

ACADEMICUS

Devenires del relato negro en la producción crítico-literaria de Ricardo Piglia

Evolution of crime narrative on Ricardo Piglia's literature and literary criticism

Prof. Ignacio Davies

nachod-21@hotmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba - Argentina

CORRECCIÓN LITERARIA

Lucía Sandiano

Recibido: 29 de marzo de 2020 / Aprobado para publicación: 3 de mayo de 2020



Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFFyH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen

El presente artículo se propone, a partir de una breve caracterización del género policial contemporáneo, indagar en torno a la hipótesis de Ricardo Piglia (1941-2017) acerca de los desarrollos del relato negro hasta su versión ficción paranoica, resultante de la hibridación policial-ciencia ficción (Piglia, 1991). Esta serie de categorías constituye uno de los ejes claves sobre los que nuestro autor ha articulado problematizaciones relevantes para cierta tradición crítica de los Estudios Culturales latinoamericanos. Retomamos, en esta dirección, el instrumental interdisciplinario que brinda Frederick Jameson (1989), para comprender la escritura como acto socialmente simbólico, y atender a las mediaciones histórico-sociales de la producción crítico-literaria pigliana. En esta línea, aspiramos a comprender algunas de las lecturas claves del corpus crítico de Piglia en torno a la literatura *noir*, en su vínculo con el desarrollo global de una cultura del miedo (Lotman, 1999) y su anclaje en nuevos dispositivos sociales de control (Deleuze, 1995).

Palabras claves: Género negro, Estudios Culturales Latinoamericanos, Ricardo Piglia.

Abstract

This article proposes, based on a brief characterization of the contemporary police genre, to investigate the hypothesis of Ricardo Piglia (1941-2017) about the developments of the black story until its paranoid fiction version: resulting from police hybridization-science fiction (Piglia, 1991). This series of categories constitutes one of the key axes around which our author has articulated relevant problematizations for a certain critical tradition of Latin American Cultural Studies: we return in this direction the interdisciplinary instruments provided by Frederick Jameson (1989), to understand the writing as a socially symbolic act, and attending to the historical-social mediations of the Piglian critical-literary production. In this direction, we aspire to understand some of the key readings of Piglia's critical corpus about *noir* literature, in its link with the global development of a culture of fear (Lotman, 1999) and its anchorage in new social control devices (Deleuze, 1995).

Keywords: Black genre, Latin American Cultural Studies, Ricardo Piglia.

Devenires del relato negro en la producción crítico-literaria de Ricardo Piglia

Introducción: Los Estudios Culturales latinoamericanos y la obra crítica de Ricardo Piglia

La singular lectura estético-política de Ricardo Piglia en torno al género policial contemporáneo halla -desde un inicio en los años 60s- fuertes puntos de contacto respecto a una cierta línea del amplio espectro de investigaciones que hoy denominamos Estudios Culturales Latinoamericanos. Entendemos, en este sentido, que los desarrollos del escritor Roberto Piglia pueden inscribirse en cierta tradición crítica de los Estudios Culturales (de ahora en adelante EC), si pensamos a estos últimos como un complejo teórico-interdisciplinar que aborda el lenguaje y la significación como elementos determinados por complejas relaciones de poder y, a su vez, como productores de la vida social en el capitalismo tardío/neoliberal.

Retomamos algunos elementos claves de la apuesta de Frederick Jameson (1989), por su interés metodológico en un marxismo actualizado: horizonte de inteligibilidad de ciertos materiales de nuestra cultura. Se trata de un esquema marxista que, habiendo asimilado algunos aportes claves del giro lingüístico, resulta capaz de evitar las aporías de los modelos clásicos: “reduccionismo”, “economicismo” y “realismo”. A diferencia de la acepción tradicional-marxista, desde Jameson el texto no es considerado mero reflejo de estructuras económicas elementales (fuerzas productivas, relaciones de producción), sino que será estudiado, en primera instancia, como *acto socialmente simbólico* inscripto en una temporalidad histórica definida. En *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie* (1989) se afirma que el enfoque de las mediaciones posibilita atender a la especificidad de los vínculos entre producción literaria y su contexto de

surgimiento, sin recaer en los vicios del reduccionismo económico, habitual en anteriores versiones del marxismo cultural.¹

