

EL *DOPPELGÄENGER* COMO TEMA Y TÉCNICA NARRATIVA EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

The *doppelgänger* as a Theme and Technique in Ricardo Piglia's Narrative

ALFREDO LOERA*

RESUMEN

En este artículo se aborda la presencia de la figura del *doppelgänger* o el doble como tema y técnica en la narrativa de Ricardo Piglia. Después de hacer un recuento de las técnicas y perspectivas poéticas del escritor argentino, con base en múltiples estudios de su obra, se plantea un tipo de lectura a partir del doble que vendría a esbozar una correlación interna entre su obra novelística y la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*. Para una mejor explicación de lo anterior, se retoman algunos aspectos de la figura del doble dentro de la tradición literaria y del pensamiento moderno, ya sea desde la perspectiva de los románticos alemanes, pasando por el psicoanálisis, hasta llegar a las teorías formalista y estructuralista de la literatura. De esta manera, se sugiere que mediante la evocación de pasajes de sus novelas en el mundo narrado de *Los diarios...* se genera un efecto de extrañamiento (*ostranenie*), el cual es clave para los trabajos tanto críticos como estéticos del narrador.

PALABRAS CLAVE: *DOPPELGÄENGER*, DOBLE, RICARDO PIGLIA, TÉCNICA NARRATIVA, DIARIOS.

* Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana. Correo electrónico: alfredo.loera@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8599-9567>

ABSTRACT

This article addresses the presence of the figure of the doppelgänger or the double as a theme and technique in Ricardo Piglia's narrative. After making an account of the poetic techniques and perspectives of the Argentinian writer, based on multiple studies of his work, a type of reading is proposed founded on the double that would come to suggest an internal correlation between his novelistic work and the publication of *Los diarios de Emilio Renzi*. To make a better explanation of the above, some aspects of the figure of the double are retaken within the literary tradition and modern thought, from the perspective of the German romantics, through psychoanalysis, until reaching the formal and structural theories of the literature. In this way, it is suggested that by evoking passages from his novels in the narrated world of *Los diarios...* an effect of estrangement (ostranenie) is generated, which is key to the narrator's critical and aesthetic works.

KEYWORDS: *DOPPELGÄNGER*, DOUBLE, RICARDO PIGLIA, NARRATIVE TECHNIQS, DIAIRES.

Fecha de recepción: 14 de julio de 2021.

Dictamen 1: 10 de febrero de 2022.

Dictamen 2: 15 de marzo de 2022.

<https://doi.org/10.21696/rcsl122320221390>

Hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino.

RICARDO PIGLIA,

LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI. AÑOS DE FORMACIÓN

Las obras de las figuras importantes de la literatura no se reducen a la redacción de novelas, cuentos, ensayos y poemas; muy por el contrario, la sustancia de la obra literaria de mérito está en la modificación de aquello que la circunda y le da un sentido bajo un marco de referencia renovado por la misma obra. En este orden de ideas, un escritor, al menos uno grande, no solo produce textos; además de deslumbrarnos con su prosa, también nos enseña a leer (Piglia, 2001a, p.17).

La pregunta clave de la creación literaria no se encuentra en el hecho de escribir; dicho misterio, como casi todo en la vida, no se halla en la actividad misma. Siempre hay un desfase, una mirada oblicua que nos permite entender. Es en esta encrucijada donde las obras importantes se escriben. “No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores” (Piglia, 2001a, p. 10).

Ricardo Piglia lo comprendió a partir de uno de sus maestros: Jorge Luis Borges. Como es sabido, el autor de *Ficciones* abrió todo un nuevo espectro dentro del mundo de las letras. Paradójicamente, no lo hizo por medio de la escritura, sino por el camino de la lectura. Jorge Luis Borges es el lector total y he ahí su originalidad.¹

Es probable que en nuestro tiempo la concepción derivada de Borges sobre lo literario sea común y aceptada hasta cierto grado, pero no debemos caer en el simplismo de suponer que siempre fue así. *El Quijote* que nosotros leemos, bajo la luz de ese enorme sol llamado Borges, no es el que leyeron los contemporáneos de Cervantes (2013, p. 279). Algo similar sucede con Kafka y con el Melville de *Bartleby* (1978, p. 11). Sin los clásicos ensayos del hombre del Sur, estos autores seguramente serían leídos desde una perspectiva diferente. De alguna manera, por la lectura de Borges, se hicieron borgeanos.

Tal vez esa es la principal enseñanza del señor de los laberintos, como el mismo Piglia lo señaló en su momento.

¹ La opinión de Ricardo Piglia sobre Jorge Luis Borges como lector puede resumirse de la siguiente manera: “Hay una foto donde se ve a Borges que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara. Está en una de las galerías altas de la Biblioteca Nacional de la calle México, en cuclillas, la mirada contra la página abierta. Uno de los lectores más persuasivos que conocemos, del que podemos imaginar que ha perdido la vista leyendo, intenta, a pesar de todo, continuar. Esta podría ser la primera imagen del último lector, el que ha pasado la vida leyendo, el que ha quemado sus ojos en la luz de la lámpara. ‘Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven’” (2014c, p. 12).

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende solo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura (2014c, p. 19).

Demuestra que para apropiarse de un autor no se debe emular su estilo (quizá la forma más rápida de fracasar); más bien uno se apropia de aquellos por la forma de leerlos. Es aquí donde la herencia de la tradición se reconfigura: no se da ya por el estilo del discurso narrativo, ensayístico o lírico, sino por el modo de leer. Para el escritor ya no importa en última instancia cómo se redacte un texto, o, mejor dicho, la idea va más allá, no solo es necesario proponer un estilo literario, también se exige una forma de ser leído, una forma de lectura novedosa que dé otra vez vida a lo que llamamos literatura. De ahí deriva la frase “los grandes escritores crean a sus lectores”.

Desde luego, no se trata de dar instrucciones de lectura del tipo de los manuales. Muy por el contrario, la lectura propuesta tendrá la vitalidad necesaria para liberar a lo escrito de modos de lectura esclerotizados, esos sí del tipo de los manuales. Se habla de un reajuste, donde lo escrito vuelva a ser arte. La problemática del escritor contemporáneo, entendiéndose después de Borges, es cómo la escritura desgastada por todas las corrientes que han aparecido durante dos milenios se erige como obra artística.

Esa fue una de las preocupaciones de Ricardo Piglia (Premat, 2019). Me animaría a afirmar que es parte de su poética: cómo deseo ser leído y, por lo tanto, cómo escribir con la intención de una lectura modificada.

