

Camperos G., Karlin A.

* Camperos G., Karlin A. es Magíster Scientiae en Literatura Iberoamericana y estudiante de doctorado de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Es profesor en la Universidad Nacional Experimental Sur del Lago Jesús María Semprum, su correo electrónico es Camperosk@unesur.edu.ve

Resumen

Este estudio analiza de forma contrastiva algunas novelas contemporáneas que ejemplifican la escritura de no-ficción y su implicación en la obra de Ricardo Piglia, autor argentino contemporáneo, en cuanto a la representación del crimen. Nos proponemos estudiar dos puntos que consideramos convergentes en algunas novelas de no-ficción, en primer término la construcción literaria del personaje principal de cada pieza: el Gaucho Dorda en *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia y Perry Smith en *A sangre fría* (1966) de Truman Capote. Tomaremos la concepción de los estudios culturales del sujeto ‘extraño’, entre otros conceptos teóricos. En este sentido, nos referiremos a los aportes teóricos propuestos por Homi Bhabha para ubicar culturalmente a este tipo de personajes que son “extraños” desde el punto de vista del contexto cultural que los juzga. En segundo lugar, nos referiremos en términos especiales al uso del lenguaje en ambas producciones para recrear lo que Poe denominó ‘la unidad de impresión’. La ‘unidad de impresión’ lleva al lector a quedarse a la expectativa en cuanto a lo que será narrado y seguramente le proporciona singularidad a los hechos narrados. A partir de este concepto, nuestro estudio cierra con aportes críticos sobre la estructura de una narración de no-ficción y el giro que este tipo de narración plantea en las nuevas corrientes de escritura contemporánea.

Palabras claves Literatura de no-ficción, Nuevo periodismo, Ricardo Piglia, Truman Capote, “Unidad de impresión”.

Literatura de no-ficción. Violencia y crimen en la crónica policial contemporánea. Truman Capote y el New Journalism

Abstract

This study proposes a contrastive analysis of some contemporary novels that exemplify non-fiction writing and its implication in the work of Ricardo Piglia, contemporary Argentine author, regarding the representation of crime. It proposes to study two points that are considered convergent in non-fiction novels. Firstly, the literary construction of main characters of each piece: the Gaucho Dorda in *Plata quemada* (1997) and Perry Smith in *In cold blood* (1966) by Truman Capote. To analyze these characters, the conception of the cultural studies of the ‘strange’ individual will be referred, among other theoretical concepts. Therefore, the theoretical contributions proposed by Homi Bhabha are studied to culturally locate these types of characters that are “strange” from the point of view of the cultural context that judge them. Secondly, we will refer to the use of language in both novels to recreate what Poe defined as ‘the poetic principle’. The ‘poetic principle’ leads the reader to remain in expectation as to what will be narrated and surely provides uniqueness to the narration. From this concept, our study closes with critical contributions on the structure of non-fiction narrative and how this type of narrative poses a turn in the new currents of contemporary writing.

Key words Nonfiction literature, New Journalism, Ricardo Piglia, Truman Capote, “The poetic principle”

I. La 'realidad-ficción'. Escritura y realidad

La crónica periodística emerge en el siglo XX desde la perspectiva del Nuevo periodismo (*New Journalism*), instaurado por Tom Wolfe y E. W. Johnson en sus escritos a manera de antología publicada en 1973. Wolfe, en su momento, definió el Nuevo periodismo como una tendencia que aplica características propias de la literatura de ficción a historias que han ocurrido en la realidad histórica y colectiva (literatura de no-ficción), que han sido escritos originalmente en la prensa regional, nacional o internacional. Para Wolfe, el estilo del Nuevo periodismo tendría cuatro rasgos característicos: “Construcción de la narración escena por escena; el empleo del diálogo realista; el punto de vista de tercera persona y el uso de la perspectiva de los personajes para narrar” (Wolfe citado en Angulo, 1979, p. 9). De alguna manera, estos rasgos característicos exaltan la necesidad de implementar nuevas formas de contar los hechos, aun cuando éstos sean reales y no ficticios, deben ser narrados de una forma singular para así lograr captar la atención del colectivo de lectores de la época.