En un mismo sentido, de acuerdo con la perspectiva del *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (2009) de Mckeelrwin y Szurmuk, existen dos polos del término cultura como objeto de estudio en el campo de los EC Latinoamericanos: el “antropológico - sociológico - comunicacional” (p.ej., García Canclini y Martín-Barbero), y el “artístico - literario” (p.ej., Beverley, Sarlo y Richard, entre otros). En esta dirección, el presente trabajo encuentra su anclaje en el segundo de los polos mencionados, apuntando a revalorar los aportes y mediaciones filosóficas de una obra crítico-literaria. Es por ello que considero relevante la apuesta de Jameson (1989) por una versión no ortodoxa del marxismo, en cuanto herramienta analítica y horizonte de inteligibilidad histórica del texto. En este sentido, la noción de mediación posibilita rever el vínculo entre una obra que cruza los registros crítico-teórico y ficcional (como lo es la de Ricardo Piglia) en su esfera histórico-social de surgimiento:

“El concepto de mediación ha sido tradicionalmente la manera en que la filosofía dialéctica y el marxismo mismo han formulado su vocación de romper los compartimientos especializados de las disciplinas burguesas, y realizado conexiones entre fenómenos aparentemente dispares de la vida social en general” (Jameson, 1989: 12).

4

Sigo, también, a Jorge Fonet (2007) cuando señala en torno a Piglia y sus operaciones de “apropiación literaria”, que aquel “establece una relación muy estrecha entre economía y literatura” (p. 41). Destaco la inscripción marxista heterodoxa del autor analizado, que atraviesa (no sin tensiones, pero con una continuidad notable) su etapa de juventud, ligada al maoísmo y sus lecturas del formalismo, a su trabajo con el género negro norteamericano. Pensadores disimiles, de trayectorias diversas, pero inscriptos en versiones poco ortodoxas de la tradición marxista de sus épocas, tales como Bertold Brecht y Walter Benjamín, han

¹ Por caso, el realismo social o “socialista”, poética revolucionaria oficial según la conducción del Partido Comunista durante el período URSS. Para un recorrido sobre estas tendencias en nuestro país, ver *El compromiso crítico* (2004) de Adolfo Prieto, publicado en Avaro y Capdevila (comps.), *Denuncialistas: literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires: Arcos, pp. 289-333.

sido insumos fundamentales durante esta etapa de formación de nuestro autor, focalizado en el mundo de la revista literaria, como *Literatura y sociedad* de 1965 y *Los Libros* de 1969-1976; y la crítica social.

Más adelante se destaca la tarea de Piglia en la difusión del *hard-boiled*² en nuestro país, como *La serie negra* de 1969 y *El cuento norteamericano contemporáneo* de 1977, siendo uno de los pioneros en América Latina. Años más tarde, y hasta su última novela conocida, *El camino de Ida* de 2013, su interés se vuelca hacia lo que denominará como narrativas paranoicas: *La ficción paranoica* de 1991 y *Teoría del complot* de 2001.

Género negro y delito como producción social

Gran parte de la crítica especializada (Monsivais, 1973; Giardinelli, 1984) reconoce en los orígenes del género policial una narrativa poco interesada en abordar los desarreglos políticos, sociales y económicos de la sociedad en la que aparece, y en cuya narración nada es más importante, que la labor intelectual de un razonador solitario por dilucidar un enigma (Poe y Conan Doyle entre sus precursores). Aunque este enigma suele estar relacionado con la perpetración de un crimen, los elementos habituales de un asesinato como la violencia o el ajusticiamiento del culpable no entran en su campo de acción. Se omiten de la misma manera en que son eludidos los conflictos estamentales. Las clases populares, de esta manera, no tienen ninguna presencia en estas ficciones o bien, de aparecer, son relegadas a roles secundarios porque, como afirma Carlos Monsiváis: “los crímenes de o entre pobres no le interesan al género” (1973: 13). Desde su nacimiento, la narrativa judicial o policíaca estuvo condicionada por la dialéctica entre la aplicación de la justicia por parte de las autoridades y la percepción de estos mecanismos por parte de la población. Dicha dialéctica resulta silenciada en general en la novela clásica y sólo reaparecerá con fuerza en la llamada serie negra o *hard-boiled*.

² N. de E. El término *hard-boiled* refiere a un género literario surgido entre las décadas de 1920 y 1930, que fusiona elementos de la ficción policial y la ficción de explotación, y se asocia generalmente a la novela negra. Una de las características fundamentales es la presencia de escenas de violencia expresa, como asesinatos, y el desarrollo de contextos eróticos.

