

LOS ESPEJISMOS DEL DECIR.
ORALIDAD Y EXPERIENCIA EN *PLATA QUEMADA*
DE RICARDO PIGLIA

Julio PREMAT

Université Paris 8

Una anécdota, de fuertes connotaciones legendarias, cuenta la «revelación» que llevó al joven Manuel Puig, guionista de cine en ciernes, a ser el exuberante escritor de lo oral que conocemos. En 1963 está escribiendo un guión sobre amores pueblerinos de un primo adolescente, pero no encuentra el tono preciso para rendir cuenta de ese ambiente conocido —le falta el lenguaje de esa experiencia. Entonces «escucha una voz»: «Recordé la voz de una tía que me vino muy clara, cosas que esta mujer había dicho mientras lavaba la ropa, mientras cocinaba, veinte años atrás. Empecé a registrar esa voz»¹. El guión se volverá novela, el lenguaje visual cederá ante la emergencia de una modalidad de lo oral. El estilo literario y el programa estético de Puig están resumidos en la irrupción de esa voz en la escritura: voz de una mujer, proferida en el patio, en la cocina, en la parte íntima de la casa, no en la biblioteca ni en la sala; voz que integra, imaginariamente, a la literatura en la órbita de lo materno, de los cuentos infantiles; voz que materializa la comunicación en sonido, entonaciones, escenas, contactos, pieles, disposición de cuerpos. Manuel será escritor, un escritor de tonos, de giros coloquiales, de la intimidad y la fugacidad de lo dicho. En algunos textos suyos el narrador estará borrado detrás de un diálogo sin fin que termina transformando destinos, ideologías, identidades y dando lugar a un relato amoroso de inédita intensidad (*El beso de la mujer araña*); o en otros textos se renunciará al gesto de escritura «creadora», prefiriendo la grabación del relato de la vida de un albañil brasileño como gesto de producción de una novela (*Sangre de amor correspondido*).

Podrían leerse estos relatos como el desenlace de una larga tradición de representaciones literarias de la oralidad en Argentina, oralidad a la que comienza atribuyéndosele un valor positivo por ser asociable a lo popular (el habla de los gauchos, los giros novedosos de los inmigrantes, la truculenta poesía tanguera y su lunfardo), oralidad a veces confundida con lo nacional. Ya se sabe, los inmigrantes hablarán como gauchos y los gauchos tendrán acento italiano: ésa sería la argentinidad. En otra perspectiva a la oralidad se la percibe, en diferentes

poéticas, como sinónimo de lo real. Frente al «artificio» de la lengua escrita, ideológicamente marcado y estéticamente insatisfactorio, lo oral presentaría las ventajas de conllevar cierta «verdad» o autenticidad. La novela testimonial, los relatos de vida, la novela de investigación, la novela de «no ficción», recurren todos a un mecanismo que supone validar al propio discurso escrito gracias a la autoridad supuesta de lo dicho —lo dicho que se entremezcla con lo vivido, es decir con una experiencia verbalizada. Realismo, desde ya, pero también conocidos fenómenos políticos e ideológicos: darle la palabra a los que no la tienen, renunciar a la supremacía cultural de lo literario, invertir escalas de valores y hacer oír voces nunca oídas. Hay una valoración ideológica de la oralidad que opone a una forma rígida preestablecida la «materialidad», la «corporeidad» de lo dicho: de un lenguaje que fue, supuestamente, sonido. La novela, el relato, la palabra literaria, no parecen más capaces de representar satisfactoriamente el mundo. Lo oral es, para algunos escritores y en algunos momentos, la salida: es la materia de la lengua, la substancia de la palabra. Hay que recuperar, como diría Barthes, el *grain de la voix*.

Esta reproducción del habla «espontánea» puede ser por lo tanto un intento de renovación y de redefinición de la posición del escritor frente al saber, la experiencia, el dominio de la ficción. La crisis de la novela y la modernización de los cánones de escritura se acompañan de una valoración estética de la oralidad. Cuando en *Rayuela* Morelli afirma, como vanguardista declaración de principios, que hay que preferir «Ramón empezó a bajar» al consabido «Ramón emprendió el descenso», está oponiéndose al uso decorativo y normativo de una lengua literaria (de raigambre peninsular, por otro lado), pero también está reivindicando el valor puramente informativo y eficaz de la oralidad: utilizar una lengua que «dice» y no que «escribe». Con Manuel Puig, última etapa por lo tanto, ya no se trata de lo popular, de lo nacional, e inclusive ni siquiera de lo real o material. Lo oral es el último reducto del relato, es el lugar en donde las historias pueden de nuevo o pueden todavía contarse, retomando el hilo de un cuento interrumpido en la infancia y que surge mágicamente en la sala de un cine de pueblo, evitando el obstáculo de la biblioteca (y también de ciertas formas de opresión genérica masculina), para dejar surgir una ficción eficaz. El escritor ya no se expresa, no tiene estilo, no cita lo leído ni recompone otros textos, sino que es un oyente, es una instancia receptora capaz de atrapar la fugaz e inestable belleza de una conversación, de un recuerdo, de las trazas inconexas de algo vivido.