No debemos olvidar que el autor de *Respiración artificial*, además de ser un gran novelista y cuentista, fue un excelente crítico y teórico. Académicos como Jorge Fornet han advertido la influencia de las ideas de Piglia en el reacomodo del canon argentino, especialmente en la justa revaloración de Roberto Arlt (2000, p. 2). Su ensayo “Nueva tesis sobre el cuento”, igualmente, es paradigmático, así como sus conferencias sobre Borges y la novela argentina, y su trabajo docente en la Universidad de Princeton. Hablaba de las problemáticas de la literatura, pero particularmente de las problemáticas de su obra. Ensayaba un método, una técnica.

La técnica narrativa de Piglia se basa principalmente en la digresión. Dicha idea se relaciona con la teoría del cuento desarrollada en el ensayo, ya aludido, “Nueva tesis sobre el cuento”, en el que menciona que en todo cuento hay dos historias que transitan en paralelo. Una visible, muy concretamente, en el nivel del relato y otra más oculta, no completamente, pues entonces sería imposible contarla, pero

sí velada, mostrada mediante guiños, perífrasis y silencios. Esta segunda historia emergería en algún momento para el lector, cruzándose con la primera, que, como ya se dijo, dominaría casi por completo el discurso del relato. Normalmente esto ocurriría en la parte climática de la narración, en el punto organizador desde el cual las historias y lo narrado adquirirían su sentido autoral.

Fornet afirma que esta técnica narrativa estructura, si no todas las novelas de Ricardo Piglia, al menos sí la mayoría. Señala el ejemplo de *Respiración artificial*, donde la historia del personaje Maggi es narrada mediante una ausencia (2000, p. 12). El relato se focaliza en la historia de Emilio Renzi y en la búsqueda por el pasado de su familia, que a través de una digresión intelectual con Tardewski narra su secreto, pues el verdadero núcleo de la novela es precisamente cómo Renzi va enterándose de ese pasado neblinoso.

Ambas historias se entrecruzan al final de la novela, cuando Tardewski le entrega a Renzi los papeles de Maggi. Uno, como lector, puede inferir que en esos papeles está el relato de la historia de Maggi, pero en el relato al que tenemos acceso no es posible leer este segundo texto, solo interfiere de forma oculta, sabemos que está ahí, y eso mismo también es una forma de narrar.

Por supuesto, esa fue una de las técnicas narrativas predilectas de Piglia, y no solo esa. Otros críticos han planteado a lo largo de los años diversas técnicas narrativas desarrolladas por el escritor de Adrogué;² sin embargo, en las páginas siguientes intentaré señalar, especialmente a partir de la publicación de *Los diarios de Emilio*

² Así lo demuestran diversos estudios donde se analiza la narrativa de Piglia en relación con diferentes géneros literarios, por un lado, y su relación con la historia y la crítica literaria, por otro. Por ejemplo: "El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)", de Edgardo H. Berg, en el cual se dice: "Ricardo Piglia ha sabido renovar la literatura argentina contemporánea y construir con su poética un espacio narrativo de laboratorio y experimentación, donde las antiguas fronteras entre alta cultura y cultura de masas se disuelven o se entrecruzan. Ante el dilema cultural de lo global y lo local, ha cruzado de manera inconfundible las tradiciones y las series, a partir del trabajo con los subgéneros producidos por la cultura de masas —en particular, el policial y la ciencia ficción— y con los paradigmas narrativos heredados" (2000, p. 65). Del mismo modo, en "La reflexión literaria", de José Sazbón, el crítico estudia la relación de la narrativa de Piglia, en particular *Respiración artificial*, con la disciplina histórica; comenta: "La apuesta de Piglia: mostrar que la morfología de la historia es no siempre visible, y en la narración de su eclipse exhibir la ambigüedad de la representación" (2000, p. 119). Asimismo, Marta Morello-Frosch, en "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", concentra su análisis también en la disciplina histórica; argumenta: "En una lúcida reseña aparecida en la revista argentina *Punto de Vista*, José Sazbón destaca que el grafema del archivo es una de las figuras que subyace en el enunciado de esta novela. Tal grafema indica la existencia de un *corpus* de datos que no hablan de por sí; de fragmentos que tienen que ser interpretados y utilizados por un narrador-cronista. La novela designa también el necesario poder mediatizador de la memoria personal, de los testigos, de los actantes y lectores que pueden 'dar fe', sustentando lo enunciado en los textos o cuestionando su veracidad. Surge así la duda sobre el carácter fidedigno de cualquier documento, de los informes y disposiciones, en momentos históricos específicos. Pero la memoria puede también mentir, como veremos, o ser incompleta. Textos orales y escritos deben entonces ser leídos, descodificados e insertados en otra cadena significativa" (2000, p. 150).

Renzi, una forma más de lectura, que a su vez podría reconfigurar un estilo literario, el cual ciertamente posee vasos comunicantes con la estética de Borges y su propio desarrollo del doble o *doppelgänger* de cuentos como “Borges y yo”.

El mismo Piglia, a lo largo de su literatura, fue dando las claves. No basta con leer alguno de los libros de un escritor; es necesario revisar la obra completa, así es como puede entenderse, capturar el significado y advertir el sentido (2015, p. 211).

Pero antes de eso, será necesario hacer un reacomodo. A lo largo de estas líneas he declarado que una de las problemáticas estilísticas de los escritores contemporáneos es cómo las palabras desgastadas por todas las corrientes de la historia de la literatura vuelven a ser arte; es decir, cómo lo escrito deja de ser mera redacción para volverse literario. Los escritores nóveles, como los músicos, pintores y demás artistas, no tienen otra opción que copiar o emular las técnicas de sus maestros.

Precisamente por esta constante copia de la copia es que los lenguajes pierden su capacidad comunicativa y estética. Ricardo Piglia era un escritor medianamente novel al momento de la publicación de *Respiración artificial*, un excelente escritor, desde luego, que deslumbró con su prosa, pero que al mismo tiempo aún no tenía la posibilidad de enseñarnos a leer de un modo diferente. Su modo de lectura aún resultaba borgeano, y, por lo tanto, a finales de siglo ya un poco erosionado. De esto Piglia era completamente consciente. Y el método que empleo para bosquejar mis disertaciones emana al cien por ciento del pensamiento pigliano. Es él quien inició el cuestionamiento por una forma de leer y, como consecuencia, de hacer literatura más allá de Borges. A mi parecer, Ricardo Piglia lo logró. Es aquí donde brota la figura del doble, el *doppelgänger*.