En este estudio teórico y crítico, nos proponemos hacer un análisis contrastivo de algunos textos contemporáneos que ejemplifican esta escritura de no-ficción y su implicación en la obra de Ricardo Piglia, autor argentino contemporáneo, en cuanto a la representación del crimen. En términos específicos, nos proponemos estudiar dos puntos que consideramos de alguna manera convergentes en algunas novelas de no-ficción, en primer término, la construcción literaria de un personaje principal de cada pieza: el Gaucho Dorda en *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia y Perry Smith en *A sangre fría* (1966) de Truman Capote. En el caso de cada uno de estos personajes, tomaremos la concepción

de los estudios culturales del sujeto ‘extraño’, entre otros conceptos teóricos. En este sentido, nos referiremos a los aportes teóricos desde la perspectiva de los estudios culturales propuesta por Homi Bhabha para ubicar culturalmente a este tipo de personajes que son de alguna manera “extraños” desde el punto de vista del contexto cultural que los mira y los juzga. En segundo lugar, nos referiremos en términos especiales al uso del lenguaje en ambas producciones para recrear lo que Edgar Allan Poe (1993) denominó ‘la unidad de impresión’. La ‘unidad de impresión’ lleva al lector a quedarse a la expectativa en cuanto a lo que será narrado y seguramente le proporciona singularidad a los hechos narrados. A partir de este concepto, retomaremos textos piglianos importantes para analizar la estructura de una narración. En el caso específico del análisis del lenguaje literario en ambas producciones, nos referiremos a teóricos tanto post estructuralistas como al destacado teórico de estudios culturales H. Bhabha.

Homi Bhabha (2002) en su ensayo titulado “Los lugares de la cultura”, que ha sido traducido del inglés por el escritor argentino César Aira, enfatiza la noción de conciencia de las posiciones del sujeto (p.18). Para Bhabha, existe en la actualidad un:

Distanciamiento de las singularidades de ‘clase’ o ‘género’ como categorías conceptuales y organizacionales primarias (lo que) ha dado por resultado una conciencia de las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno. (Bhabha, 2002, p.18)

Bhabha explica que este distanciamiento de categorías fundacionales forma lo que se denominan espacios entre-medios (*in between*) en las relaciones culturales. Por esta razón, Bhabha considera fundamental remitirse a los procesos que originan las diferencias culturales como medio principal de comprender e interpretar, desde los estudios socioculturales, la situación actual de cambios y diversidades culturales. En el caso de la representación de Perry Smith en *A sangre fría*, su singularidad de ‘clase/posición’ se ubica primariamente desde su procedencia racial distinta:

... Y sólo Willy-Jay había reconocido que valía, que tenía dificultades, sólo él había comprendido que Perry *no era simplemente un pasicorto y musculoso mestizo, solo él, a pesar de todos sus sermones moralizadores, lo había visto como él mismo*, Perry, se veía: “excepcional”, “raro”, “artista”.... (Capote, 1966, p. 63, énfasis nuestro).

Los orígenes distintos se convierten en un primer tema de segregación que quizás ilustra la realidad del sur de Estados Unidos a mediados del siglo XX. La madre de Perry Smith, aborigen Cherokee, había dado su herencia fenotípica y presumiblemente su herencia cultural. Esto convierte a Perry Smith en un ‘mestizo’, desde la terminología empleada por Bhabha, en un contexto cultural poco ‘tolerante’ a las culturas distintas de la blanca.