En esta perspectiva puede leerse, creo, el valor estético y la función poética de la representación literaria de la oralidad en *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia. *Plata quemada* se plantea como una novela policial basada en hechos reales. En 1965 se produce un sangriento asalto de un camión de caudales; los culpables del atraco, luego de una espectacular huida por Buenos Aires y después por Montevideo, se encuentran cercados por la policía de dos países durante largas horas. La novela narra los preparativos del robo, deteniéndose particularmente

en la personalidad de dos miembros del grupo, la extraña pareja formada por el Nene y el Gaucho Dorda, drogadictos homosexuales, luego rinde cuenta del desarrollo del asalto en sí y de algunas circunstancias de la huida, para terminar focalizándose en el prolongado encierro uruguayo. Más de cien páginas, de las doscientas cincuenta que narra la novela, están dedicadas a una especie de batalla campal y una batalla de imágenes y discursos entre, por un lado, los tres delincuentes, y por el otro, la policía, la televisión, la prensa, los testigos, todo el cuerpo social. Durante ese episodio y bajo el efecto de la droga, los culpables —protagonistas de una verdadera gesta heroica—, no sólo se enfrentan con centenares de policías, matando a muchos de ellos, sino que también queman el botín (cinco millones de pesos, o sea quinientos mil dólares), lanzando billetes encendidos por la ventana: la plata quemada que arde desde el título de la novela.

Un texto aclaratorio del autor, situado significativamente como epílogo y no como prólogo que orientaría la lectura, precisa las circunstancias de escritura del texto, enumera las fuentes a las que ha recurrido para su creación e inclusive narra algunas etapas de su relación personal con la historia contada. Es decir que luego del relato de una serie de peripecias criminales leemos 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. El epílogo es espectacular, sobre todo, por la afirmación de la «realidad de la historia» (lo narrado es cierto), pero más allá, por la afirmación de una escritura como reelaboración de materiales preexistentes y no como una interpretación ficcional de hechos sucedidos. Porque no sólo los grandes acontecimientos de *Plata quemada* serían verdaderos sino también las opiniones y frases de los protagonistas de la historia, insiste perentoriamente el escritor:

He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes. (p. 245)²

Estas afirmaciones, contradictorias con algunas impresiones de lectura (la «veracidad» del texto es un efecto *a posteriori* sin gran verosimilitud textual), delimitan con todo un proyecto de escritura en el cual la oralidad ocupa un lugar fundamental. No sólo los diálogos (relativamente escasos en el texto) serían verídicos, sino que toda la historia está narrada a partir del multiperspectivismo y la polifonía explicados en el epílogo.

Hay en la novela un efecto constante de oralidad, de frases dichas, de fragmentos de relato en voz alta, que pueden más o menos confusamente atribuirse a locutores diferentes del narrador (o a una fuente de la cual el escritor-investigador las ha sacado): afirmaciones de testigos, juicios de médicos o de policías, declaraciones de los culpables, diálogos íntimos grabados durante el sitio del

departamento. Ordenando ese material, empezemos por una descripción que subraye algunos rasgos de la oralidad tal cual se define, luego, en el epílogo:

- Por lo pronto el lenguaje utilizado incorpora a menudo giros que pertenecen a la comunicación oral urbana rioplatense, o que significan, por connotación, algún tipo de oralidad. Esas marcas de lo oral son tanto más visibles que la novela despliega niveles de lengua claramente identificables y atribuibles a enunciadores diferentes: los testigos se expresan de cierta manera (la que caracterizaría a un «Don nadie» o a un «Señor» o «Señora de la calle», como se diría en ese mismo registro de comunicación), los delincuentes de otra (una jerga particular que los caracteriza), los policías y jueces de otra, los periodistas de otra, etc.; y además, frente a esas modalidades, suficientemente delimitadas para ser reconocibles, aparecen en la novela otros niveles de expresión muy tipificados: el estilo periodístico escrito (prensa) y administrativo (legajos, informes). Y valga la acotación: de pronto, con o sin justificación, también hay apariciones fulgurantes de una lengua literaria precisa y construida (analogías complejas, adjetivación, musicalidad).³