No es la primera vez que en la crítica se observa la relación entre la obra de Ricardo Piglia y la figura del doble. A este respecto, Julio Premat (2019) ha observado:

Los últimos años, concentrados entonces prioritariamente en publicar un material de índole íntima, tuvieron un efecto tan espectacular como paradójico: en vez de acentuar el aspecto autobiográfico de su obra, pusieron de relieve la operación fabuladora más fuerte de su proyecto, a saber, el desplazamiento del yo biográfico a un personaje, ese personaje de autor que se dio en llamar Emilio Renzi. Así, la escritura, en vez de dar cuenta de la vida sería, según la expresión de Piglia en *Crítica y ficción*, “el lugar donde los borradores de la vida son posibles” (2001a: 109), es decir el lugar de esbozar o soñar una vida efímera, inestable, corregible. Los *Diarios*, gracias al cambio de identidad del hombre de quien se cuenta la existencia, pasan de la transmisión de la verdad más inmediata (usual en los diarios íntimos)

a la ficción (la proyección de sí mismo en un imposible, en otro, en un personaje de papel) [...] Así se define un *alter ego* prolongado o repetido que, de relato en relato, aparece con características que se estabilizan entonces en *Respiración artificial* (un poco a la manera de Belano en Bolaño, o, más difusamente, de Tomatis o Pichón Garay en Saer), un *alter ego* a la vez autobiográfico y autoparódico (González Álvarez, 2009: 198-208). En algunos períodos de la producción su presencia se difumina por la inclusión de un personaje llamado Renzi que, aunque sea secundario en la intriga, supone siempre en la obra una apropiación de lo escrito y señala su pertenencia a un sistema. Es en ese sentido que Renzi es una firma oculta, pero gracias a un mecanismo que pone en escena, como en tantos otros niveles, el ser/no ser de la literatura, la verdad/falsedad de todo relato; en sentido inverso, la figura de Piglia también aparece como personaje en otros textos (por ejemplo, “Homenaje a Roberto Arlt”), en una perspectiva de inversiones y deformaciones múltiples que tienen que ver con lo apócrifo, el plagio, la presentación de lo real como invención y otras constantes de la obra, ya que el nombre verdadero aparece como un seudónimo exponencial: “Utilizar mi propio nombre para señalar a un narrador ficticio es invertir el mecanismo del seudónimo” (2016a: 72) (Premat, 2019, párrs. 3 y 9).³

*

El *doppelgänger* ha estado presente en el imaginario colectivo de un sinnúmero de culturas, casi siempre con una connotación fatídica, extraña o siniestra. La presencia del otro igual o similar al sujeto del yo se revela como una anomalía, una falla en el orden establecido del mundo. En algunas culturas se dice que aquel que ve a su doble está cerca de la muerte, de ahí el sentimiento numinoso, en el contexto de la cultura, ante su descubrimiento, pero también de ahí que los narradores y poetas hayan hecho uso de este material.

Por ejemplo, Gerard de Nerval, en su novela corta *Aurelia*, hace uso de esta superstición para tensionar la intriga de su relato. En el texto puede leerse:

Un día, hacia medianoche, caminaba por un barrio donde se encontraba mi habitación, cuando, al levantar la vista por azar, advertí el número de una casa iluminada por un reverbero. Ese número era el de mi edad. Inmediatamente, al bajar los ojos, vi ante mí una mujer de tez lívida, de ojos huecos, que me pareció tener las facciones de Aurelia. Me dije: —¡Es su muerte o la mía que se me anuncia! (2010, p. 22).

³ Las referencias bibliográficas dentro de la transcripción son del original.

Desde el romanticismo alemán, el *doppelgänger* se volvió un tema literario y muy probablemente también en ese momento fue cuando se definieron sus principales características. Otto Rank, autor de un libro fundador sobre los particulares del doble, afirma que el primero en hacer mención de la palabra *doppelgänger* fue el escritor romántico Jean Paul:

Hoffmann, quien trató el problema del segundo yo en otras obras (*La princesa Brambilla*, *El corazón de piedra*, *La elección de una novia*, *El arenero* y otros), tenía, no cabe duda, ciertos motivos personales para esa elección del tema; pero no se puede subestimar la influencia que ejerció Jean Paul, quien introdujo el motivo del doble en la literatura romántica, y que en esa época se encontraba en el apogeo de su fama. En las obras de Jean Paul este tema predomina en todas sus variantes psicológicas. Leibgeber y Siebenkäs son verdaderos dobles; se parecen con exactitud, y Siebenkäs inclusive intercambia su nombre con su amigo. En *Siebenkäs*, la constante confusión entre estas personas —motivo frecuente en otras partes en Jean Paul (por ejemplo, en *El viaje de Katzenberger al balneario*)— es el punto central de interés; en *Titán* aparece en forma apenas episódica. Además de esta aparición del doble como una persona real —que Jean Paul también varía haciendo que alguien trate de seducir a la amada en la forma del amante (el motivo del *Anfitrión*)—, este escritor delineó una y otra vez, y hasta el extremo, el problema de la división y duplicación del yo, como nadie lo había hecho, antes o después de él (1976, p. 29).

Sin embargo, es necesario insistir en que la figura del doble tiene una naturaleza que excede a este rubro, y a la estética del romanticismo; sus correlaciones dentro de una cultura son múltiples, pues, sin duda, el *doppelgänger* tiene un halo mítico, pero no solo eso, sino también uno religioso, uno folklórico y no podemos pasar por alto uno psicológico.

No será posible, por cuestiones del alcance de este pequeño análisis, recorrer todos los aspectos que la civilización ha engendrado respecto al doble. No obstante, antes de entrar concretamente a la técnica narrativa del autor que nos atañe (Ricardo Piglia), deseo plantear algunas pequeñas cuestiones que espero me ayuden a señalar de un mejor modo su método narrativo.

En primer lugar, como ya se dijo, el doble está cargado semánticamente de lo extraño, lo siniestro, lo insólito, lo alucinante. No en vano mitos y religiones hablan del doble como de un elemento ajeno a lo terrenal, ya sea que se trate de la muerte, un demonio o llanamente de un impostor, un usurpador. El hombre, desde el comienzo de los tiempos, siempre ha desconfiando de lo real, no únicamente de

esto, sino de su propio sentido. La pregunta casi siempre ha sido cuestionar si este mundo es el verdadero, si no hay otros esquemas de realidad, otros mundos ocultos. Por supuesto, si existe una desconfianza hacia lo que está en el mundo, aquello que ante el sujeto es lo externo, de igual manera hay una duda hacia lo interno. El hombre no solo duda de lo que experimenta, también desconfía de su propio ser.

Con el paso de los siglos y con la sofisticación de las manifestaciones culturales, esta inquietud se ha expresado o reelaborado de modos más complejos; sin embargo, ya desde el pensamiento primitivo ha existido el sentimiento de extrañeza ante lo considerado real. Ese cuestionamiento por la identidad del ser de las cosas, del humano en general y del individuo, se ha representado de múltiples formas; no obstante, pareciera que el *doppelgänger* ha sido una de las más eficaces, la que da cuerpo en su totalidad a ese sentimiento de extrañeza.