En *El último lector* (2005), Piglia ubica la figura del detective, desde sus apariciones iniciales en la literatura del género, como un producto específico de la tensión entre multitud y ciudad moderna del Siglo XIX: “Dupin es el que está, como lector, en tensión con el escenario de la ciudad, entendida como el espacio de la sociedad de masas” (Piglia, 2005: 45). Desde el París de Poe y Benjamín a las urbes norteamericanas en pleno desarrollo del *hard-boiled* en los años 40s, la figura del investigador inserto en el anonimato y los dispositivos de control, y la tensión entre orden, poder e individuación marcará a fuego los códigos del género. Es la introducción de la variante negra al esquema clásico lo que marca el corrimiento del interés por el enigma especulativo, a la determinación y complejidad de las relaciones sociales capitalistas. Creemos, como Piglia, que existe una constante en los relatos de comienzos de los 50s norteamericanos, así como en la narrativa actual en nuestro continente, traducida en el paso de una concepción sobre el crimen como desviación/anomalía al interior del orden, al reconocimiento del mismo como esfera de la producción, regulada por una serie de dispositivos y mecanismos de poder cristalizados. Ya desde Marx (1862) el delito ha sido considerado una esfera de la producción social:

“El filósofo produce ideas, el poeta poemas, el cura sermones, el profesor compendios, etc. El delincuente produce delitos. Fijémonos un poco más de cerca en la conexión que existe entre esta última rama de producción y el conjunto de la sociedad y ello nos ayudará a sobreponernos a muchos prejuicios” (Marx, 1862: 12).

Quiero destacar la relevancia de esta intuición de Marx, vinculada a su vez a la noción de “delito productivo”, empleada inicialmente por Josefina Ludmer (2001), quien la redefine como “instrumento crítico” para el análisis textual. El valor estratégico de este concepto radica en la coordinación del análisis formal del texto policial, con la perspectiva diacrónica de la “historia de las formas del discurso” (Jameson, 1989: 94). El delito, en esta línea, se presenta como una modalidad de lo productivo, regido por determinados mecanismos e instituciones, movilizándolo de una manera particular fuerzas sociales antagónicas. Es por ello por lo que la relación manifiesta entre poder y crimen, delito y escritura, debe ser una de las claves de lectura ineludibles para comprender la ficción policial. Lo delictivo en el género,

como matriz de narraciones y operador de lecturas, contribuye a estructurar sentidos que trascienden el ámbito de la ficción. Como destaca Feuillet (2011), la literatura negra como relato del capitalismo tardío, donde los dispositivos de control comienzan a interponerse a la conciencia del sujeto que narra la ficción:

“Pone el foco en la operación criminal del poder absoluto [...] Efectivamente el delito moviliza las fuerzas productivas en la novela, y, por último, produce el relato que leemos, donde el género policial funciona como un modo de interpretar lo social, organizando una lectura desde un lugar-otro, transgresor y altamente productivo” (Feuillet, 2011: 7).

Mientras la fórmula clásica se afirma, sobre todo, en el fetiche de una inteligencia superior y se ocupa de proteger cierto estado de situación del orden social burgués, a partir de la serie negra el criterio máximo de la investigación no es otro que la experiencia. Mientras en el policial clásico el enigma se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis y deducciones, en la novela negra el detective se involucra en los acontecimientos a tal punto, que su investigación suele producir nuevos delitos. A decir de Piglia, se trata de dos lógicas “puestas una a cada lado de los hechos. En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales” (1968: 55). Esta elaboración de un “entre” la facticidad de los hechos, por un lado, y la novela de enigma especulativo, por otro, supone la crisis de los valores de la sociedad burguesa estadounidense. El papel de la determinación económica, al interior de las relaciones que se trazan entre los personajes de la novela resulta, ahora, fundamental. Los vínculos entre orden social, leyes y criminalidad son replanteados bajo una nueva óptica, basta pensar en el lugar que tiene el dinero en estos relatos. El detective suele ser representado como un profesional, que hace su trabajo y recibe un sueldo por el cumplimiento del mismo (de la institución policial o del cliente, según el caso). Por el contrario, en la novela de enigma, el detective solía ser un aficionado de dotes especiales, con el tiempo suficiente para dedicarse “desinteresadamente” a descifrar el crimen. En segundo lugar, el crimen, se halla ligado a motivaciones materiales. En palabras de nuestro autor:

“Asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica (a diferencia, otra vez, de la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen sublimadas: los crímenes son «gratuitos», justamente porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma)” (Piglia, 1986: 56).

Desplazada la moral a un papel secundario, el relato negro tiende a “desublimar” los motivos de las acciones criminales. A decir de Piglia, el único enigma que proponen -y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones sociales capitalistas. El dinero determina los móviles de las acciones y mantiene la burocracia de un sistema policial/judicial, tan corrupto como la sociedad que lo sostiene. Estas cualidades del contexto hacen que los encargados de dilucidar la secuencia de hechos delictivos fluctúen entre el cinismo (ejemplo: James Hadley Chase) y el moralismo: “En Chandler todo está corrompido menos Marlowe, profesional honesto que hace bien su trabajo y no se contamina” (Piglia, 1986: 58).