- A esta proliferación de registros lingüísticos distintos se la subraya con conflictos entre los diferentes locutores y receptores presentes en la novela: hay constantemente interrogantes sobre la acepción de tal o cual término, distanciamiento y cambio de sentido de las palabras. Junto con la proliferación aparece también una puesta en escena de la recepción de los diferentes discursos y de los procesos de comprensión que son, muchas veces, procesos de deformación o discusión de lo dicho. La proliferación conlleva inestabilidad de sentido y percepción crítica («dicen, nunca se sabe», p. 20). Las versiones son, de más está decirlo, a veces burdamente contradictorias (como ese testigo que juzga a los salvajes delincuentes como «gente de dinero, muy educados, con modales refinados», p. 90). La verdad se desdibuja detrás de un lenguaje «real» que introduce una dinámica de ficción.

- La proliferación está también subrayada con mecanismos de repetición; algunos episodios fundamentales están narrados varias veces, desde ópticas pero también desde posiciones discursivas diferentes. Frente a un acontecimiento dado (el asalto, por ejemplo), la novela pone en escena una intrincada red de versiones, de perspectivas, de palabras, que cambian, que chocan entre sí, que implican una polifonía con fuertes marcas conflictivas. Aquí también: a cada discurso su verdad (o su ficción).

- Por último, el recurso constante a la oralidad supone, también, un tipo de enunciación: los que hablan (testigos, protagonistas), están muchas veces contando la historia, rindiendo cuenta de lo visto, proponiendo una versión de su propia experiencia, traduciendo en palabras algo que les ha sucedido. La proliferación polifónica implica también una multiplicación de historias sobre la historia, una serie de voces que toman la palabra para contarnos un

acontecimiento. La gente cuenta, se cuenta. Mecanismo que se amplifica en la larga escena final, en la cual aparecen, como chispazos, fragmentos biográficos de personajes secundarios. La oralidad, constantemente convocada, supone para Piglia una posición narrativa.

Multiplificación de registros de lengua, recepción crítica o yuxtaposición conflictiva, repetición contradictoria y posiciones narrativas de una experiencia, caracterizarían por lo tanto la representación de la oralidad en *Plata quemada*.

Al leer el texto, el lector está obligado a reconstituir entonces la identidad del o de los locutores (habla una vecina, habla un periodista, habla un policía, «habla» la prensa o la televisión). Esa reconstitución del locutor de segundo grado puede ser explícita: «dijo el Gaucho», «contestó Silva», «afirmó un testigo», «dijeron los diarios», pero en numerosas ocasiones está basada simplemente en el nivel de lengua y el tipo de visión del acontecimiento (y no en una identificación de un sujeto de enunciación explícito). Esa atribución (ese uso constante de una especie de discurso indirecto que el lector reconstruye, hallando o imaginando a veces un posible enunciador de lo leído), se explica y precisa en el epílogo, como vimos. Allí Piglia enumera sus fuentes, simétricas a las que hemos ido creando al leer la novela; allí nos cuenta que tuvo acceso a entrevistas de testigos o protagonistas de la historia publicadas en diarios o reproducidas por televisión, a la transcripción de interrogatorios al Gaucho Dorda, el único sobreviviente, a declaraciones testimoniales de muchos testigos, a la transcripción de grabaciones secretas realizadas por la policía en el departamento en el que estuvieron encerrados los delincuentes, y *last but not least*, a una narración directa: poco después de los acontecimientos, el escritor se habría encontrado con Blanca Galeano, compañera de uno de los muertos, la que le contó su propia versión de la historia.

