es otro de los asuntos desde el que puede ser pensado este cuento: su no finitud remite a la falta de sentido de la experiencia y a la escritura del diario: interrupción abrupta, causa y sentido de la muerte. *Id est*: deja de escribir (vivir) para ser leído (por una mujer). El diario, podríamos decir, es un género criminal: necesita una muerte (la de su autor) para ser publicado. Y a la vez es un género moderno (como el policial) inscrito en las leyes del mercado de la escritura editorial: su publicación es asegurada por el aval de la obra ya publicada (y célebre) del autor.

¹⁴ Cesare Pavese, *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 413.

¹⁵ *Ibid.*, p. 397.

¹⁶ *Ibid.*

2. “Un hombre solo siempre fracasa”: la mujer ausente

Entramos ahora en la dilucidación del segundo de los vectores que abordaré. “La pérdida [dice Piglia] es lo más atroz que le podía pasar a alguien. Ser abandonado, saber que la persona que uno ama está con otro” (p. 179). Dante convierte esa atrocidad en *La divina comedia* y encuentra (ve) a Beatrice; Borges construye el Aleph para leer (ver) a Beatriz Viterbo; Pavese escribe *El oficio de vivir* para intentar salvarse, ver y ser leído; y Piglia transforma esta tradición literaria prístina¹⁷ en una constante *formal* de casi toda su obra¹⁸. “¿Por qué las mujeres en general tienen mejores maneras que los hombres? Porque deben esperarlo todo de su efecto *formal*, mientras los hombres lo esperan todo del contenido de sus actos. Hay que volverse más mujer” (p. 189). Piglia re-escribe estas líneas de Pavese y las articula para que funcionen como marco de lectura de su poética: se narra porque se pierde y se quiere ver, para encontrar la *forma* en la literatura que, para Piglia, es una *forma* de vida. Esa literatura es ineluctablemente femenina: tiene las *maneras* de una mujer¹⁹. Así, la motivación de la ficción en cada una de las piezas de *La invasión* también es la ausencia de la fémica o lo que es lo mismo: la ficción de *Hombres sin mujeres*. En el prólogo de este libro Piglia hace referencia a esa pérdida valiéndose de Kerouac: “Y yo me vuelvo a casa habiendo perdido su amor. Y escribo este libro” (p. 13). Pero como decía Borges, que no Arlt, “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”, puesto que -y ahora el que habla es Macedonio Fernández- “lo que está ausente en lo real es lo que importa”. Y lo que sobresale en “lo real” de este cuento es la mujer: su falta. Por la ventana de la casa de la ficción de Ricardo Piglia siempre aparece la “sombra alucinatoria de esa mujer amada”²⁰, porque “la nostalgia o la construcción del pasado por el recuerdo tienen más peso que el presente y lo real. [...] El que ha perdido a una mujer, por su parte, puede tener esos mundos posibles, esas mujeres virtuales, esas historias que pudieron haber sido de otra manera”²¹. Es decir: el que ha perdido a una mujer puede hacer ficción: repetir una imagen, recordar. Y esto cristaliza la historia que cuenta Renzi en “Un pez en el hielo”; este homenaje a Cesare Pavese, otro traductor (de la literatura norteamericana) al que *traduce* también Piglia. En 1974 se publica en la revista *Crisis* una selección de las cartas de Pavese cuya traducción supervisa nuestro autor²². En este número Piglia escoge una carta a “la mujer de la voz ronca”, otra a su hermana María, a Fernanda Pivano, a algunas amigas, a Constance Dowling, y a Bona Altarocca²³. Todos los asuntos -y mujeres de Pavese-, que Piglia desarrolla en este cuento ya están ahí condesados: en las cartas, una de sus *formas* preferidas, fermenta el germen de dicha escritura.

¹⁷ En “Un pez en el hielo” habla de la serie de libros “escritos por amor a una mujer, durante el amor o después del amor” (pp. 188-189), ligando el entendimiento de la mujer a la forma de la escritura.