Ahora bien, en cuanto al recorrido personal de Piglia como lector del género y sus transformaciones, su apropiación para elaborar una poética y postura críticas, es clave volver sobre lo que afirmó en una de las entrevistas recopilada en 1986 para el texto *Critica y Ficción*:

“Los leía como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, que fue lo primero que me interesó en el género, porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años 60, de la izquierda (...) encontré ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del «reflejo» en el sentido de Lukács sino con una forma que trabaja lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad” (Piglia, 1984: 73).

Para entender algunos de los rasgos de este trabajo particular de “lo social como enigma” que el *hard-boiled* inaugura, estableciendo rupturas claves en los códigos tradicionales del policial anglosajón, continuaremos pensando la figura (central y cargada de sentidos) del detective. Piglia insiste en diversos lugares de su obra con la introducción y consideración de figuras marginales u otredades. Al menos desde *Respiración Artificial* (1980), abundan en sus textos personajes *outsiders* (exiliados, académicos retirados, representantes arrepentidos y traidores del sistema político

vigente), circulan en su ficción estableciendo entre sí un marco de relaciones fundamentales y representativas. Pero, en este caso, la marginalidad y la dislocación del detective respecto a los lugares y funciones tradicionales en las instituciones resulta, más bien, ligada al tópico de la lectura de lo social, y a una característica “lucidez” en lo que a esta lectura se refiere. El investigador privado no se halla incluido en ninguna institución social, es célibe, no tiene familia, y esa cualidad anti-institucional garantiza su libertad.

“Porque es libre y no está determinado, porque está solo y excluido, el detective puede ver la perturbación social, detectar el mal y lanzarse a actuar. Cierta extravagancia, cierta diferencia, insiste siempre en la definición de estos sujetos extraordinarios que se asocian en el caso de Dupin con la figura del hombre de letras, del artista raro y bohemio” (Piglia, 2005: 63).

En cuanto a sus determinaciones sociales, desde sus orígenes la figura del detective surge para nuestro autor, como un elemento indisociable de los dispositivos sociales que lo rodean (y que también se hallan en plena configuración histórica). La aparición de la ciudad industrial de masas es leída, siguiendo a Benjamin, como condición necesaria para su emergencia. En el espacio de la masa y de la multitud anónima surge el investigador privado: “Como efecto de la tensión con la multitud y la ciudad [...] El sujeto amenazado ni siquiera está seguro en el lugar más privado posible” (Piglia, 2005: 46).

Vigilancia y otredad

Como venimos observando, algunos de sus rasgos fundamentales de la figura del detective, lo ligan al auge de los nuevos sistemas de vigilancia en relación con el mercado. El estereotipo del “investigador privado” proviene de lo real, su aparición es histórica y no producto de la arbitrariedad imaginativa: su devenir niega en parte al detective tipo Holmes o Dupin como “científico de la vida cotidiana”, a decir de nuestro autor. Como bien destaca Maurice Dobb (1967), en documentos e informes sobre la situación de los Estados Unidos en los años 20s, el investigador privado en

las grandes ciudades industriales surge y funciona como una policía privada, contratada por grandes empresarios para espiar y controlar a organizaciones sociales, huelguistas, y sindicatos. Además, la aparición de los registros poblacionales expresada en numeración de los hogares, huellas dactilares, identificación de firmas, acompañados por el desarrollo de la fotografía, el archivo policial o “expediente” y “fichaje”, da lugar a un nuevo escenario urbano:

“En esos mismos años, hacia 1840, Foucault sitúa el comienzo de la sociedad de vigilancia. Y el detective funciona a su modo, imaginariamente, en la serie de los sistemas de vigilancia y de control. Es su réplica y su crítica” (Piglia, 2005: 46).