En el origen del texto encontramos entonces 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 (a Blanca Galeano) como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega» (p. 250). Piglia prolonga ese juicio paradójico 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 historia de la novela pasa de la verdad o la realidad a la dimensión íntima del recuerdo y a la construcción onírica, proceso de interiorización que es sinónimo del paso a la ficción personal. La oralidad, tal cual aparece explicada y delimitada en el proyecto enunciado a pos-

teriori (en el desenlace de su escritura, o sea en el epílogo), se plantea por lo tanto en términos conflictivos. En las afirmaciones precedentes es fácil percibir una tensión entre la oralidad como material de base (la novela como recomposición y organización de lo oído) y una transcripción desrealizante de ese mismo material, percibido en tanto que «tragedia griega» o «sueño». De la oralidad 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 preexistentes terminan, en el momento mismo de la recepción y del trabajo de escritura, negándose, superándose, transformándose en literatura.

Pero más allá de la peculiar perspectiva creada por el epílogo, volvamos a los efectos de esta modalidad de escritura de la oralidad. Dos elementos distintos, una visión social de la literatura y una concepción de las posibilidades del relato justifican la construcción de *Plata quemada*. Por lo pronto, la polifonía en sí es notable; el multiperspectivismo y la relatividad de la novela contemporánea se convierten, *à la lettre*, en un fenómeno textual. En realidad, los postulados de *Plata quemada* no son ajenos a la divulgación del «dialogismo» de Bajtín y a las teorías de Foucault sobre el valor discursivo del poder; *Plata quemada* ficcionaliza, a su manera, el pensamiento de esos autores. Piglia, en una tradición borgeana, dialoga constantemente con un corpus filosófico y teórico en su escritura (y en sus excelentes ensayos críticos). El relato visto entonces como un cruce de lenguajes, como un intrincado tejido de modos de decir que implican, también, modos de pensar y de comprender el mundo. Ahora bien, si el relato es dialógico, la sociedad representada también lo es; se trata de ver a las relaciones de poder en términos de relaciones discursivas y a las colectividades humanas como una «selva de voces» (retomando una expresión de la novela). «La literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales», afirma Piglia en alguno de los numerosos textos críticos que completan y orientan la lectura de sus ficciones⁴. O sea que la polifonía del texto no corresponde sólo con una concepción de la literatura sino con una repetida visión del Estado y de la sociedad como instancias que engendran relatos contradictorios: cada uno cuenta su relato, su ficción, su verdad, en conflicto con los demás. Otra cita: «La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito, personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad»⁵. Esas maneras de contar crean un efecto de dramatización y explotación ficcional, el de un poder opresivo percibido como imposición de algún relato, como la superioridad de una voz sobre las otras. La ficción sería, en esta peculiar visión de lo social, un elemento de un mundo paranoico, controlado por la lógica del complot, según, por ejemplo, lo que Piglia lee en Arlt: «Sus relatos captan el núcleo paranoico del mundo moderno: el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación

del sentido, la lógica del complot»⁶. Afirmaciones todas ellas que podrían aplicarse al conflicto de voces, públicas y privadas, orales e institucionales, que aparece en *Plata quemada* (y a las prolongaciones políticas de la intriga, ya que los delincuentes tienen cómplices tanto en la esfera del Estado como en grupos peronistas violentos de extrema derecha).

La distanciamiento frente a algunas palabras, los malentendidos o las peculiares interpretaciones arriba señalados pueden comprenderse en esta perspectiva (y en particular el desfase entre el discurso periodístico y su recepción individual). La multiplicidad de fuentes también supone la contraposición de discursos «escritos» y marcados por el poder (los medios, el saber médico, la administración, el ejército, la policía) y discursos «dichos», en donde la oralidad sería una marca de rebelión, de puesta en duda, de vaciamiento de la supuesta verdad de los primeros. Un ejemplo: los periodistas hablan de «operación de rescate» durante el sitio del departamento, aludiendo a la recuperación del dinero robado, lo que produce la reacción siguiente en los que están sitiados: «¿De rescate de quién?» había pensado el Nene según Dorda. «No ves que dicen cualquier batata» y el mismo Dorda, poco antes, afirma que «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). El dispositivo discursivo de *Plata quemada* supone 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 (distancia ante la evidencia del término «rescate», invención del sentido de «pusilánime»). 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 («Había que matarlos para que no hablaran», opina en algún momento el comisario Silva, con toda razón y plena ambigüedad, anunciando el encarnizamiento del desenlace, p. 195). La invención del sentido por los delincuentes, 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, ese acto que 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, p. 190-193). 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: toda 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.