Una de las preguntas que surgen a partir de los párrafos anteriores es ¿por qué el *doppelgänger*, como figura del pensamiento, es capaz de representar tan eficazmente la sensación de falsedad, que diferentes civilizaciones han padecido, respecto al mundo y los seres humanos? Desde luego, sería una ingenuidad dar una respuesta final en estas cuartillas a tan amplia indagación; no obstante, considero pertinente marcar algunas rutas.

A este respecto, tomemos en cuenta que los buenos narradores buscan propiciar un estado de ánimo en el lector. Ya en *The philosophy of composition*, Edgar Allan Poe había hablado de la unidad de impresión.

I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping the originally always in view—for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest—I say to myself, in the first place, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” (2020).

Según Poe, el escritor escoge el efecto o impresión que desea motivar en el lector. Este efecto, que en última instancia es psicológico, anímico, se alcanza desde la técnica literaria, es decir, si hablamos del género de la novela o el cuento, desde cualquiera de los niveles narrativos, a saber, la historia misma, la narración o el relato (Pavón, 2020, pp. 117-119).

Por lo tanto, sinnúmero de novelistas y cuentistas han trabajado la figura del doble para generar el efecto estético que Poe llamaba unidad de impresión por medio de diferentes procesos literarios. Asimismo, cuando hablamos del doble

dentro de la literatura, los románticos alemanes y, en general, las letras germánicas son referentes.

En la tesis que pretendo exponer, me atrevería a decir que la eficacia literaria del *doppelgänger* durante el romanticismo alemán se daba en el nivel narrativo de la historia. El doble se narraba como un personaje, estaba en este nivel, y no como una estructura narrativa; la lectura que se proponía, me parece, era psicológica. Se intentaba cuestionar la identidad de los sujetos desde esta posición.

De ahí que hombres como Sigmund Freud tomaran textos literarios para explicar sus conceptos. La lectura de los psicoanalistas sobre el doble, desde la literatura, quizás nos permita esbozar su naturaleza.⁴ Así lo demuestra al menos un texto de Freud titulado “Lo siniestro”. Traigo este ensayo a la discusión literaria no porque me interese hacer psicoanálisis de la literatura, sino porque considero que el efecto de impresión del que hablaba Poe está relacionado con un estado psicológico que se logra mediante la técnica literaria de la cual hablaré más adelante.

Freud, en este estudio, y también por eso me parece pertinente su inclusión, analiza un cuento paradigmático dentro de la tradición del *doppelgänger* en la literatura. Me refiero a “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann. Freud trata de responder, desde lo psicológico, por qué este excelente cuento causa el efecto de lo siniestro, emoción relacionada con el doble. Freud así lo confirma; asevera que lo siniestro en dicho cuento se da por la construcción narrativa de esta figura.

Recordemos un poco la historia: el personaje Nathanael, por medio de una carta enviada a Lotario, relata que en su infancia se obsesionó con el hombre de arena, en gran medida por su carácter susceptible, pero también por los comentarios de su madre y las supersticiones de la nana. Confiesa que una noche decidió indagar quién era dicho hombre de arena (un ser por demás monstruoso que se llevaba a los niños que no dormían a sus horas para sacarles los ojos), el cual llegaba a la casa a las nueve de la noche.

El narrador focaliza su punto de vista y perspectiva desde la infancia y, desde esta focalización matizada de lo maravilloso, sin que en el cuento se confirme o niegue esta situación, descubre o cree descubrir que el hombre de arena, dentro de la realidad ficcional, es el patrón de su padre, un individuo llamado Coppélius. La

⁴ Sobre el psicoanálisis, Ricardo Piglia ha dicho: “¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis: las sesiones, sin ir más lejos, ¿no parecen repetir el esquema de las entregas? El psicoanálisis es el folletín de la clase media, diría yo. Por otro lado, se puede pensar que *La interpretación de los sueños* es un extraño tipo de relato autobiográfico, el último paso del género abierto por las *Confesiones* de Rousseau” (2001a, p. 10).

intriga se tensiona cuando en el transcurso del relato se cuenta que el asesino del padre es, al parecer, Coppelius, quien se ausenta de la historia y el relato después de este acontecimiento. Hay una tensión posterior debido a que en el relato mismo asoma, ya en la vida adulta del personaje narrador, un personaje físicamente similar a Coppelius, un hombre llamado Coppola.

Como bien lo ha explicado Genette (1972, p. 84), no puedo hablar de la historia del cuento sin hacer referencia al relato; no obstante, respecto a la técnica narrativa de Hoffmann, es evidente que el efecto de impresión no se sitúa mayormente (aunque, por la naturaleza de lo literario, las divisiones no son tajantes) en la manera del lenguaje al momento de narrar (narración) ni en la organización de las acciones (relato), sino en la historia misma. Lo extraño, lo siniestro, lo inquietante, es que Nathanael se ha reencontrado con el doble del asesino de su padre. En otras palabras, con el hombre de arena, con Coppelius-Coppola. La ambigüedad en la identidad del personaje dentro de la historia es lo que tensiona la intriga principalmente, generando el efecto de impresión que mencionaba Poe. Al final del cuento no es posible confirmar efectivamente si Coppelius es Coppola y si ambos son el hombre de arena.

Freud, después de una larga explicación, en la que menciona los conceptos de *heimlich* (lo familiar, lo conocido, lo hogareño) y *unheimlich* (lo no familiar, lo desconocido, lo hostil, lo insólito), cualidades que se reúnen en el *doppelgänger*, concluye que lo siniestro tiene que ver con el retorno de lo idéntico modificado. Por eso el doble genera esta sensación. Sin embargo, habría que profundizar un poco más. En el cuento de Hoffmann, esta ambivalencia, además de ser siniestra, insólita o extraña, también desvanece los límites entre la realidad y la fantasía dentro de la ficción; el lector no puede definir si dentro de la historia lo que Nathanael vio en su infancia es real o ensoñaciones.

Freud agrega: “Lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente” (1997, p. 250). Freud trataba de explicar la causa del sentimiento extraño, con la intención de llevar el concepto al psicoanálisis; sin embargo, lo hace mediante el estudio de un texto literario. En primera instancia, la lectura del cuento de Hoffmann es lo que propicia dicha sensación extraña. El cuentista pudo haber empleado alguna otra técnica narrativa para lograrlo. Utilizó la figura del doble en el nivel narrativo de la historia, pues, como ya se ha comentado, esta figura es excelente para tales fines. Este efecto estético, como se verá en el caso de Piglia, no se supedita a la estética gótica del romanticismo; de hecho, lo supera

desde otro tipo de estética situada en la tradición argentina, la cual, según el mismo autor de *Respiración artificial*, se funda principalmente con Borges y Roberto Arlt.

