

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 52
Argentina Fin De Siglo

Article 64

2000

**Ricardo Piglia. *Plata quemada* (Buenos Aires: Planeta, 1997).
Premio Planeta 1997, 252 pps.**

Isabel Alicia Quintana

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Quintana, Isabel Alicia (Otoño-Primavera 2000) "Ricardo Piglia. *Plata quemada* (Buenos Aires: Planeta, 1997). Premio Planeta 1997, 252 pps.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 64.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/64>

This Reseña is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

Ricardo Piglia. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

La lectura de la novela de Piglia, *Plata quemada* (1997), puede realizarse a través de un reconocimiento de motivos que nos remitirían a cierta “tradicción” literaria y con la cual el texto de alguna forma dialoga. Hay una escena (y esta sería nuestra primera entrada a la novela) que es central en la narrativa argentina, y, en especial, en la obra de Piglia: dos personajes, marcados por su marginalidad social, se encuentran azarosamente en una habitación e intercambian sus experiencias. La misma se encuentra en *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt cuyo protagonista, Silvio Astier, quien ha iniciado su caída como antihéroe, comparte la habitación de un hotel barato con un homosexual que le inspira rechazo pero que finalmente lo conmueve. Escena que, transformada, reaparecerá sugestivamente en *Nombre falso* (1975), en el supuesto manuscrito inédito de Arlt, tema del relato, que es titulado “Luba” (pero cuyo origen es un relato de L. Andreiev). En *El juguete rabioso*, Silvio Astier le preguntaba a su compañero de cuarto: “¿Qué hiciste de tu vida?”¹, en “Luba” la misma pregunta es hecha por un anarquista a una prostituta (a quien quiere salvar) en la habitación de una casa de citas.² En otro relato de Piglia, “En el calabozo” (del libro titulado sugestivamente *Jaulario* (1967) en el que otros cuentos, “Una luz que se iba” y “Tarde de amor” plantean la situación de dos individuos que compartiendo una habitación desarrollan un cierto delirio persecutorio y una voracidad libidinal que los lleva a acciones límites) la escena ha sido profundamente transformada: dos criminales se encuentran encerrados en una cárcel y mantienen relaciones sexuales ante la presencia de un tercero, el joven periodista Emilio Renzi que no logra establecer una mínimo canal de comunicación (la presencia de Renzi marcará otra continuidad en la escritura del argentino: la figura del periodista-detective).³ La situación básica de dos personajes que por sus conductas violatorias al orden se encuentran prisioneros del estado es, como sabemos, la estructura básica de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, en cuyo relato la posibilidad de una alianza, aunque momentánea, entre quienes se encuentran condenados a la abyección es factible.

Plata quemada se puede pensar a partir de esa continuidad. Novela

basada sobre un hecho real sucedido en la localidad de San Fernando de la provincia de Buenos Aires en 1965, tiene como protagonistas a una banda de criminales que roban un camión en donde transportan dinero del Banco Provincia a la Municipalidad para el pago de los sueldos. Los criminales emprenden la huida hasta llegar a Montevideo, en donde después de varios días de resistencia armada son reducidos por la policía (sólo sobrevive uno de ellos), luego de que han quemado todo el dinero. Dos integrantes de la banda, El Nene Brignone y el Gaucho Dorda, se encuentran por primera vez en la cárcel de Batán. De allí nace una cierta fidelidad que habrá de sostenerse hasta el final. La cárcel, que nos remite a *Prisión perpetua* (1988), es el espacio en donde la experiencia es negada y en donde el preso, al límite de la locura, procura de alguna forma de generarla: es también esa zona en donde los sujetos forman alianzas e intercambian experiencias sexuales fluctuantes. Este, decía, el encuentro de seres marginales como punto de partida para una nueva forma de experiencia, sería uno de los ejes desde donde podría leerse *Plata quemada* en relación a un campo más vasto de la literatura argentina (de Arlt a Puig, pero también, de otra literatura como la rusa, Dostoievski, por ejemplo), en donde la historia nacional es contada obscuramente a través de estos relatos (la relación entre historia y prisión aparece fuertemente condensada en la imagen del preso que ante el vacío de la experiencia se sumerge al estudio de la historia nacional, como es el caso de El Nene en *Plata quemada* y también de Aldo Reyes en *Prisión perpetua*). En la segunda parte de la novela, el último departamento en el que se encuentran escondidos después de haber huido de varios, se convierte en una suerte de trinchera en donde resistirán hasta la muerte. Allí se encuentran recluidos El Nene, Dorda y El Cuervo Mereles que, en una especie de orgía de droga y fuegos cruzados, no dudarán jamás en seguir combatiendo. Nuevamente, el recinto reducido en donde los cuerpos criminales y homosexuales (esta vez, fuera ya de la ley), desafiarán constantemente a las fuerzas policiales que intentarán denodadamente reducirlos. Esos espacios mínimos de encuentro y de resistencia, son el núcleo que Piglia elabora desde su re-escritura sobre Arlt. En *Nombre falso*, al encontrar el manuscrito inédito de Arlt observa al leerlo ciertas características presentes en su propia escritura: “La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano.”⁴