¹⁸ *La ciudad ausente* es el ejemplo más visible, pero también se despliega en la mayoría de sus cuentos y novelas. Véase los estudios (entre otros) de María Antonieta Pereira. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires, Corregidor, 2001. Y Teresa Orecchia Havas. “Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”. Daniel Mesa Gancedo, *op. cit.*, pp. 239-261.

¹⁹ Véase Andrea Valenzuela. “Tú, yo y Ludwig”. *Capaz de acechar*, Princeton, 2006. Inédito.

²⁰ Eduardo Becerra. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 204. Incluso en “Un pez en el hielo” se recrea esta imagen: “Miró el hotel enfrente. Una muchacha se asomó por la ventana del tercer piso y miró indiferente hacia abajo. Era Inés.” (p. 178). La ventana, para Piglia, es el punto de vista (jamesiano): la entrada de la ficción.

²¹ Marco Antonio Campos. “Entrevista con Ricardo Piglia”. *Cuentos con dos rostros*. México, Universidad Autónoma Nacional de México, p. 108.

²² “Cesare Pavese. ‘Las cartas del amor siempre imposible’”. *Crisis*, 14, 1974, pp. 33-38. Selección de Ricardo Piglia. Traducción de Marcela Milano revisada por Ricardo Piglia.

²³ El encuentro entre Pavese y Bona que se narra en “Un pez en el hielo” lo ha extraído Piglia de un artículo que escribió Bona Alterocca (con la carta que le envió Pavese escrita el 25 de agosto) describiendo sus citas con Pavese en esos últimos días. Véase Cesare Pavese, *Cartas 1926-1950 (II)*, *op. cit.*, p. 247. Piglia no sólo ha manejado la publicación del diario, sino también la de las cartas.

De este modo, la mujer -como hemos visto- está ligada a la muerte, pero también al fracaso y a la piedad. Tardewski, personaje de *Respiración artificial*, postula: “Un hombre solo siempre fracasa”. Pero lo sugestivo sería hacer otra pregunta: ¿al servicio de qué está ese fracaso individual? Tardewsky diría “al servicio de la literatura”, como Roberto Arlt o como Kafka, que se han dejado arrastrar por la utopía personal, buscando lucidez en la soledad, en el fracaso: versión privada de la utopía de Crusoe. Pero Pavese no es ninguno de ellos, el italiano no es un escritor fracasado (pleonismo, tautología para Piglia) porque en su oficio se consideraba un rey. En “Un pez en el hielo” se lee: “En todo caso Kafka decía que no podía escribir... pero siempre volvía a empezar. En cambio Pavese había ordenado sus papeles, pensaba que en su oficio era un rey (Kafka, en cambio, se veía a sí mismo como un sirviente). Si Pavese hubiera escrito sobre ese estado se habría salvado...” (p. 185). Y, ciertamente, en su diario Pavese consignó: “La única alegría del mundo es comenzar. Es bello vivir porque vivir es comenzar, siempre, a cada instante. Cuando falta este sentimiento –prisión, enfermedad, costumbre, estupidez-, queríamos morimos”²⁴. Y se quiso morir, porque no quería seguir comenzando (escribiendo), porque no aceptaba la soledad utópica de Crusoe. Ahora bien: antes de abandonarse al fin, Pavese suplica piedad a la amada: “oh, tú, ten piedad”. Pero no la obtiene. En cambio, en “Homenaje a Roberto Arlt”²⁵, Piglia dice que Luba, la prostituta, tiene piedad en los ojos. En esta afamada *nouvelle* de Piglia se plantea abiertamente esta relación literatura / mujer que vengo estableciendo (y hay que hacer hincapié en que Renzi en este relato también es un coleccionista, de inéditos): si el escritor se queda con ella lo pierde todo, incluso la escritura. Ganar una mujer (vivir), es perder una literatura (morir)²⁶. Quizás por esa razón en el escritorio que se exhibe en el museo de Pavese hay un ejemplar de *Tender is the night*, la última novela de amores truncados de Scott Fitzgerald²⁷, otro paradigma de la unión de arte y vida. Esto hace acordar por otra parte al pasaje que Piglia incluye en *El último lector* sobre *El idiota* de Dostoievski, donde una de sus protagonistas, Natasha Filippovna, muere junto a las páginas abiertas de *Madame Bovary*. La mujer es la figura sentimental que permite enlazar escritura y vida, pero Pavese es un hombre (las mujeres son ávidas lectoras, son las buenas lectoras) y por ello no muere con *Tender is the night* a su lado; sino que esta novela sólo figura sobre su escritorio en un museo. Entonces: la lectura (el motor de la literatura) está asociada a la feminidad y Constance Dowling es una mujer y es una lectora. Piglia señala en *El último lector* que una actriz “es alguien que ha leído y dice luego los textos de otro como si fueran propios”²⁸. Pero Dowling también será la lectora²⁹ futura del diario de Pavese, precisamente porque en vida no se apiada del italiano, el cual se ve abocado a asistir al crepúsculo de esa piedad³⁰ que acabará en suicidio. Este sentimiento obscuro de vigilia lo dedica el italiano a ver la lectura actuada de Constance en esos cuatro minutos de *Black Angel* perdidos. Pavese ve y sueña a la actriz americana en esa escena ficcional que también se terminó apoderando de la realidad de Pavese hasta transportarlo, como en un sueño, a otra: la de la muerte que ya habitaba Dowling.