El doble no es exacto, no tiene las mismas características que el otro, pero remite al otro, y ahí es donde ocurre un extrañamiento (un concepto de importancia para los formalistas rusos, de los cuales Piglia retomaría muchas pautas para la estructuración de sus relatos), una sensación insólita, de falsedad, de incertidumbre, lo que Freud llamaba lo siniestro; algo que es y no es; no puede definirse, tenerlo por cierto; sin embargo, ahí reside la fuerza estética del *doppelgänger*. Nuestra mente, tan necesitada de certezas, no es capaz de apartar la atención de él, no puede dejar de vigilarlo, de verlo como una amenaza, pues hay ahí una anomalía, pero por eso mismo es un lugar epifánico y de descubrimiento. La realidad establecida uniformemente ahora se resquebraja; lo que creíamos seguro, ya no lo es; por lo tanto, empiezan los cuestionamientos, no solo de la identidad, sino también de las construcciones hechas desde esa identidad. Poe diría que esa es la unidad de impresión. Hay un extrañamiento, algo se vuelve a hacer visible, hecho que, como ya se dijo, para los formalistas es muy relevante para la literaturidad. Coppola no es exactamente Coppelius, como tampoco los dos concuerdan exactamente con la descripción del hombre de arena hecha por la nana; no obstante, se sustituyen entre ellos: el símbolo asume el lugar de lo simbolizado y viceversa. Hay un relieve y, por lo tanto, se presentan como una visión.

*

E.T.A. Hoffmann es un escritor antes de Borges; Ricardo Piglia, uno después de Borges. Más aún, Piglia era un escritor que buscaba ir más allá de Borges. También Piglia es un autor posterior a los formalistas rusos, y la influencia de estas tradiciones no es desdeñable.⁵ Intentaba crear otra manera de leer y, por consecuencia,

⁵ Respecto a la relación entre Ricardo Piglia y el pensamiento de los formalistas rusos, es posible encontrar a lo largo de la obra del autor argentino diferentes menciones a ellos. Por ejemplo, tenemos el siguiente comentario sobre el concepto de parodia de Tiniánov: "En realidad esa hipótesis está ligada a la línea de lo que podríamos llamar la primera etapa del formalismo, una línea definida sobre todo por Sklovski. Las tesis son conocidas: la literatura es un proceso autónomo, los procedimientos y las formas cambian en el interior de un movimiento definido por el vaivén entre automatización, parodia y renovación, surgimiento de una nueva forma que luego se automatiza y por lo tanto es parodiada y el proceso vuelve a comenzar. Justamente Tiniánov corta con eso cuando elabora el concepto de función. A partir de ahí la obra y la literatura dejan de ser vistas como una suma de procedimientos y comienza a analizarse la función de los procedimientos y los cambios históricos de esa función. Y en este sentido es importante diferenciar el concepto de función que viene de Propp y que reaparece en Lévi-Strauss, en Greimas, en Bremond, ligado a una idea de combinatoria, con el concepto de función que elabora Tiniánov. Es a partir de ahí

requería construir otra estructura narrativa que diera lugar a esa otra lectura. La lectura no puede hacerse en abstracto, la presencia de un texto es obligada, de ahí que la lectura modificada de entrada necesita un texto modificado.

Borges es el ejemplo ideal de esta cuestión. Las lecturas surgidas a partir de “El inmortal” o “Pierre Menard, autor del Quijote”, como es evidente, no podían prescindir del texto. Desde esta ruta de pensamiento, me atrevo a especular que no es tan importante la escritura en el nivel prosístico, digamos línea por línea; más bien, autores como Borges y Piglia siempre tuvieron la mirada colocada en las estructuras narrativas; esto sin olvidar la calidad de la prosa, desde luego. La construcción de la estructura es la que determina la posición del ojo lector.

En este orden de ideas, Piglia, al menos desde *Nombre falso*, más específicamente en el texto que al principio tomó como título “Homenaje a Roberto Arlt”, comenzó la construcción de esta estructura. No quedó del todo erigida, sino hasta la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*; la lectura pigliana de la obra pigliana no se daría hasta la aparición de estos últimos. Es esta la verdadera obra; y lo anterior, la base estructural, la obra negra, lo que sustentaría la lectura de *Los diarios...*, la digresión, si seguimos las ideas ya citadas de Forner; por ello no se debe entender esta lectura modificada únicamente como la lectura común de los diarios; sería la lectura pigliana de ellos, sobre todo desde el nivel narrativo del relato. Sería esa la modificación que he mencionado a lo largo de estas cuartillas.

Pero ¿dónde se encuentra esta posición?, ¿cómo encontrarla a lo largo de párrafos y palabras? Piglia siempre comentó que la escritura de sus cuentos y novelas fue una justificación para la escritura de los diarios. Los diarios eran el objetivo, la obra misma.

La transformación de lo ya escrito por Piglia concierne ante todo el lugar y la función que cabe atribuirle a la figura de Emilio Renzi en el proyecto; en la larga serie de espejos entre vida y ficción, entre verdad y falsedad, que caracterizan a sus textos, el desplazamiento hacia Renzi fue la última trama consolidada por el escritor (Kohan 2017). Sin ser radicalmente diferentes ni sorprendivos de cara a la obra ya escrita, los *Diarios* funcionan como el desenlace

que Tiniánov hace entrar elementos sociales e históricos en el análisis de la evolución literaria, que en realidad no es otra cosa para él que evolución de la función literaria. El cambio de función sólo puede analizarse teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social. Para comprender los cambios de función es preciso salir de la literatura: fin del formalismo. Yo creo, por otro lado, que son estas ideas de Tiniánov las que hacen posible el desarrollo de las tendencias más productivas de la crítica moderna. Tiniánov me parece un crítico excepcional, hay que leer su trabajo sobre los arcaístas y Pushkin”. Todos estos comentarios, como se verá más adelante, concuerdan en gran medida con la propuesta de análisis hecha en estas cuartillas (véase Piglia, 2001c, pp. 65-66).

de una metaficción que engloba toda una trayectoria; así, estos textos fragmentarios implican lo definitivo, haciendo de los libros ya editados y obsesivamente corregidos, borradores. Hoy, ahora, todo parece haber preparado, casi serenamente, este desenlace. Comenta Juan Villoro (2018) que Piglia solía bromear diciendo que “había escrito todos sus demás libros para darse a conocer como un autor al que después le pudieran publicar sus papeles más personales” y anota Jorge Carrión (2017) que la publicación de los tres volúmenes de los *Diarios* cambió la perspectiva al volver visible que “debajo de todas sus novelas y todos sus ensayos estaba, decisiva, una gran forma, un gran género, de no ficción cotidiana” (Premat, 2019, párr. 2).⁶

Por este motivo, los diarios tampoco se escribirían desde la ingenuidad, desde lo común. La forma del diario también estaba desgastada. Se hacía necesario darle una nueva posibilidad. El diario se presentaba como el camino para dar vida a la literatura. El diario es la forma del gran texto de la obra de nuestro autor en el nivel narrativo del relato.