La problemática del género, en este caso el policial, es otra de las cuestiones que reaparece constantemente en la escritura de Piglia. Si, como plantea el autor de *Plata quemada*, citando a Walter Benjamin, cada género contiene su propio devenir y su propio final, esta novela pone en evidencia los procedimientos, desviaciones y límites del relato policial. Para empezar, la figura del detective, que desde Poe, según postulara Piglia en su teoría sobre la “ficción paranoica”, constituye el personaje no omnisciente que colocado entre dos campos (el policial y el criminal) buscará descifrar la verdad,⁵ es asimilada en cierta forma a la del periodista.⁶ El joven estudiante

y cronista Renzi del diario *El Mundo* (y aquí la asociación con Arlt es inevitable), personaje recurrente de la obra de Piglia, es el que se propone poner en palabras la "veracidad" de los hechos. Sus preguntas y observaciones producirán constantemente la furia del comisario Silva, (conocido en el ambiente criminal por su pasión por la tortura), quien se encuentra a cargo de las operaciones. Así, Renzi, desde una mirada intelectualizada (que lo torna en un cronista extraño a la lógica periodística del relato sencillo y estremecedor), interpreta las acciones de la banda como un profundo desaffo que los ha apartado de la gracia de los dioses; de allí, el título que elige para la crónica: "Hybris". Este punto es central, porque Renzi, que constituye una especie de alter-ego del propio escritor Piglia, pone en evidencia la importancia que para el escritor argentino tiene la tragedia en tanto que género. Por un lado, la idea de que en *Edipo* ya estaría el origen de la novela de investigación; por el otro, la permanencia y reformulación de distintos géneros que confluyen en la novela actual.⁷ Pero, en la cuestión específica de la tragedia, Piglia plantea, citando a Benjamin y a Jean Pierre Vernant, cómo, desde dicho género, en la antigua Grecia se discutían cuestiones centrales a la política y el estado ("Vernant plantea que un género discute lo mismo que discute la sociedad pero en otro registro"⁸, y que en Piglia aparecerá reformulado a partir de la propuesta: "Leer la historia de una sociedad en su sistema estético").⁹ En este sentido, *Respiración artificial* (1980), es la novela de Piglia en donde más dramáticamente se expresa dicho debate sin nunca explicitarlo. Pero, al mismo tiempo que Piglia vuelve sobre ciertos tópicos "trágicos", los desdramatiza a partir del propio Renzi, que, como intelectual, introduce el punto de vista irónico (que es, según afirmara Nietzsche en su referencia a Sócrates, el que destruye el universo trágico¹⁰). Sin embargo, vestigios de cierta raíz trágica se dibujan en el propio desarrollo de los personajes que, como dijimos antes, consagrados a su propio universo axiológico, no transigen jamás. Al respecto, dice el propio Piglia: "van a actuar de acuerdo a una convicción, a una ley propia, que también es un punto de lo que podríamos llamar la escena trágica, es decir, que el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene su sistema de valores propios y enfrenta un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar".¹¹