El contenido social originario de las historias de detectives, dice Walter Benjamín, tiene que ver con la pérdida de las huellas del individuo, en la multitud de la gran ciudad. “Es difícil mantener el orden en una población tan masiva donde por así decirlo cada uno es un desconocido para todos los demás”, señala un informe de la policía de París en 1840” (Piglia, 2005: 45). Benjamín identifica la configuración del policial, con la serie de procedimientos de identificación de las subjetividades modernas y la cartografía en expansión de los centros urbanos y grandes capitales en desarrollo. En una misma línea, podemos pensar con Jesús Martín-Barbero (2000) que la compleja relación entre lo masivo (género policial, pero también nuevos medios de comunicación) y la ciudad (anclada en sofisticados dispositivos de control) se vincula a una fuerte presencia, no solo del anonimato que produce la multitud, sino también de la peligrosidad/amenaza permanente, emanada de un orden social precario. Como lo expresa:

“Paradójicamente es un orden construido con la incertidumbre que nos produce el otro, inoculando en nosotros cada día, la desconfianza hacia el que pasa a mi lado en la calle. Pues en la calle se ha vuelto sospechoso todo aquel que haga un gesto que no podamos descifrar en 20 segundos” (Martín-Barbero, 2000: 30).

La idea de la sospecha, construida sobre el prejuicio social, es trabajada con mucha eficacia por el género, y el primer sospechoso de este detective moderno, destaca Piglia, es el “otro social”: “aquel que pertenece a la minoría que rodea el mundo blanco, dentro del cual se están desarrollando las versiones paranoicas de lo que

supone la amenaza” (2006: 42). La otredad como lo diferente a una minoría empoderada, la amenaza de un peligro potencial, de un anónimo que permanece indefinible porque la estrategia de la construcción del miedo colectivo así lo requiere (Lotman, 1999). El “monstruo” también es la figura que menciona Piglia al respecto de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Poe, relato en cuál el asesino, descrito por los testigos como un ser irracional de comportamientos inexplicables, que habla una lengua intraducible, no es otro que un gorila. El monstruo es el que no-pertenece por excelencia, y desde el otro lado de la frontera, atenta al orden de lo mismo y legitimado. El gorila, como destaca Piglia (2006), condensa, en uno de los cuentos que inauguran el género, una metáfora que contiene el germen de su devenir:

“En el interior de una cultura, dice el género, existe una doble frontera señalada por el enigma y el monstruo. El enigma se pregunta desde adentro por el sentido de la cultura. El monstruo marca la frontera y la amenaza externa” (Piglia, 2006: 53).

En esta dirección, el sujeto que reclama el orden y se ve amenazado en sus condiciones de existencia, no solo teme en el contexto amplio y anónimo de la ciudad, sino en su cuarto, en el centro mismo de la intimidad. Y este peligro en el núcleo de “lo íntimo” se potencia cuando las barreras entre lo público y privado, entre lo propio y los espacios de visibilidad social, se difuminan. Así, las derivas del género negro a su variante de ficción paranoica y relato del complot otorgan ciertas claves para comprender algunas de las tensiones entre lo que Benjamín (1936), y luego Martín-Barbero (1987) o Amar Sánchez (2000), han estudiado como “modos de percepción” que configuran la experiencia social de las mayorías. Amar Sánchez (2000) ha afirmado que la expansión y desarrollo de los medios masivos han dado lugar a cierta “percepción implícita”, de una gran variedad de sucesos o acontecimientos bajo la lupa del género policial:

“Miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen. Los delitos del Estado, la corrupción en los ministerios públicos, la asociación entre sectores de la institución policial y la delincuencia común, el tráfico de drogas y el lavado de dinero son algunas huellas de lo empírico

que generan un debate social sobre la construcción del Estado y de nuestra sociedad” (Sánchez, 2000: 18)

No hay que olvidar la diferencia entre la mirada del policial hegemonizada en medios masivos, a la que refiere Amar Sánchez, y aquella que aparece en ficciones como *Plata Quemada* (1996), donde se recupera la experiencia y perspectiva de aquel que está en un lugar-otro. Es precisamente esta última posición la que recupera el *noir*, y nos interesa: la óptica criminal en primera persona, donde el delito no es un mero comportamiento anómalo, desviado, moralmente repudiable, sino otro modo de vida, de sobrevivir y de aspirar a disputar un cambio a la distribución desigual de los bienes y propiedades realmente existentes. Contra toda criminología mediática, criminalización o espectacularización de la marginalidad, las formas del relato negro en Piglia apuntan a dar voz a esta otredad, sin mediación de calificativos condenatorios.