Piglia advirtió que el diario se había convertido en una de las formas más importantes del siglo XX. Tal vez en este tipo de textos es donde podemos encontrar la más alta literatura de la época (pues tenemos los ejemplos de los diarios de Cesare Pavese, Franz Kafka, Witold Gombrowicz o Macedonio Fernández, entre otros), y no solo eso, el futuro de lo que vendrá. Las formas como el cuento, la novela, de pronto se manifiestan anticuadas para el pensamiento contemporáneo. Perdieron su capacidad estética, ya no hacen visibles las cosas del mundo. Muy por el contrario, uno hasta se vería tentado a decir que lo ocultan todo. Ya no hay verdad en las palabras estructuradas en esas narraciones. La cuestión era escribir un diario, pero que a su vez fuera leído como literatura, y no como mero registro. No se trataba solo de contar la vida, y casi no se trataba de eso, porque en todo caso ¿cuál vida?, ¿la vida de Ricardo Piglia o la de Emilio Renzi?, y ya desde el nombre propio del autor del texto se presenta la duda, la incertidumbre, algo que es y no es, lo intercambiable. “El cambio de nombre, la elección del nombre, están enfatizados y pasan a jugar un papel esencial, aunque postrero en la fundación y el desarrollo de una ‘vida literaria’” (Premat, 2019).

Había que narrar la vida, pero a través de este distanciamiento que se da ya desde el nombre propio. Había que presentar a los personajes y las acciones, pero dándoles un relieve que los hiciera más visibles, mediante una técnica que los mostrara extraños, no en sus rasgos humanos, sino en la forma de ser contados. Se trataba

⁶ Las referencias bibliográficas dentro de la transcripción son del original.

de que aparecieran con la misma sensación con la que en otras narrativas —como en el cuento de Hoffman— aparecía el *doppelgänger*, y aquí no me refiero a la atmósfera gótica, sino al efecto de extrañamiento, el *déjà vu*, lo ya visto sin estar seguro de ello; lo que los formalistas rusos llamaron *ostranenie*.

En este orden de ideas, Piglia tiene un cuento paradigmático en el que la figura del doble no solo se encuentra en el nivel del relato, sino de la historia (diégesis). Me refiero a “Un pez en el hielo”, donde el personaje Emilio Renzi cree ver los dobles de personas conocidas en Argentina durante un viaje a Italia:

Una mujer igual a Inés con el hombre de pelo blanco era demasiada coincidencia. Los dos dobles iguales en el otro lado del mundo. No podía ser, desvariaba. Atacado por un impulso mimético, veía todo repetido, construía réplicas. Hacía días que no hablaba con nadie. Quizás era eso. O quizás tenía razón y pronto iba a encontrar a alguien que era él mismo (pelo crespo, anteojos, cara de sonámbulo) y entonces... ya sabía lo que le pasaba a los que encontraban a su *doppelgänger* (2014a, p. 108).

Sabemos que Piglia era un hombre al que sin problemas aplicaríamos aquella frase tomada de una de las ficciones críticas de Vila-Matas: “Soy alguien que se hace pasar por un crítico” (2011, p. 257). Muchos de los personajes del escritor de Adrogué son hombres que se hacen pasar por críticos; recordemos el ejemplo de Tardewski, quien a su vez podría considerarse el doble de Gombrowicz. Tomás Fernández hace la comparación: “Se trata, obviamente, del exiliado que vive fuera de la historia: Tardewski/Gombrowicz” (2019). Incluso no sería desproporcionado aventurarse a decir que sus cuentos y novelas son textos que se hacen pasar por crítica literaria. Marta Morello-Frosh señala: “Piglia, como varios de los críticos-filósofos franceses de la última década —pensamos aquí en el Barthes del *Placer del texto* y de *Fragments d’un discours amoureux*, en el Derrida de *La carte postale* (1980)— anota intencionalmente virajes hacia la ficcionalización del ejercicio crítico” (2000, pp. 152-153). Esa es otra de las formas de su relato. La figura del *doppelgänger* en la obra de Piglia, principalmente, se configura desde el nivel narrativo del relato (diario y crítica), aunque, como ya vimos, en “Un pez en el hielo” también se elabora este tropo desde el nivel de la historia.

“Nombre falso. Homenaje a Roberto Arlt” es una novela corta que al mismo tiempo es crítica literaria, al menos en un sentido tangencial. Retomando la cita de Freud, podría decir que es un texto donde lo “simbolizado toma el lugar del símbolo” y viceversa. En sí mismo es una especie de *doppelgänger*; algo que remite

a otra cosa, en este caso a la obra de Roberto Arlt, pero que al mismo tiempo no es. Ese es el efecto de extrañamiento, concepto importante para evidenciar la técnica objeto de mi análisis.⁷

El método ya había sido ejecutado de forma oculta en esta novela corta. De ahí que tuvieran que pasar años para que los lectores descubrieran que no se trataba de Roberto Arlt, sino de su doble, pues, como es conocido, el cuento “Luba” incluido al final del volumen no es más que la transcripción con algunas modificaciones del cuento de “Las tinieblas”, de Leónidas Andréyev (otro indicio de la duplicidad se encuentra en los títulos de las novelas *Los siete locos* y *Los siete ahorcados*). Tal vez se trataba del primer paso en la elaboración de un estilo, la piedra de toque de un procedimiento que se iría configurando al interior de la obra del autor de Mar del Plata. Ya no bastaría generar dobles de la tradición literaria argentina; más bien, la misma obra causaría sus propios dobles hacia su interior. La reflexión de esta técnica se da dentro de una novela, que también se hace pasar por crítica literaria e histórica. Me refiero a *Respiración artificial*. Tardewski y Emilio Renzi hablan:

Se trataba de eso, dijo, en el fondo, de un modo particular de ver. Hay un término ruso, usted debe conocerlo, me dice, ya que por lo que he sabido le interesan los formalistas, el término, en fin, es *ostranenie*. Sí, le digo, me interesa, claro, pienso que es de ahí de donde Brecht⁸ tomó el concepto de distanciamiento (2001d, p. 114).