Otro de los motivos del género policial que aparece aquí retrabajado es el del enigma. Si en el recorrido de Sherlock Holmes, por ejemplo, se parte de una ignorancia a un saber sobre los hechos, para llegar a su desciframiento y esclarecimiento total (previas complicaciones, desvíos y malentendidos); en el caso de *Plata quemada* el saber y la ignorancia no aparecen como instancias claramente diferenciadas. Más bien se parte de un cierto saber podríamos decir "práctico" (se sabe de entrada quiénes son los de la banda, cómo planificaron el robo y hacia dónde huyeron) a un entramado de hipótesis sobre los cómplices, delatores y contactos políticos. Frente a la

voluntad de actuar del comisario Silva, Renzi introduce la duda sobre la pretensión de aniquilar a los asesinos por parte de la policía para que no hablen. Primer enigma, entonces, sobre el tema de la complicidad. Segundo, la desaparición del jefe de la banda, Malito, cerebro de la operación y que tiene estrechos contactos con Nando Heguilein, un ex-militante de la Alianza Libertadora Nacionalista, grupo de derecha del peronismo (también ambos se conocieron en prisión, en Sierra Chica en el '56 y, allí, además de desarrollar su amistad, Malito aprende las técnicas que los grupos de oposición política desarrollan frente al sistema de persecución institucional). La cuestión política aparece como constitutiva de un complejo entramado en donde los delincuentes, militantes de la resistencia peronista, buchones de la policía y ex-militares, se encuentran de alguna forma conectados. En los diarios, lo que trasciende es que Carlos A. Nocito, un inspector de Obras Públicas de la comuna de San Fernando, hijo del presidente del Consejo Deliberante, es el que manejaba la información sobre el dinero y que, a través de su primo, Fontán Reyes (un cocainómano cantor de tangos), contratan a la "pesada" para llevar adelante el delito. La prensa y los distintos testimonios con sus diferentes versiones generan discursos sobre lo que simultáneamente a sus declaraciones está sucediendo. La verdad produce efectos, simulaciones (la de aquellos, por ejemplo, que al ser capturados mienten para protegerse o proteger a la banda, Blanca y la uruguaya). Los propios delincuentes tienen que mirar la televisión desde su atrincherado departamento para ver lo que está sucediendo afuera sin dejar de asombrarse por el carácter de teatralidad que adquiere la escena de reporteros, policías y vecinos que afuera dan su opinión sobre los hechos. A su vez, las propias alucinaciones de los delincuentes y las voces, que en el interior de la mente de Dorda lo acosan desde siempre, los hace percibir eso que Piglia llamara los signos o mensajes cifrados y que los conduce al cumplimiento de un cierto destino. Cada uno, entonces, se encuentra envuelto en su propia "conciencia paranoica". Incluso el comisario Silva se ve acosado por el recuerdo de quien, queriéndole robar, le marca el rostro al enterarse de que era policía; o el propio Malito, que acostumbrado a estar en prisión con la luz encendida día y noche, no puede dormir a oscuras; y el gaucho Dorda, que sólo puede recordar hechos de la infancia y no los posteriores ya en el psiquiátrico, acorralado por las voces femeninas incrustadas en su mente; y El Nene, perseguido por los recuerdos de sus interminables días de prisión. Así, la novela avanza, expandiendo, como ya es costumbre en la técnica narrativa de Piglia, las historias individuales cuyo delirio paranoico crea una densidad textual que tensionan el propio relato policial y periodístico. En medio de esa multiplicidad de voces, de sonidos y gritos (que se resumen en otra escena de la novela; la del radiotelegrafista de la policía que a través de los micrófonos instalados previamente en el departamento, intenta descifrar quiénes son los maleantes y cuántos son), el

pasaje del no saber al saber del relato policial, deviene de un saber parcial a una proliferación confusa de sentidos y de efectos de realidad que invalidan todo intento de precisión y clausura.