Según Bhabha, los espacios entre-medios podrían servir de lugares para la generación de nuevos ‘signos de identidad’ (individuales o comunitarios) que representarían precisamente a los grupos no pertenecientes a las categorías socio-culturales primarias: los grupos de la periferia. Quizás la diferencia racial de Smith y la poca disponibilidad de un espacio propio en

un entorno cultural cerrado marcó y acentuó los rasgos psicópatas que aparentemente ya vendrían genéticamente incorporados en él. La noción del ‘asesino por naturaleza’ (*natural born killer*) –estudiada por los sicólogos de la época– parecía describir con detalle el comportamiento criminal de Perry Smith. Estos rasgos psicópatas se representan también en el comportamiento criminal del Gaucho Dorda en *Plata quemada*, quien a pesar de formar parte de una banda de ladrones, se distingue por su crueldad:

Martínez Tobar estaba herido, tirado en el piso, doblado, apoyado sobre el costado izquierdo, con el portafolio atado a la muñeca y no vio cuando el Nene sacaba la pinza pico de loro y cortaba la cadena y se llevaba el portafolio con la guía y al moverse hacia atrás le daba un tiro en el pecho. Tampoco vio cuando el Gaucho con la cara tapada con la media remataba al policía con un tiro en la nuca.

Lo había matado porque sí, el Gaucho Dorda. No porque el policía significara una amenaza. Lo había matado porque odiaba a la policía más que a nada en el mundo y pensaba de un modo irracional que cada policía que mataba no iba a ser reemplazado (Piglia, 2000a, pp. 36-37).

En estas dos novelas de no-ficción, el crimen se convierte en un eje que estructura primordialmente el discurso. Es el crimen y quienes lo cometen los principales elementos que protagonizan y complementan el relato. La búsqueda del reconocimiento social (desfigurada inevitablemente por el comportamiento criminal) de alguna manera ‘justifica’ el comportamiento trasgresor de Perry Smith y del Gaucho Dorda. Es decir, Perry y

Dorda buscarían un reconocimiento negativo, ya que, como no era posible sobresalir de forma tradicional por sus atributos particulares, querían, entonces, ser temidos por su entorno. Sus singularidades raciales – ambos vienen de orígenes marcadamente periféricos- presuponen una rebeldía impulsada por la búsqueda de un lugar dentro de un entorno quizás poco incluyente. En sus escritos, Bhabha se refiere directamente a la necesidad y derecho de los grupos periféricos de reconocerse, asumirse y significar dentro de un marco socio-cultural delimitado por la tradición. Bhabha enfatiza:

La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El derecho a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría” (pp.18-19).

Bhabha argumenta que estos espacios entre-medios presuponen la idea de la existencia de dos extremos opuestos (lo bajo y lo alto, por ejemplo). De manera que estos espacios entre-medios conformarían puntos de unión y convergencia entre identificaciones fijas y aquellas identificaciones híbridas que ocupan este ‘pasaje intersticial’ que sostiene “las diferencias sin una jerarquía supuesta o impuesta” (p. 20). Dado que este pasaje intersticial conecta ambos extremos fundacionales de lo cultural (lo alto, lo bajo, lo blanco, lo negro por ejemplo); Bhabha

enfatiza que, lejos de existir una tendencia hacia las explicaciones de los fenómenos socio-culturales a partir de secuencialidades históricas, se trata más bien de un proceso de profunda redefinición cultural (p. 21), que involucra lo histórico pero no se explica, ni se interpreta solamente a través de lo histórico-secuencial. En este sentido, Bhabha explica:

El pasaje intermedio de la “cultura” contemporánea, como sucede con la esclavitud misma, es un proceso de desplazamiento y disyunción que no totaliza la experiencia. Cada vez más, las culturas “nacionales” son producidas desde la perspectiva de minorías privadas de sus derechos políticos. El efecto más significativo de este proceso no es la proliferación de “historias de los excluidos”, produciendo como diría alguien, una anarquía pluralista. (...) (Se trata del)... cambio de base para hacer las conexiones internacionales (p. 21).