⁷ Cabe destacar que no es la primera vez que se hace mención de la importancia del concepto del efecto de extrañamiento (*ostranenie*) en la obra de Ricardo Piglia. Por ejemplo, José Szabón, en “La reflexión literaria”, afirma: “En concordancia con la instigación básica de la novela [*Respiración artificial*] —ver el grafema del archivo como activador de una interpretación que no es sino *memoria presente*, captar la huella documentaria como productora de indicios contemporáneos, establecer la *ostranenie* del lector como revelación mediada por la propia lectura—, el descubrimiento inesperado de Tardewski en el British Museum abre esa otra instancia legible, siempre tramada por reinscripciones textuales” (2000, p. 133). Más adelante dice: “Con el tema de la utopía, Piglia se interna en el presente histórico desde una perspectiva que muestra —indirectamente— la indigencia de los juegos (y sueños) joyceanos o borgeanos. En definitiva, la utopía puede ser una especie de rigurosa historia experimental, y si se la practica *ex post facto* aprovecha ventajosamente los recursos de la *ostranenie* ‘esa forma de mirar’ del que está ‘afuera, a distancia, en otro lugar’ (p. 145), aunque ese lugar sea el mismo: transformar el mismo lugar en otro, *mediatizar lo inmediato* ‘saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado’ es el vértigo que a veces propone la historia (esfinge implacable o servicial) a quienes buscan esquivarla como fatalidad” (2000, p. 135). Adicionalmente, Marta Morello-Frosch, en “Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, comenta: “No se trata solamente de que el exilio sea una realidad que de manera vertical sesga la historia argentina, esto es un hecho dado, sino que también la actividad crítica que propone el texto requiere la condición del exilio para poder ejercer el extrañamiento, la *ostranenie*, sobre los sucesos conocidos de la historia y las vidas, e intentar una nueva hermenéutica del pasado” (2000, p. 157).

⁸ Respecto a la técnica brechtiana, Roland Barthes comenta: “Ahora bien, llega un hombre, cuya obra y cuyo pensamiento se oponen radicalmente a este arte [aristotélico], tan ancestral que teníamos los mejores motivos del mundo para creerlo ‘natural’; un hombre que nos dice, desdénando toda tradición, que el público sólo debe identificarse a medias con el espectáculo, de modo que ‘conozca’ lo que se le muestre en él, en vez de sufrirlo;

Esta será la técnica para escribir los diarios. Mejor dicho, esta era la técnica con la que ya estaban escribiéndose los diarios, de los cuales los textos de base, la digresión, eran la misma obra previa como tal.

Pero antes de continuar, hagamos otro reacomodo. Planteemos algunas ideas previas, demos algunos pasos atrás. Es claro que en la obra de Piglia la crítica literaria tiene un lugar preponderante.⁹ ¿Cómo leer?, ¿cómo ser leído?, ¿cómo escribir para ser leído? son preguntas que se encuentran de fondo. Estas preguntas tienen sentido cuando comprendemos que las formas literarias se desgastan, pero también cuando el crítico se cuestiona por lo literario, cuando busca entender cómo el lenguaje, una herramienta cotidiana de la comunicación entre los seres humanos, pierde su carácter utilitario para volverse poético.

La base de la teoría literaria moderna se halla en dicha indagación, fundada por los formalistas rusos. A pesar de las décadas y del desarrollo de nuevas posturas teóricas, la idea de Roman Jakobson se mantiene vigente: el objetivo de los estudios literarios es entender la literaridad de los textos (cit. en Eichenbaum, 2007, p. 26). Similarmente sucede con el concepto de *ostranenie*, traducido al español como “extrañamiento”, de V. Shklovski. Una de las preguntas implícitas de la obra de Ricardo Piglia, como se advierte en las digresiones de *Respiración artificial*, es la de cómo seguir causando el extrañamiento en el lector si los géneros literarios son ya incapaces de lograrlo.

Sería redundante recapitular exhaustivamente los conceptos de los formalistas rusos, pues, al ser autores clásicos, sus ideas son muy conocidas por la mayoría de los posibles lectores de estas páginas. Sin embargo, me permito traer a la discusión dos citas algo extensas, pero muy concisas, de lo que Ricardo Piglia crea literariamente con la figura del *doppelgänger*. En “El arte como artificio”, de V. Shkloski, dice:

Así la vida desaparece transformada en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. “Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido.” Para dar sensación

que el actor tiene que colaborar a que se forme esta conciencia, denunciando su papel, no encarnándolo, que el espectador no debe nunca identificarse completamente con el héroe, de modo que pueda seguir siendo siempre libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento; que la acción no debe ser imitada, sino contada; que el teatro debe dejar de ser mágico para convertirse en crítico, lo cual además será para él el mejor modo de ser caluroso” (1977, pp. 61-62).

⁹ Ricardo Piglia afirma: “Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico. Algunos de los mejores críticos son los que tradicionalmente se llama artista: caso Pound, caso Brecht, caso Valéry. El mismo Baudelaire, por supuesto, era un crítico excepcional. ¿Qué uso de la crítica hace un escritor? Ésa es una cuestión interesante” (2001a, pp. 11-12).

de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es un medio de experimentar el devenir de objeto: lo que está “realizado” no interesa al arte (2007, p. 60).

Más adelante puede leerse:

Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios, en este artículo deseo indicar uno de los medios de los que se servía casi constantemente L. Tolstoi, quien, según la opinión de Mereikovski, parece presentar los objetos tal como los ve; los ve en sí mismos, sin deformarlos [...]. El proceso de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre, sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos (2007, p. 62).

Tolstoi también causaba el extrañamiento por medio del nivel narrativo del relato; hacía la descripción de los objetos desde una perspectiva y punto de vista en los cuales dichos objetos pretendían ser vistos por primera vez. En la tortura de un hombre golpeado por un látigo jamás se hacía referencia al nombre del arma, se contaba mediante una perífrasis.

En este sentido, es de llamar la atención cómo diferentes autores hacen uso de cualquiera de los elementos de los tres niveles narrativos (la historia, el relato y la narración) para neutralizar el automatismo en la percepción, mencionado por Shklovski. Tolstoi también hacía uso de animales como personajes narradores para dar lugar al *ostranenie*; en tales casos, la técnica no solo afloraba al nivel del relato, sino también al de la narración.

Ricardo Piglia era vanguardia en el análisis de procedimientos literarios parecidos. La cuestión era cómo llamar dentro del relato a los objetos por primera vez, para que, de esta manera, no se presentaran como un reconocimiento, sino como una visión, pues recordemos que en el género del diario se cuenta la vida de

una persona, con todos los lugares comunes que tiene la narración de la vida de una persona. ¿Cómo contar de nuevo el amor de las mujeres, los conflictos con el padre, la educación sentimental de un escritor como si fuera por primera vez, dentro de una tradición ya desgastada por este tipo de narraciones? ¿Cómo hacer que lo narrado no sea un reconocer, sino una visión, según las ideas de Shklovski? El *doppelgänger* fue la figura central para lograr este efecto. Pero hará falta hacer una precisión mayor. El doble no solo le permitía estructurar el relato y el narrador (pues, como ya se dijo, la pugna entre los nombres propios Ricardo-Emilio, Piglia-Renzi ya es en sí un distanciamiento para tensionar la intriga y la forma de narrar), sino también, y en mayor grado, para generar un tono.