Más bien, encontramos en la escritura del autor, en particular en *Plata Quemada* y en sus *Diarios*, una puesta en valor de la actividad delictiva como elección de vida anti-sistémica, consciente de las relaciones de explotación y ligada a una ética contraria a la neoliberal. Este modo de vida podría ser caracterizado, siguiendo el caso de Cacho Carpatos, delincuente de “guante blanco” (amigo de juventud del autor, mencionado en varias ocasiones en sus *Diarios*, del cual no hallamos referencias más certeras). Contrapartida del detective, también fuera de institucionalidad general y el mercado laboral visible, Carpatos es caracterizado como un excluido por decisión personal, y hombre asilado que actúa regido por motivos y saberes específicos. Piglia reniega, en la caracterización de su viejo amigo (así como cuando describe a los criminales de *Plata Quemada*), de los valores comunes y principios que caracterizarían a la moral burguesa promedio: trabajo, propiedad, honradez de servir y cumplir con propósitos colectivos:

“Pensaba que él era un hombre superior, intelectualmente superior y también, agregó, moralmente superior. Las leyes y la defensa de la propiedad privada no formaban parte, me dijo, de su experiencia. No pensaba trabajar y quería vivir bien, por lo tanto, desde hacía tres años, desde que termino el colegio secundario se había dedicado a estudiar y a profundizar los modos de apropiarse de la fortuna de los

hombres y mujeres que se habían adueñado a su vez durante décadas de la riqueza y de la tierra y los campos y de los bienes de la sociedad” (Piglia, 2017, V. II: 140).

La profesionalización del delito y su entrada en un ciclo de trabajo cotidiano también es destacable, y es un rasgo que apunta a mostrar la imposibilidad de rehuir a la pertenencia del sujeto a un modo de producir, aun cuando este se encuentre por fuera de los márgenes de lo legal:

“Lo divertido es que para Cacho se ha convertido ya el riesgo en una rutina, se queja porque es sábado y “tiene que ir a trabajar” [...] Por eso, creo, Cacho toma cada vez mayores riesgos, busca algo que no sabe bien que es, salvarse, quizá y luego retirarse (aunque no creo que lo haga nunca)” (Piglia, 2017, V. II: 155).

La ficción paranoica

Para finalizar, resta mencionar brevemente la hipótesis pigliana en torno al paso del *noir* a su variante “ficción paranoica”: elaborada crítica y ficcionalmente por el autor a comienzos de los años 90s. Retomando la idea de la serie negra como “síntoma de un tiempo”, obtenemos que el relato paranoide codifica y desarrolla, también, elementos de un estado de situación cultural particular. En la medida en que manobra con lo persecutorio, sus miedos sociales y la necesidad de exorcizarlos con una intervención eficaz (estatal o no), el problema del orden y sus tensiones inherentes se vuelve a poner en juego.

En principio, creo pertinente inscribir a la ficción paranoica en el marco más amplio de los denominados textos conspiratorios (Lotman, 1999; Boltansky, 2016). Me refiero a la aparición y redefinición de ciertas narrativas innovadoras, surgidas durante el auge la Guerra Fría, continuadas hasta la actual etapa de globalización neoliberal. La alegoría conspirativa trabaja la vida cotidiana sumergida en esta atmósfera de peligro inminente, estado de excepción y complot político generalizado. Al mismo tiempo, pienso con Lotman (1999) que estas textualidades trabajan lo que se ha dado por llamar “cultura del miedo”: síntomas culturales de la sociedad de control, vinculada estrechamente al problema de la construcción de subjetividades por parte de sus dispositivos. Se trata de manifestaciones de un

poder, no ya disciplinar y de mera coacción externa, sino más sofisticado, libidinal o *softpower*, que, siguiendo a Deleuze (1995), es desplegado interiormente a nivel de la subjetividad en su constituirse. Esta configuración de diversas formas de subjetividades en la sociedad neoliberal es una constante a la que arriban las distintas categorías filosóficas, puestas en juego en el corpus de Piglia que nos ocupa.

Existen principios y relaciones de sentido culturalmente logradas, que los Estados y sus dispositivos aprovechan para activar esta sensación generalizada/generalizable. Cierta estado de crisis social que conlleva la eclosión del miedo colectivo y sus usos políticos, han dado lugar a textualidades similares, análogas, principios invariantes. El código del miedo también delimita una frontera respecto a la otredad en las narrativas abordadas. La concepción de miedos colectivos “inmotivados” (Lotman 1999) refiere a un estado de paranoia colectiva sin un objeto reconocible como su causante, dependen del borramiento de la autoridad y la constitución del rumor anónimo extendido; cierta atmosfera o carácter omnipresente del miedo, *construye* al objeto en esta dinámica. A su vez, resulta importante distinguir a aquellos de los miedos *motivados*: objeto identificable (la peste durante el período bajomedieval, las mujeres durante una caza de brujas, o los terroristas a partir del 11/09/2001), destacando que son los miedos inmotivados aquellos que, en particular, atañen a la narrativa paranoica y del complot.