²⁴ *El oficio de vivir, op. cit.*, p. 67.

²⁵ En *Nombre falso, op. cit.*, pp. 97-157.

²⁶ La literatura reemplaza a la mujer: narra su ausencia.

²⁷ Fue traducido más tarde por Fernando Pivano, alumna y amante de Pavese.

²⁸ *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 161.

²⁹ Otro de los enigmas del texto atañe a las cenizas de papeles encontrados en la ventana junto al cadáver de Pavese. Piglia habla de lectoras-incendiarias (a propósito de Kafka). Quizás cuando Connie miró a los ojos de Pavese en el momento de la muerte, también se convirtió en una lectora incendiaria.

³⁰ La cita de Roberto Arlt que abre *La invasión*: “A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”.

3. El lenguaje del sueño es el lenguaje del otro.

“Un pez en el hielo” es, entre otras muchas cosas, un canto a la soledad que, recurriendo a la ficción, la crítica, el diario y las cartas, nos fija esta imagen en la retina. La imagen (lo visual) tiene un lugar sobresaliente en la poética de Piglia³¹, y también en la de Pavese. El autor de *Lavorare stanca* busca la “imagen-relato” en sus textos, es decir, hacer de la imagen el argumento del relato. Para él la imagen es sinónimo de pensamiento, y el suyo está constituido de imágenes que finalmente le llevarán a la muerte. Piglia parece subrayar esta característica del italiano³² cuando inserta en su *relato* el enigma de la película de Connie, y la *imagen* de un pez en el hielo: “La verdadera soledad, es decir, sufrida, lleva consigo el deseo de matar”³³(se). Los cuatro minutos de más de *Black Angel* se convierten en la narración en enigma y secreto: secreto en tanto que han sido “puestos aparte”, sustraídos por Pavese y ahora por el coleccionista polaco, único individuo vivo que sabe el contenido de ese *tiempo* de más³⁴. Y enigma en tanto que ese número cuatro se repite en dos ocasiones reseñables: la película y los años de menos de Renzi, el “doble” de Piglia y de Pavese, con respecto a su autor:

Enfrente estaba el hotel Roma, en ese lugar hacía justo veinte años se había matado Cesare Pavese. Abrió el mapa del Piemonte y volvió a ubicar Santo Stefano Belbo [...] Pavese había nacido ahí en 1908, se mató a los cuarenta y dos años. Emilio hizo cuentas. “Me quedan quince años..., no, quince no, dieciséis”, calculó. “Muchísimo tiempo.” Empezó a tomar notas. Estaba trabajando en el diario de Pavese. (p. 177)