Ciertamente Bhabha intenta, una vez más, dirigir la atención hacia los procesos que generan y articulan las diferencias socio-culturales. Sólo a través de dichos procesos se podría comprender la magnitud de los ‘cambios de base’ necesarios para establecer las conexiones culturales a nivel internacional que él mismo menciona. La crisis producida por la existencia de los espacios entre-medios y las emergencias de posibles nuevos signos de identidad quedan expuestas por Bhabha cuando señala que:

Los grandes relatos conectores de capitalismo y clase hacen marchar los motores de la reproducción social, pero no proveen, por sí mismos, un

marco fundacional para los modos de identificación cultural y afecto político que se generan alrededor de problemas de sexualidad, raza, feminismo, el mundo de los refugiados o migrantes, o el fatal destino social del sida (p. 22).

Dorda y Perry ocuparían estos espacios entre-medios a partir de sus diferencias raciales únicamente. El comportamiento criminal pareciera ser un reflejo de la profunda inconformidad experimentada por cada personaje en relación con el entorno en que viven. Para Bhabha, el reconocimiento de los espacios entre-medios y las nuevas identidades que ellos significan son elementos esenciales para la comprensión de las nuevas perspectivas de estudios socioculturales emergentes. Sólo así se comprende la expresión “la cuestión de la cultura en el campo del más allá” (p.17). Quizás desde el punto de vista de sus orígenes, el Gaucho Dorda y Perry Smith pueden ubicarse en estos espacios entre-medios culturales en los que nunca habían sido reconocidos, y menos aún durante la época en que vivieron ya que los estigmas raciales parecían indestructibles. Sin embargo, el comportamiento psicópata (quizás de origen genético en ambos) marca una conducta doblemente ‘extraña’, orientada a la auto-exclusión aunque parecieran buscar precisamente lo contrario, ya que parecieran anhelar reconocimiento social en el fondo. Probablemente se pueda explicar esa conducta socialmente ‘residual’ desde una consideración de lo socialmente ‘extraño’, así como considerar el crimen como eje principal de desenvolvimiento social de estos dos hombres y en un plano estrictamente literario, el crimen como eje estructurante del relato en estas novelas de no-ficción. En el próximo apartado abordaremos con detalle estos aspectos.

II-. Vidas extrañas: El crimen como eje estructurante del relato en *Plata quemada* y *A sangre fría*

Para Piglia, como podemos ver en sus “Notas sobre literatura en un Diario”, fragmento incluido en *Formas breves* (2000b), Roberto Arlt era uno de los escritores que mejor pudo representar las temáticas sociales en Argentina y, así, pudo llevar esas representaciones violentas a la palestra cultural: “Sus textos (los de Arlt) evolucionan en la dirección de un manejo cada vez más abstracto y descarnado de lo social” (Piglia, 2000b, p. 84). Las representaciones de Arlt serían las primeras escenas de una literatura de márgenes en Argentina y sus protagonistas vendrían a encarnar sujetos “extraños”, anarquistas que no encuentran un espacio en esa sociedad represiva. A propósito de esta noción de “sentirse extraño”, H. Bhabha, en su ensayo “Los lugares de la cultura”, introduce la noción de *extrañamiento*:

La actividad negadora es, en realidad, la intervención del “más allá” que establece un límite: un puente donde el “hacerse presente” empieza porque captura algo del sentimiento de extrañeza de la reubicación del hogar y el mundo (el extrañamiento “unhomeliness”) que es la condición de las iniciaciones extraterritoriales e interculturales. Estar extraño al hogar (*unhomed*) no equivale a ser un “sin hogar o sin techo” (*homeless*), ni puede ser acomodado fácilmente en la habitual división de la vida social en esferas privadas y pública. El momento extraño se presenta sin aviso (...), advirtiendo el peso de nuestro permanecer en un estado de “terror incrédulo” (p. 26).