Finalmente, el tercer desplazamiento que observamos, tiene que ver con el origen y final de la novela policial que se condensa justamente en lo que constituye el engranaje de la novela: el dinero. Si, como analizara Benjamin en *Poesía y capitalismo*, el género surge en el contexto del desarrollo capitalista y de la sociedad de masas, en donde el dinero es central al funcionamiento de la sociedad y la novela deviene en mercancía, ¿qué efectos produce en la novela la quemazón del dinero? Como gesto simbólico, aparece claramente formulado por el personaje-filósofo que reportado postula la idea de un *Potlach* o expendio común a las sociedades arcaicas. Así, entonces, la idea de derroche, de gasto de energía sin un fin utilitario, que como formulara Bataille, es ajena a la sociedad burguesa, reaparece desde esta novela en un acto suicida. Si el género policial es un género concebido dentro del paradigma de una sociedad mercantil en que el dinero es el que genera el deseo y la movilidad de la propia novela (en Arlt es el gran tema), el exceso producido por la “plata quemada” genera una ansiedad insoportable e inexplicable (la gente enfurece y acusa a los delincuentes de inmorales “que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal”¹²) que pone en jaque al propio género (el dispendio interrumpe toda circulación). Allí, es donde un cierto registro trágico parece cobrar significado. La quema del dinero cancela un circuito y deja abierta la pregunta sobre el enigma (el sentido de tal acto). Nuevamente, en presencia de los dioses (que son los que saben).

Hasta aquí la novela; y ahora el relato que lo enmarca hacia el final. En el Epílogo, el narrador se inscribe en la trama de la ficción. Apelando al viejo artificio de un manuscrito abandonado por el escritor años atrás y vuelto a encontrar en un cajón en medio de una mudanza, nos inventa la última historia. La escena es sencilla pero también paradigmática de la literatura; más específicamente, de la lectura que Piglia ha producido sobre una cierta tradición literaria: un encuentro en un tren. Allí, camino a Bolivia, el narrador se encuentra con Blanca, ex-mujer del Cuervo, uno de los delincuentes de la banda, quien le cuenta la historia. En un tren, como Piglia analizara en Arlt, espacio de tránsito, zona de contacto y de indefinición, se encontraba cifrado el futuro (o, tal vez, la imposibilidad de futuro) de la literatura: “El vagón de tren donde se mata Erdosain es un lugar de pasaje y es una metáfora. La novela argentina está en ese tren que se para y después sigue por una vía muerta”.¹³ En este tren, tal vez, en la imagen del escritor que, como en el narrador de *Los siete locos*, recibe la historia para que la experiencia pueda ser narrada, se encuentra concentrada una literatura nacional construida a partir de la encrucijada.

NOTAS

- 1 Roberto Arlt. *El juguete rabioso* (Barcelona: Bruguera, 1981), 149.
- 2 Ricardo Piglia. *Nombre falso* (Buenos Aires: Seix Barral, 1994), 142.
- 3 Piglia. *Jaulario*. La Habana: Colección Premio Casa de las Américas, 1967.
- 4 *Nombre falso*, 125.
- 5 Ricardo Piglia, "La ficción paranoica", *Clarín. Cultura y Nación* (Octubre, 1991), 4-5.
- 6 Es interesante observar que en Benjamin la figura del detective se asocia al *flâneur* ["El 'flâneur'", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1988), 55].
- 7 Piglia, "La ficción paranoica", *Ibid.*
- 8 Arcadio Díaz-Quñones, et. al., comp. *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton* (Princeton: PLAS Cuadernos, Number 2, Program in Latin American Studies Princeton University, 1998), 14.
- 9 Francine Masiello realiza un profundo análisis de esta novela teniendo en cuenta el contexto socio político y económico de la Argentina actual en un trabajo titulado: "The Politics of the Text: Experience, Representation, and the Return of *lo popular*" (Manuscrito inédito).
- 10 Arcadio Díaz-Quñones, *Ibid.*
- 11 *Ibid.*, 16.
- 12 Piglia. *Plata quemada*, 190.
- 13 Piglia, "La marca de Arlt", Carlos Altaminano, comp., *La argentina en el siglo XX* (Buenos Aires: Ariel, 1999), 192.

Isabel Alicia Quintana
Universidad de California, Berkeley