Los datos que nos da el narrador sitúan la historia del cuento en 1970, y a Renzi en Italia con 26 años: nació en 1944. El *alter ego* de Ricardo Piglia tiene *cuatro* años menos que el argentino de Adrogué: cuatro años adicionales de vida literaria. Y cuatro son las páginas (también en un solo ejemplar) que comprendían el artículo sobre Uqbar en el Tlön de Borges. En ellas leemos: “Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan”³⁵. Y en “Un pez en el hielo”: “Empezó a creer que teníamos un doble en el otro continente, el mundo era un espejo, y todo estaba duplicado pero fuera de lugar” (p. 177). Se trata en ambos casos del tema del doble (en Tlön las cosas se duplican), ligado al del sueño, tal y como declara una de las escuelas de Tlön: “mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres”³⁶. Pero también, como en el cuento de Piglia, de la negación del tiempo: en esta región el presente es indefinido, y, futuro y pasado no tienen realidad sino como esperanza o recuerdo presente³⁷. El número cuatro se repite³⁸ en esta narración borgiana, al igual que la duplicación y sus leves variaciones, o “desviaciones”

³¹ Para Piglia la imagen, la fotografía, es una forma cardinal de la ficción, pero también es una preocupación teórica: el fotógrafo Russell de *El último lector*, por ejemplo. Fotografía, grabación, diario: todo es parte de la misma serie.

³² De la misma manera que subraya la oralidad en Macedonio Fernández y escribe “La mujer grabada”, introduciendo una grabación de Macedonio.

³³ Cesare Pavese. *El oficio de vivir*, op. cit., p. 99.

³⁴ Connie murió dos años después que Pavese y el director de la película falleció un mes después de su estreno. ¿Otro enigma?

³⁵ Jorge Luis Borges. “Tlön, uqbar, Orbius Tertius”. *Obras completas (I)*. Barcelona, Emecé, 2004, p. 432. Piglia ha afirmado que éste es el mejor cuento de Borges en varias ocasiones.

³⁶ *Ibid.*, p. 437.

³⁷ Borges cita a Russell que, por otro lado, nos hace acordar al homónimo fotógrafo de Flores que custodia la réplica de la ciudad de Buenos Aires en el prólogo de *El último lector*.

³⁸ La escritura y la repetición son anclajes teóricos tanto de Piglia como de Pavese.

en Piglia (Renzi, la copia de *Black Angel*). A ésta se llega por la búsqueda de la ausencia (de la sustracción de las páginas de Tlön o del film) que, como en un sueño, nos empuja al encuentro de otra realidad³⁹. En Tlön la ficción va apoderándose paulatinamente del contexto real a través de la escritura, porque para Borges lo determinante son los signos de la letra impresa. Para Pavese, en cambio, lo crucial es la imagen y la mujer, que asimismo va colonizando la realidad de espectros y réplicas hasta dejar de ser transitable, incluso con zapatos rotos. Y es que en el relato se dice que Pavese fue encontrado muerto con los zapatos quitados. Piglia se fija en este detalle (al margen) cuando rescata una de las citas del diario de Pavese: “*Pienso qué hermoso sería que la abyección fuera también material, que tuviese por ejemplo los zapatos rotos. Escribo Tina, ten piedad, ¿y luego?*” (p. 183). El argentino parafrasea una de las entradas del diario⁴⁰ amén de resaltar que para librarse de esa abyección plena y poder andar (vivir) hay que quitarse los zapatos e ingresar en el terreno de la muerte. Como el coleccionista polaco, su oficio es “Encontrar la diferencia” y hacer de la microscopía un arte: leer, describir.

La lectura para Piglia es una cuestión de luz (en el escritorio de Pavese la lámpara está rota), pero también es la réplica imaginaria del mundo (negociación perpetua entre realidad y ficción), y por eso el lector Renzi tiene una réplica (Pavese) o dos (el coleccionista polaco) y circula en un Turín poblado de doppelgangers. Este vocablo alemán (que literalmente, significa el doble que *anda*⁴¹) alude a esa repetición fantasmagórica que toda persona viva tiene en algún lado del mundo. Y este cuento, sin lugar a dudas, es una historia de fantasmas: el de los amigos de Renzi, el de Inés, el de Roberto Rossi⁴², y el del propio Pavese. En la narración se insiste en que Pavese es “un muerto vivo”⁴³ y en “Análisis de Pavese por Pavese”, inserto en el número de la revista *Crisis* antedicho, se formula la misma idea:

Durante un período, Pavese logró una estoica ataraxia mediante la renuncia absoluta a cualquier vínculo humano que no fuera el abstracto de escribir [...]. Pero de un mes a otro, y de un año a otro, escribía cada vez menos: la vida, en él, iba secándose. Se estaba convirtiendo en un fantasma. Sin embargo, Pavese apretaba los dientes, porque sabía que cualquier derrumbe hacia las criaturas, hacia cualquier criatura, significaría sólo una recaída, nunca sería un renacer [...] En cambio, sobrevino el derrumbe, y Pavese trató de detenerse en la mitad del camino y no lo logró. Ahora paga por cada instante de esa soledad ficticia que se había creado. La vida se venga con una soledad verdadera. Sea, como quiere la vida⁴⁴.

Este párrafo con reminiscencias del infierno dantesco⁴⁵ nos confirma lo que se vislumbra en “Un pez en el hielo”. Pavese está fuera del mundo (su estilo lo confirma) y es un fantasma. De hecho, todo el cuento tiene un “aire fantasmal” y misterioso. El misterio, a decir de Piglia, es un elemento que no tiene explicación, al menos en nuestra lógica: que los muertos regresen es una incógnita y esto pertenece a un orden distinto al habitual que desemboca en la indeterminación. La disposición de la narración por tanto también pertenece a un orden incomprensible que produce irresolución (no hay una verdad): se acepta o no. Así,

³⁹ Ricardo Piglia. *El último lector*, op. cit., p. 27.

⁴⁰ Op. cit., p. 42.

⁴¹ Sin zapatos, claro está.

⁴² Se trata de un anacronismo, puesto que este pintor argentino de “naturalezas muertas” fallece en 1957.

⁴³ “Razonamiento de enamorado: si me hubiese muerto, ella continuaría viviendo y riendo y corriendo a favor del viento. Pero me ha dejado y continúa viviendo y riendo, etc. Conque estoy como muerto”. Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, op. cit., p. 103.

⁴⁴ Ricardo Piglia, *Crisis*, op. cit., p. 34.

⁴⁵ “A mitad del camino de la vida/ en una selva oscura me encontraba/ porque mi ruta había extraviado”.

el elemento fantástico, como en Cortázar, aparece ligado a la forma breve, que a su vez se conecta no sólo con el tema del doble, sino con el modo de los sueños.

En *Diálogos con Leucó Pavese* dice lo siguiente: “Pienso a veces que nosotros somos como el viento que pasa impalpable. O como los sueños de quien duerme”⁴⁶. El sueño es otra peculiaridad que se desprende del contenido de “Un pez en el hielo” (y del resto de textos de *La invasión*), ligado a la reiteración de la sumisión y la esclavitud de la alteridad, del doble, de la “réplica”. Incluso Renzi actúa como si lo ocurrido le estuviera pasando a “otro”: narrar es como contar la historia de la otredad. Por ello, también se borra la distinción entre ficción y realidad: los personajes no se sienten bien en lo real y pasan a otro plano a través del sueño, que define a su vez el tono del relato. Esto lo hace y expresa Piglia con precisión en *La ciudad ausente*: “No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real sino más bien una entrada [...] El vivir es una trenza que trenza un sueño con otro. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad, que había tantas experiencias o más que con los ojos abiertos durante la vigilia. Toda su obra giró sobre ese mundo”⁴⁷. Y esta obra de Ricardo Piglia gira en torno al sueño. La forma de éste y otros cuentos la reproduce: lo inenarrable, lo fragmentario y lo infinito. Se suceden las versiones, los fragmentos de una historia, “escenas de circulación” donde el lector es también narrador. Piglia difumina los límites de lo real y lo ficcional, del sueño y de la vigilia hasta el punto de que, *visiblemente*, Renzi duda de si está soñando: “Todo parecía un sueño”. Lo importante no es pensar (la vigilia, la interpretación), sino soñar. Borges en el prólogo a *La cifra* escribe que “la palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas”⁴⁸. Este cuento de Piglia pivota en torno a imágenes precisas -a la manera del italiano-, y la repetición es una constante de la ficción, de su eterno retorno, de lo mítico que hay en Pavese y de los sueños: la narración con Piglia nunca se agota. El argentino escribe: “Entonces comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño”⁴⁹. Nosotros leemos en la máquina sinóptica de Russell o en el anillo del joyero la metáfora que explica los mecanismos de construcción de su obra. El *quid* está en la forma: “Un cuento siempre cuenta dos historias”, un cuento de Piglia, en mi opinión⁵⁰, es como el anillo (o cinta) de Moebius. El relato alberga dos planos: una cara visible(afuera) y una no visible(adentro) que esconde un secreto (enigma o misterio) narrado elípticamente. Y es que sus cuentos se pueden leer como tratados de topología, como la ficcionalización de un anillo de Moebius que en un punto ciego une dos planos, uno de ellos soterrado. Por tanto, hay que leer (recorrer) un número infinito de veces el texto-anillo de Moebius para hallar ese pliegue sutil, aunque no acertemos a interpretarlo. Los lectores, ante estas páginas-espejo, tenemos que generar relatos: también debemos mirar y narrar. En conclusión, “Un pez en el hielo” nos enseña cómo el diario (su *forma*) define la entrada a la literatura de Renzi, de Piglia: un lenguaje al modo de los sueños que revela la otredad. Esta ficción es la que más nítidamente desenmascara los intereses del argentino que, como en Henry James, pasan por convertir los problemas de la narración en anécdota, mostrando sus dispositivos. Es ahí, en la forma, donde radica la excepcionalidad de Ricardo Piglia, en “La visión”⁵¹ instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato”⁵². Esta “iluminación