En este fragmento, Bhabha se refiere al “sentirse extraño” como un proceso inevitablemente histórico para los individuos que viven en la periferia. La marca de lo “extraño” envuelve inevitablemente un contexto histórico-cultural como lo sería el ejemplo ofrecido por Bhabha del mestizo sudafricano. Perry y Dorda desarrollan comportamientos criminales y actitudes psicópatas que de alguna manera los marcan irreparablemente y añaden matices a su forma de ser “extraños”. En *La verdad y las formas jurídicas* (1996), específicamente en la cuarta conferencia, Michel Foucault señala lo siguiente: “El crimen no es algo emparentado con el pecado o la falta, es algo que damnifica a la sociedad, es un daño social, una perturbación, una incomodidad para el conjunto de la sociedad” (Foucault, 1996, p. 39).

El crimen y el comportamiento psicópata del Gaucho Dorda y de Perry Smith marcan su desenvolvimiento extraño en una sociedad que prohíbe y castiga el homicidio. Estos personajes son originalmente ‘extraños’ debido a su origen periférico y valdría analizar con detenimiento hasta qué punto su comportamiento criminal los hace parte de ‘lo extraño’ según lo definido por Bhabha.

Las marcas de lo extraño culturalmente cuestionan las relaciones binarias de lo fundacional, desde el plano social, cultural, público y privado. La noción de los espacios entre-medios ya referidos anteriormente debe ser nuevamente considerada. Las marcas de lo “extraño” ocupan ciertamente un lugar en ese pasaje intersticial de lo diverso. Las marcas de lo extraño conformarían precisamente un lugar de convergencia dentro de los espacios entre-medios con los extremos que ocupan las categorías primarias de organización cultural. Para Bhabha, los individuos que viven “de otro modo”, los “extraños” no apelan ya a la tolerancia o esperanza como medio de inclusión

(p. 35). El reconocimiento y el “derecho” a significar desde la periferia se vislumbran como los principales medios que poseen los que viven “de otro modo” para buscar un lugar dentro de un contexto cultural que los excluye. Al final de su ensayo, Bhabha explica: “vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizados en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social: “Estoy buscando la unión (...) quiero unirme” (p.36).

El destino fatal de Perry Smith, quien recibe la pena de muerte por sus crímenes, y, en un plazo más extenso, del Gaucho Dorda, quien es ajusticiado en la cárcel por otros reclusos, propone una situación de extrañeza y singularidad que ciertamente no inaugura nuevas formas identitarias más allá de los orígenes particulares ya discutidos. Quizás tendría que ver con el comportamiento social ‘residual’ que queda delimitado y penalizado desde el Estado. No habría unión (desde el plano social) posible en el caso de ambos homicidas pues se violenta y se damnifica a la sociedad y a sus miembros de alguna manera. Sin embargo, sería interesante abordar con detenimiento en una próxima oportunidad la relación crimen-Estado que se plantea magistralmente en *Plata quemada* y que podría ser relacionada con otros escritores destacados de la literatura de no-ficción como sería el caso de Rodolfo Walsh, Harper Lee y obviamente Truman Capote. La visión de lo políticamente ‘correcto’ pareciera regir a los criminales de *Plata quemada* hasta que descubren la traición de los entes poderosos y políticos con los que trabajaban en conjunto y en ese momento se apodera de los criminales una rebeldía parcial ya que no se desligan de los movimientos antiperonistas en ningún punto. Así, se convierten en criminales aparentemente desenfrenados que ya no temen desperdiciarlo

todo (hay que recordar la quema del botín), quizás porque igual ya todo está perdido para ellos.