En *Respiración artificial* (1980), Piglia ya había creado una ficción polifónica, en donde el choque de discursos implicaba una puesta en escena de un estado opresivo (el de la dictadura) y la posibilidad de una resistencia⁷. En *Plata quemada* la singularidad sería la incorporación de relatos orales. Y el recurrir masivamente a un relato oral, supuestamente verídico pero juzgado, en sí, ficcional, tiene otras dimensiones, que no son sólo derivaciones posibles de Bajtín o de Foucault, sino que son asociables a un ensayo célebre. En 1936 Walter Benjamin publica un artículo intitulado «El narrador» que postula la desaparición de la experiencia en tanto que valor digno de ser transmitido. El relato, que es consecuencia de la experiencia y de un deseo de transmisión, ha sido reemplazado por la información; el relato ha desaparecido de la palabra viva, constata Benjamin, para refugiarse en un discurso solitario, inseparable de la escritura y del libro (la novela), mientras que el narrador oral encuentra la materia de su relato en la propia experiencia o en una experiencia oída, que se vuelve, a su vez, experiencia propia para los que escuchan su historia. Así ha desaparecido el don de «prestar oído», reemplazado por un discurso explicativo (el de la información), que carece de la capacidad de rendir cuenta de algo vivido y que impone una causalidad tan explícita como limitativa. La oralidad, por lo tanto, sería también cierto arte de la narración, asociado de manera estrecha con la experiencia propia, con la posibilidad de transmitirla y de compartir una vivencia, lo que supondría una capacidad de escucha⁸. Ahora bien, esta «crisis de la experiencia», que como vemos implica crisis de la representación pero también pérdida de cierto valor de la comunicación oral, recorre obsesivamente el pensamiento metaliterario de Piglia; leemos, en diferentes textos, afirmaciones que reflejan sus preocupaciones en este sentido: «el psicoanálisis trae una épica de la subjetividad en medio de la crisis generalizada de la experiencia»; los finales de las novelas «son formas de hallarle sentido a la experiencia»; el interés del escritor por los diarios íntimos y las biografías se explicarían porque «desarrollan la tensión entre lenguaje y experiencia», etc.⁹

Este concepto de «crisis de la experiencia», asociado a la narración según la perspectiva de Benjamin, puede completar la lectura de la oralidad en la novela. Porque de lo que se trata, como vimos, es de darle la palabra a los personajes (a las personas) que vivieron como protagonistas o como simples testigos una experiencia. Algo se produjo, un acontecimiento trascendente (robo, asesinatos, secuestros, operaciones de represión, etc.), frente a lo cual la posición del escritor es la de intentar escuchar lo que cada uno tiene para contar sobre ese hecho. «Yo he respetado la intriga que tejieron los protagonistas» leemos, también, en el epílogo (p. 246). Ese «dar la palabra» tiene una dimensión política e ideológica, por supuesto, pero también debe ponerse en relación con la experimentación narrativa y las dificultades de narrar que caracterizan la práctica novelesca culta del siglo XX, en particular en Argentina. ¿Cómo referir una experiencia? ¿Cómo construir y justificar la cadena de causalidades que constituyen un relato? ¿Cómo escribir después de Borges? ¿Cómo escribir después de la dictadura? A esas preguntas *Plata*

quemada responde remontando la crisis de la experiencia postulada por Benjamin y fingiendo recuperar el gesto primitivo del relato: la narración oral de la experiencia (que, junto con la tragedia griega y el sueño sería otra esfera de génesis del relato). En otros textos Piglia ha desarrollado una visión sofisticada y paroxística del escritor: el escritor-ladrón, la máquina de escritura, el ensayo como sucedáneo de la ficción, etc. Aquí se pone en escena a la vez el origen del relato (la experiencia y la narración oral) y su crisis (dispersión, fragmentación, peso de la violencia social sobre él, conflicto de los relatos individuales con las ficciones de la prensa y del Estado, sorderas opresivas, ficciones amenazantes).

En ese sentido es significativo que el texto incluya varias imágenes de escritor (o actividades de personajes asociables con la figura del autor). Ante todo la imagen de Piglia «oyendo» lo que tiene para contar la compañera de un muerto, Blanca Galeano, es decir «encontrando» una historia. Pero también la imagen de un periodista, Renzi, *alter ego* ficcional de Piglia, que aparece como un investigador (Renzi pregunta, oye los relatos, reproduce las astillas de la experiencia de los demás que ha podido juntar). La de un policía, Roque Pérez, que graba las conversaciones de los tres delincuentes en el departamento (el escritor aquí es un oyente ilícito, que «roba» el relato de los transgresores). Y finalmente la del protagonista, el Gaucho Dorda, un psicópata, afásico, esquizofrénico, drogadicto, que actúa con inusitada violencia para acallar las «voces» que oye en su mente y que, significativamente, son comparadas siempre a una «radio» emitiendo:

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. (p. 62-63)

Del discurso del autor-investigador, pasando por el del periodista (que produce un relato mediático) y por el del policía (que oye lo que no debe oírse), llegamos a un discurso delirante, a la escucha de lo no dicho, a la irrupción de otro relato, de otra experiencia y también de otro discurso; en las últimas páginas el personaje se hunde en construcciones imaginarias y en voces inexistentes que parecen materializarse. El Gaucho Dorda escucha o teme escuchar algo que no es escrito, que no es oral, que no es verdad, que no es una ficción social, que no es un relato ni una voz audible. En la novela surge la voz del imaginario como una tercera posibilidad, como el cierre de la ficción real; es el discurso del otro de cada uno, un discurso que sorprende, que quiebra la organización semántica y lógica del discurso conocido (escrito u oído).

«Narrar, decía mi padre, es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad»¹⁰. En la trayectoria narrativa de Piglia *Plata quemada* implica un despliegue narrativo inédito; es el relato, no de una realidad, sino de las ficciones que rigen y transforman una realidad muchas veces pesadillesca. La «realidad de la historia», planteada en el epílogo, es de ese

orden, una ficción de la verdad. Uno de los pilares del proyecto es la oralidad (otro sería la sexualidad, por ejemplo, que podría haberse comentado en este sentido). La oralidad, siguiendo a Puig, supone de pronto abrir la biblioteca y situarse fuera de la crisis de la representación, confrontándose con el acontecimiento, retomando la lógica originaria de la narración. El escritor escucha, el escritor se retracta y desaparece ante una simple capacidad de oír: y lo que hay para oír es el habla del culpable, definitoria del género policial¹¹. La «voz de la tía», la voz del Gaucho, la voz del criminal, irrumpen así en el escenario literario y se vuelven armas frente a una imposición de relatos; gracias a esa ruptura se trata de recuperar los tonos del habla, o «contar con palabras perdidas la historia de todos»¹². La literatura recupera también su fuerza expresiva al transmitir una visión política del lenguaje y una concepción paranoica del mundo. La experiencia, destrozada en una multiplicación de fragmentos, de versiones y discursos, intenta abrirse paso en esa selva de voces en que parece haberse convertido la sociedad argentina.

¹ Citado por G. Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 79.

² Edición citada: R. Piglia, *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1998.

³ Un ejemplo. Dentro de un relato hecho con giros de texto periodístico irrumpe lo subjetivo, el imaginario, atribuible al «autor». Así pasamos de expresiones tópicas («los delincuentes estaban decididos a todo»; «la culminación de la batalla», p. 214) a la analogía, fuera de toda verosimilitud periodística y que inscribe lo que sucede en el lenguaje creativo, figurado, impresionista, sensible, proliferante de lo literario: «murió sin darse cuenta

como si el movimiento de ir hacia la luz de la ventana lo hubiera sacado del mundo»; «un rumor infernal, como si un tren cruzara sobre su cabeza» (p. 216).

⁴ R. Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 11.

⁵ *Ibid.* p. 35.

⁶ R. Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 38-39.

⁷ Sobre la polifonía de *Respiración artificial*, véase: J. J. Maristany, *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, Biblos, 1999; y J. García Romeu, «La parole dispersée: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia», en *Cahiers de narratologie. La voix narrative* vol. 1, Niza, Centre de narratologie appliquée, 2001, p. 485-494. Sobre la polifonía en *Plata quemada*, ver Michelle Clayton, «Ricardo Piglia: *Plata quemada*», en Ricardo Piglia, *Conversaciones en Princeton*, Princeton, PLAS Cuadernos 2, 1998, p. 45-47.

⁸ W. Benjamin, «Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», en *Œuvres III*, París, Gallimard, 2000, p. 114-151.

⁹ *Crítica...*, *op. cit.*, p. 58, 119, 196.

¹⁰ R. Piglia, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 23.

¹¹ Definición recurrente del género policial en la óptica de Piglia: «La inversa es la delación que certifica la ley del género: el que habla es el culpable. En el género (*policial*), el crimen es siempre la condición del lenguaje. (Hay relato porque hubo crimen.)» R. Piglia, «Prólogo», *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, p. 13.

¹² R. Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 17.