⁴⁶ Véase Cesare Pavese. *Diálogos con Leucó. El hermano verano*, Barcelona, Bruguera, 1980.

⁴⁷ Barcelona, Anagrama, 2003, p. 155.

⁴⁸ *Obras completas III, op. cit.*, p. 319.

⁴⁹ *El último lector, op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Esta metáfora ha sido citada anteriormente por otros críticos, pero de un modo sesgado y sin ser desarrollado.

⁵¹ La cursiva es mía.

⁵² *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 142. Es una falsa cita de Rimbaud.

profana” se ha convertido en la forma de este cuento, en el modo de su lectura que, recordemos, es un acto de luz. “Un pez en el hielo” es una lámpara encendida -con el permiso de Henry James, de París y de los amantes del mundo⁵³- para los lectores de Piglia.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. “Tlön, uqbar, Orbius Tertius”. *Obras completas (I)*. Barcelona, Emecé, 2004.
- Campos, Marco Antonio. “Entrevista con Ricardo Piglia”, *Cuentos con dos rostros*, México, Universidad Autónoma Nacional de México, pp. 95-113.
- Mesa Gancedo, Daniel. “Una propuesta de lectura en el origen de la obra de Ricardo Piglia”. Daniel Mesa Gancedo (Coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 163-226.
- Orecchia Havas, Teresa. “Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”. Daniel Mesa Gancedo, Coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 239-261.
- Pavese, Cesare. *Cartas 1926-1950 (II)*. Madrid, Alianza, 1973.
- *Diálogos con Leucó. El hermano verano*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 2005.
- Piglia, Ricardo. “Cesare Pavese. ‘Las cartas del amor siempre imposible’”. *Crisis*, 14, 1974, pp. 33-38. Selección de Ricardo Piglia. Traducción de Marcela Milano revisada por Ricardo Piglia.
- “La ficción paranoica”, *Clarín*, (10-10-1991), p. 4-5.
- *Crímenes perfectos. Antología de relatos*. Buenos Aires, Planeta, 1999.
- *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- “La caja de vidrio”. *Nombre Falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 65-78.
- “Homenaje a Roberto Arlt”. *Nombre Falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 97-157.
- *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- “Secreto y narración. Eduardo Becerra. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.
- *La invasión*, Barcelona, Anagrama, 2006.

⁵³ Borges sostiene que Henry James escribió: “París es una lámpara encendida para todos los amantes del mundo”. “Henry James. *La lección del maestro. La vida privada. La figura en la alfombra*”. *Obras Completas IV*. Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 493.