III. La crónica y la singularidad en el relato: el lenguaje como artefacto literario

La importancia del lenguaje es fundamental en la literatura pigliana. La violencia y lo absurdo del contexto social pueden ser siempre representados de forma singular por Piglia y, por supuesto, por otros autores en diversas lenguas. En *Formas breves* (2000) Piglia incluyó su texto “Tesis del cuento”, y es en ese texto que se exploran las diversas maneras de apropiación del lenguaje que ejercen cada autor y de cómo, a través de cada estilo particular, se especifican y construyen características fundamentales que debe poseer una obra narrativa. Piglia reflexiona en “Tesis del cuento” sobre la filosofía de composición de varios autores destacados y de alguna manera elabora una tesis personal sobre las formas de narrar. Piglia asume a Edgar Allan Poe como exponente del cuento clásico y “nos refiere”... el cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra” (2000b,108). La estructura del cuento clásico tendría también otras consideraciones particulares en su filosofía compositiva que son menester revisar sucintamente. Poe (1993), en su texto “La unidad de la impresión”, definía la importancia de la longitud del texto literario durante su proceso de creación. Una longitud excesiva y repleta de detalles innecesarios contribuiría a perder esta ‘unidad de impresión’ en el lector. Así, la unidad de impresión referida por Poe tendría que ver con el impacto que causa la obra en el lector.

La ‘unidad de impresión’ de un texto literario difícilmente se verá beneficiada por la añadidura de detalles superfluos, ya que éstos

ni siquiera se justificarían, desde el análisis de Poe, como un recurso estético de creación provechosa. En “Tesis sobre el cuento”, Piglia aborda de forma práctica estos planteamientos:

En “la muerte y la brújula”, al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Este libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lonrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar allí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica: ‘uno de esos tenderos que ha descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro publicó una edición popular de la *Historia secreta de los Hasidim*.’ Lo que es superfluo en una historia es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las 1001 noches* en “El Sur”; como la cicatriz en “La forma de la espada”) de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento (2000b,107).

Por lo tanto, Poe sugiere en su texto, y de forma implícita Piglia de cerca le sigue, que el escritor debe evitar abarcar una longitud textual mayor de la que la obra amerita ya que esto dudosamente se reflejaría en términos de mayor calidad en la composición de la obra literaria. Por eso, este especialista en literatura fantástica es

contundente cuando afirma: ‘parece evidente pues, que en toda obra se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión’ (1993, p.14). Y el término de ‘precisión’ implica sobre todo a la creación poética, ya que este escritor reconoce que en la creación literaria en forma de prosa, la pérdida de la ‘unidad de impresión’ se torna inevitable. En la poesía, no obstante, esta pérdida tendría consecuencias realmente graves. La percepción que el lector tenga del poema quedaría irremediamente afectada por una lírica demasiado larga. El autor debe tener presente el concepto de precisión en las palabras que utilice dentro de su composición.

Sin embargo, valdría aclarar que el concepto de precisión implica para Poe, y de igual forma para Piglia, tanto la extensión textual excesiva como la insuficiente. Poe señala que una extensión insuficiente conllevaría a una percepción epigramática de la obra de arte y quedarían así demasiados detalles que el lector sencillamente no podría percibir.

En la escritura pigliana, este ideal de precisión se ve exaltado desde las perspectivas ofrecidas de las producciones literarias de Antón Chéjov, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, magistralmente referidas en la obra pigliana. El estilo pigliano refleja por supuesto un ideal intrínseco de búsqueda constante de las palabras precisas sin ahondar en una estética ‘barroca’ o ‘helenística’ como fue el estilo de Leopoldo Lugones. En palabras de Piglia:

La versión moderna del cuento que viene Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos

historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico de Poe contaba una historia anunciando que había otra. El cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión (p. 108).