Por otra parte, en el relato policial, es habitual advertir apariciones del primer tipo -miedos motivados- asociados a estereotipos identificables como “patología” social y amenaza colectiva. Así lo ejemplifica el caso Comisario Silva en *Plata Quemada* (1996), encargado de rastrear a los delincuentes prófugos por el robo al banco de San Fernando. En su caso la explicación del “flagelo” de la delincuencia, se resuelve anudando ideología y criminalidad: resultando como objeto del terror una variante (en sus palabras “terrorista”), ambigua y guerrillera del peronismo:

“Se terminó la delincuencia común, decía Silva. “Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo. Si cualquier chorrillo que encontrás choreando grita ¡Viva Perón! O grita ¡Evita vive! Cuando los vas a encanar. Son

delincuentes sociales, son terroristas (...) Son como los argelinos, están en guerra con toda la sociedad, quieren matarnos a todos” Por eso (según Silva) había que coordinar con la Inteligencia del Estado la acción policial y limpiar la ciudad de esta bosta” (Piglia, 1996: 66).

En cuanto al concepto mismo de paranoia, como señalara Leo Bersani (1989:99) en su lectura de *El arco iris de la gravedad* (1973) de Thomas Pynchon, ha tenido una extraordinaria y compleja historia médica, psiquiátrica y psicoanalítica, y es considerada -en su acepción más frecuente- meramente como sinónimo de desorden mental que elucubra sospechas infundadas sobre un medio hostil, cifrando delirios de persecución. Esta acepción es la que más extendidamente se identifica con la ficción paranoica como una modalidad literaria, que tematizaría esos delirios, característicos de una patología psiquiátrica.

De acuerdo con la especulación teórica de Piglia (1991), las condiciones de la emergencia de la modalidad literaria de la ficción paranoica podrían considerarse como una nueva categoría narrativa que retomaría del policial *noir*, la emergencia de la multitud anónima: ese elemento amenazador que nace con la sociedad de vigilancia. En continuidad con lo afirmado anteriormente, la ficción paranoica se manifestaría como una intersección del policial y la ciencia ficción. Un “entre” estas modalidades literarias, como una ley del género “ficción paranoica”, que deviene en términos de Derrida (1980) “ley de desborde, de participación sin pertenencia, de contaminación”: la contaminación genérica, una característica vital de esta modalidad literaria. El relato paranoide en este sentido, atendiendo a esa ley del género derrideana, estaría vinculada con una concepción del policial, como una “máquina paranoica” de producir sentido:

“La literatura policial instauro una paranoia del sentido que caracteriza nuestra época: los comportamientos, los gestos y las posturas del cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan: todo será analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie” (Link, 2003: 13).

En este sentido, a decir de Piglia, a medio camino entre el policial, como “máquina paranoica de producir sentido” y la ciencia ficción, se ubicaría la producción literaria de Philip K. Dick, uno de los gestores de este híbrido genérico. Su prolífica

narrativa desarrolla exhaustivamente el imaginario de la vida cotidiana puesta en peligro permanente, remitiendo a la omnipresencia de una especie de complot o totalidad conspirativa. La intención distópico-ucrónica atribuida a obras del escritor norteamericano, tales como *Tiempo desarticulado* (1959), *El hombre en el castillo* (1962) o *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (1974); comparten con la ficción paranoica una capacidad de extrapolación de formas y condiciones sociales al futuro. En estas obras de Dick, los personajes se hallan insertos en versiones imaginarias o alternativas del futuro (EE.UU tomado por un régimen policial en 1988, o el mismo país ocupado por las fuerzas del “Eje”, vencedoras de la Segunda Guerra Mundial), en las cuales sus identidades se ven trastocadas drásticamente y sus condiciones de existencia peligran, o se ven afectadas por extraños avances tecnológicos. La ucronía especula sobre realidades alternativas ficticias, en las cuales, los hechos se han desarrollado de diferente forma de como los conocemos: la trama se desenvuelve a partir de un evento histórico extensamente conocido, significativo o relevante, en el ámbito universal o regional. Ese momento o acontecimiento común que separa a la realidad histórica conocida de la realidad ucrónica, es conocido como “punto de divergencia” (tal es el caso de *El hombre en el castillo*, donde los nazis y sus aliados del Eje han ganado la Segundo Guerra Mundial).