La ‘unidad de impresión’ se preserva dentro de la narrativa de Ricardo Piglia, ya que, aunque la trama se desborda en una multiplicidad de versiones que cuentan numerosas historias -algunas cortas, otras más extensas-, podemos percibir la totalidad de un relato al cabo de unas cuantas páginas. Los personajes piglianos aparecen en varias ficciones y se relacionan de tal modo que apelan a lo que Juan José Saer denominó “La espesa selva de lo real”. En “las notas del autor” incluidas en *Los casos del comisario Croce*, (2018), Piglia advierte al lector más distraído:

Para los que estén interesados en estos asuntos, quiero recordar que el comisario Croce es uno de los protagonistas de mi novela *Blanco nocturno*. Me gusta el hombre, por su pasado y por el modo imaginativo con el que afronta los problemas que se le presentan. Anda metido siempre en misterios y asuntos ajenos. Estos comisarios del género son siempre un poco ingenuos y fantasmales, porque, como decía con razón Borges, en la vida los delitos se resuelven – o se ocultan- usando la tortura y la

delación, mientras que la literatura policial aspira – sin éxito- a un mundo donde la justicia se acerque a la verdad (Piglia, 2018, p. 124).

Asimismo, las constantes referencias a representantes de la literatura escrita en inglés recuerda un profundo referente borgeano en Piglia. Recordemos que para Borges, Ruyard Kipling representó quizás uno de los mejores cuentistas de habla inglesa. También existe una fascinación de Emilio Renzi, uno de los personajes protagonistas de la novela *Respiración artificial*, por el estilo de Franz Kafka. En *Respiración artificial*, podemos recordar el especial interés en la anécdota referida por Tardewski sobre el impensable encuentro entre Hitler-Kafka en la Praga de principios de siglo XX en la novela *Respiración artificial*. Piglia también refiere en *Formas breves* lo particular de Kafka en sus procedimientos artísticos particulares: “Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta (oculta en el relato), y narra sigilosamente la historia invisible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo “kafkiano” (p.109).

Sin embargo, para Piglia, la estética faulkneriana presenta curiosidades más incitantes en la labor creadora de cualquier artista. Para Renzi, en *Respiración artificial*, el estilo faulkneriano se trataba de un modo de escritura difícil de ignorar: ‘no podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia: el joven de brillante porvenir, recién recibido de abogado, que plantea todo y desaparece; el odio de la mujer que finge un desfalco y lo manda a la cárcel sin que él se defienda o se tome el trabajo de aclarar el engaño (Piglia, 2001, p. 15). Esto evoca ciertamente un motivo faulkneriano explorado analógicamente en el cuento “Dry September” de William Faulkner. Allí, Faulkner ensaya la recreación de lo real desde

el punto de vista de lo colectivo de una época: simbolizar el periodo oscuro representado por los linchamientos sureños por motivos raciales fundamentalmente. Varias producciones de Faulkner -*Sanctuary* (1931)-, por mencionar una- colindan directa o indirectamente con lo histórico y lo conflictivo de los procesos de cambios acaecidos desde finales del siglo XIX en los Estados Unidos, particularmente hacia el sur de ese país. La precisión en la descripción de un contexto determinado, los giros lingüísticos propios de los habitantes de los campos norteamericanos realzan la verosimilitud de la temática a denunciar.

En *Plata quemada* del mismo modo existe un contexto social problemático. Se trata de los años en que la proscripción del peronismo parecía consumada en Argentina. Se trata de una banda de delincuentes que de alguna manera se convierten en la mano ejecutora de una mente siniestra y maestra que opera dentro del gobierno de facto instituido hacia mediados de los años sesenta en la Argentina. La historia secreta es la que el lector poco a poco puede ir develando y estos detalles minúsculos mantienen la ‘unidad de impresión’ en este relato sobre criminales. La sugerencia de un tema tabú hace todavía más incitante la ‘unidad de impresión’ ofrecida por este relato. La corrupción que opera dentro del Estado mismo es resaltante y queda expuesta gradualmente según se desarrollan los acontecimientos fragmentarios.

De cualquier forma, si seguimos con la predilección pigliana por la estética faulkneriana, podemos intuir que ficcionalizar un crimen también abriría una combinación de opciones desde un estilo meramente borgeano-faulkneriano: el crimen que nunca ocurrió tendrá como resultado la ejecución de un hombre inocente, como sería el caso de “Dry September” o acaso se tratará de una ejecución sumaria por meros conflictos étnicos.

En *Plata quemada* se trata de unos bandidos que aparentemente intentan robar el dinero de un banco nacional a cualquier costo. Más tarde descubrimos una trama más complicada como ya hemos referido. Otra perspectiva un tanto menos ‘abierta’ que la propuesta por Faulkner se vislumbra en el relato “Like a winding sheet” (2004) de Ann Petry, según el cual se denuncia expresamente un conflicto racial que parece irrumpir inclusive en el terreno laboral. El cuento de Petry tendría evidentemente una implicación social mucho más profunda que la requerida por Piglia al evocar uno de los motivos centrales de la cuentística faulkneriana. En “Like a winding sheet”, se narra la historia de un hombre afroamericano que está lleno de ira y frustración debido a las injusticias enfrentadas en su vida cotidiana. La historia se desarrolla a mediados de la década de 1940, un poco antes de que los afroamericanos obtuvieran los derechos civiles en Estados Unidos. El protagonista, Johnson, siempre está consciente de sentir dolor en sus piernas y de la tensión que siente en sus manos. Su ira aumenta cuando es confrontado por una mujer blanca que ha sido despectiva con él y, más tarde, cuando cree que ha sido tratado injustamente en un restaurante de Nueva York. Hasta este punto, él es capaz de controlar la ira que ha ido aumentando constantemente a lo largo de la historia. Finalmente, a su llegada a casa, las acciones y las palabras de su esposa desencadenan el violento derramamiento de abuso físico que tanto ha luchado por controlar.

De cualquier modo, la diversidad de opciones queda también señalada desde la escritura pigliana, pero sin duda se evade en principio de cualquier motivo rural ya que la trama preferida de Piglia se despliega incesantemente en Buenos Aires.

En *A sangre fría*, la influencia de Faulkner es percibida con mayor ponderación sobre Truman Capote. La representación del

Deep South, de los pueblos del sur de Estados Unidos, se presenta a forma de cuadros precisos. Algunos quizás demasiado crudos para el lector. Holcomb no deja nunca de parecerse al pequeño pueblo lleno de rumores en el que se desarrollan los eventos de “Dry September”. La ironía al momento de presentar todos los eventos, quizás con el fin de aumentar la expectación y la crítica mordaz del colectivo de lectores no pasa desapercibida. Es quizás el lenguaje sencillo y, en cierto modo preciso, el que hace que *A sangre fría* de Capote y *Plata quemada* sean representaciones de contextos no ficticios que de alguna manera describen una época, con sus protagonistas oscuros, misteriosos y sabios, que exaltan sus luminiscencias y aciertos, pero que muestran, asimismo, sin mayores enmascaramientos, sus desventuras innegables.

Referencias

- Angulo, L. (1979). “¿Un nuevo periodismo?”. *Revista Prueba*, 48, 5-12.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Capote T. *A sangre fría*. (1966). Barcelona: Editorial Noguer S. A.
- Faulkner, W. (2004). “Dry September”. *A world of fiction* (pp. 255-265). NY: Longman.
- Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Petry, A. (2004). “Like a winding sheet”. *A world of fiction* (pp. 209-226). NY: Longman.
- Piglia, R. (2018). *Los casos del comisario Croce*. España: Anagrama.

Piglia, R. (2001). *Respiración artificial*. España: Anagrama. (1ra ed. 1980)

Piglia R. (2000a). *Plata quemada*. España: Anagrama.

Piglia, R. (2000b). (2000b) *Formas breves*. España: Anagrama.

Poe, E. A. (1993). “*La unidad de impresión*”. Teoría de los cuentistas (pp. 13-14). México D. F: UNAM.

Wolfe T. (1973). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Este artículo fue presentado a Entre Lenguas en diciembre de 2019, revisado en julio de 2020 y aprobado definitivamente en julio de 2021.