La ficción paranoica, concebida de acuerdo con estos códigos, coincidiría además con la lectura propuesta por Jameson (2000) sobre el carácter “no-representacional” de la ciencia ficción: su tematización de una temporalidad compleja, no lineal es uno de los rasgos que aquí nos interesa. Observamos una continuidad entre esta narrativa con la alegoría política que Piglia ensaya en *Respiración Artificial*: vías alternativas al relato lineal, de temporalidad progresiva. Se trata de un complejo trabajo con la historicidad y el tiempo en relatos que optan por tramas espiraladas, analepsis y prolepsis,³ evitando desenlaces cerrados y unívocos (estratagemas típicas del realismo):

³ La analepsis o escena retrospectiva es una técnica altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado. Se utiliza con bastante frecuencia para recordar eventos o desarrollar más profundamente el carácter de un personaje. Prolepsis, en cambio, es un tipo de anacronía, en que se revelan o anticipan aspectos del futuro que linealmente tendrían que venir después (flashforward en el ámbito del cine) (Baccaro, 2013: 28).

“El aparente realismo o el carácter representacional de la ciencia ficción ha ocultado tras de sí otra estructura temporal más compleja: no se trata de ofrecernos imágenes del futuro (...) lo que sostendré aquí es que, en realidad, la ciencia ficción más característica no pretende imaginar el futuro “real” de nuestro sistema social. Sus múltiples futuros ficticios desempeñan una función muy diferente, la de transformar nuestro propio presente en el pasado determinado de lo que aún está por venir” (Jameson, 1995: 42).

En este sentido, la cuestión del vínculo entre literatura y anticipación apunta al reconocimiento, en la práctica literaria, de la elaboración y conjugación de ciertos rasgos que la ficción pone en juego (no necesariamente adrede) y la realidad de cierto contexto social confirma, a la manera de una intuición acertada del discurso literario sobre nuestro futuro. Desde aproximadamente comienzos de los años 90s, nuestro autor insiste en categorizar algunos tipos de relatos como narraciones capaces de capturar ciertos “núcleos constitutivos” y elementos que luego resultan propios y reconocibles en la sociedad futura.

“La literatura capta ciertos elementos que se van a desarrollar, gérmenes de elementos que en el presente no se perciben como fundamentales, pero gradualmente empiezan a tener un peso fuerte (...) existen cierto tipo de formas que no son visibles con las cuales el arte está conectado, pero no como un sistema de reproducción. Yo siempre digo que no se trata tanto de ver el modo como la realidad aparece en la ficción sino ver el modo como la ficción está en la realidad. Ya ahí hay un elemento de anticipación (...) El delirio funciona como la captación de un pequeño núcleo de la realidad a partir del cual se construye una contra realidad, 1984 podría ser un ejemplo. Se construye una suerte de realidad negativa, yo no diría falsa, más bien una contra realidad” (Piglia, 1995, Entrevista en Canal 7).

Obras citadas

Amar Sánchez, A. M. (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Baccaro, A. (2013). *El cine y sus lenguajes, metodología para la formación*. Buenos Aires: Ediciones CK.

Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. En: C. Ferrer (comp.), *El lenguaje literario*, T. 2. Montevideo: Ed. Nordan.

Feuillet, L. (2011). *Dinero y delito: La tradición materialista en la lectura/escritura pigliana del género policial*. Córdoba: Alción Editora.

Jameson, F. (1995). La totalidad como conspiración. En: *La estética geopolítica*, pp-83-112. Barcelona: Paidós.

----- (1989). *Documentos de cultura documentos de barbarie*. México: Antonio Machado.

Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ed. Gustavo Gili.

Marx, K. (1862). *Elogio del crimen - Concepción apologética de la productividad de todas las profesiones*. Madrid: Ediciones Sequitur.

Piglia, R. (2005). *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.

----- (2002). *Lo negro del policial*, En *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca Editora.

----- (2001). Teoría del Complot. En: *Revista Placidos Domingos*, pp. 4-15. Buenos Aires.

----- (1996). *Plata Quemada*. Buenos Aires: Anagrama.

----- (1995). *Incidentes: Delirio y poder con Ricardo Piglia*. Entrevista para Canal 7. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N0Qop7EXFTw>.

----- (1990). *La ficción paranoica*. Seminario de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

----- (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.

----- (1980). *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Biblioteca La Nación.

----- (1974). *Mao Tse Tung, práctica estética y lucha de clases*. Buenos Aires: Los Libros.

Sobre el autor

IGNACIO DAVIES es Profesor de Filosofía por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Integrante en formación del proyecto de investigación “Re-pensar el sujeto político desde las heterogeneidades latinoamericanas” (CIFYH-UNC). Actualmente se encuentra en la etapa final de su tesis de Licenciatura en Filosofía, acerca de algunas posibles mediaciones filosófico-literarias en la obra madura (1980-2017) de Ricardo Piglia, trabajo con el que obtuvo una Beca de Iniciación a la Investigación (EVC-CIN).