Concordancias, discordancia, ritmos y repeticiones acompañan la tonalidad del discurso. El tono de éste es *evocativo* si asume los hechos diegéticos como ya concluidos; *prospectivo* cuando anticipa su futuro cumplimiento; *simultáneo* si acuerda una coincidencia entre el evento y el relato; *intercalado* cuando para dar cuenta de la historia recurre a la mezcla de los tres tonos base (Pavón, 2020, p. 149).

Normalmente, el tono de un relato se logra por el uso de los tiempos verbales. Por ejemplo, si el tono es evocativo, donde los hechos diegéticos se asumen como ya concluidos, los tiempos verbales serán del espectro de los pretéritos; mientras en el tono prospectivo, donde el relato anticipa su futuro cumplimiento, los tiempos verbales serán del espectro de los futuros. Piglia, en *Los diarios de Emilio Renzi*, alcanza el tono evocativo a pesar de utilizar mayormente el tiempo verbal presente (propio del tono simultáneo y de los diarios) en la escritura de las acciones del diario, mediante la intromisión de personajes que remiten, como si se tratara de sus dobles, a otros personajes de sus obras previas.

Es en este punto donde se comprende que la escritura de dichas obras previas fuera una justificación para escribir los diarios, porque solo por la existencia de aquellos textos, pero también por la lectura de esos mismos textos, es que se puede generar esta evocación, en la que los sujetos ficcionales se vuelven a hacer visibles; no tienen exactamente las mismas características, pero dan la impresión de ser un retorno de lo idéntico modificado. El efecto se da no sin causar una contradicción problemática, pues aquellas obras que remiten a los personajes del diario están firmadas por Ricardo Piglia, y no por el narrador de los diarios: Emilio Renzi.

Los ejemplos son innumerables. No obstante, será necesario señalar algunos. Un efecto de la aparición de *doppelgänger*, en dos textos diferentes, es el personaje de

Luba de “Nombre falso. Homenaje a Roberto Arlt”, que le recrimina al anarquista que trate de darle dinero por caridad, y el personaje Constanza de *Los diarios...*, que igualmente le recrimina a Emilio Renzi la misma situación. Al leer los dos fragmentos en diferentes momentos de lectura se genera una evocación, y eso da lugar a un efecto de extrañamiento (*ostranenie*).

En “Nombre falso”, en la sección “Luba”, puede leerse:

—Pobre Luba —dice, acercándose a ella.

—No.

—Pobrecita.

—No —dice ella, como si se atajara.

De pronto, con un gemido hondo, Luba lo abofetea con toda su fuerza. Él se tambalea, terriblemente pálido.

—Pero ¿qué querés hacer de mí? Cobarde, hijo de puta —dice ella inclinando su cuerpo—. Viniste para burlarte de mí, para que yo vea lo bueno que sos. ¿Decime que querés hacer conmigo? Oh, qué desgraciada soy. Y te atrevés, a mí, te atrevés, vos el puro, a mí que he poseído a todos los hombres, a todos. ¿No te da vergüenza humillar a una pobre mujer? (2001b, p. 67).

En *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, dice:

—No me pegues... —Se tiró atrás.

—Pero qué decís... Sos tan linda, tomá. Me tengo que ir. Guardá esto. Ahí tenés un taxi. —Y le metí el rollo de billetes en el bolsillo del sacón.

Un taxi bajaba por la calle y le hice señas.

—Qué me das —dijo ella y dio un paso al costado, con el montón de dinero en la mano—. Plata por nada, pero qué te creés, degenerado, me querés humillar —dijo y empezó a tirar la plata al suelo—. Te pensás que soy una pordiosera —dijo y enfiló hacia el taxi mientras yo juntaba los billetes en la vereda.

—Tomá. Dejame que te ayude... (2015, p. 109).

Constanza no es exactamente Luba, pero remite a ella. Es lo idéntico que retorna modificado, el *doppelgänger*, y de ahí la sensación de extrañeza al momento de leer en tiempos distintos ambas obras.

Un ejemplo similar se advierte entre el “Prologo” de *El último lector* y otra de las secciones de los diarios. Me refiero al hombre que crea la réplica de la ciudad de Buenos Aires en un “altillo”. Aquí lo interesante es que el espejo se da entre

dos géneros dispares, entre la crítica y el diario, que, sin embargo, ambos tienen la naturaleza de lo no ficcional. Piglia, una vez más, con el uso de la figura del doble borra las fronteras, crea el efecto de extrañamiento al dejar al lector con la sensación de lo ya visto, lo idéntico modificado que no únicamente colapsa la naturaleza de los textos, sino la identidad de los personajes. En el “Prólogo” de *El último lector* se lee:

Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba.

Siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es inolvidable. Se ven los edificios y las plazas y las avenidas y se ve el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo.

No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la locura y la visión microscópica del constructor.

El hombre dice llamarse Russell y es fotógrafo, o se gana la vida como fotógrafo, y tiene su laboratorio en la calle Bacacay y pasa meses sin salir de su casa reconstruyendo periódicamente los barrios del sur que la crecida del río arrasa y hunde cada vez que llega el otoño.

Russell cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Mejor dicho, por eso no es un simple fotógrafo. Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es solo un espejismo o un recuerdo (2014b, p. 7).

En *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, en la sección “17. La moneda griega”, se lee:

Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba.

Siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es inolvidable. Se ven los edificios y las plazas y las avenidas y se ve el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo.

No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la locura y la visión microscópica del constructor.

El hombre dice llamarse Russell y es fotógrafo, o se gana la vida como fotógrafo, y tiene su laboratorio en la calle Bacacay y pasa meses sin salir de su casa reconstruyendo periódicamente los barrios del sur que la crecida del río arrasa y hunde cada vez que llega el otoño.

Russell cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Mejor, por eso no es un simple fotógrafo. Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo (2015, p. 314).

En este caso, el texto es el mismo; sin embargo, el primero fue escrito por Ricardo Piglia y el segundo, dentro de la realidad ficcional de los diarios, por Emilio Renzi. No obstante, también el tiempo y el espacio donde se sitúan ambas narraciones son diferentes, pues la visita de Piglia a este hombre supuestamente fue hecha mucho tiempo después que la realizada por Emilio Renzi. Asimismo, el tono es diferente a pesar de que las palabras son exactamente las mismas; en el primero se trata de la introducción a una serie de ensayos críticos; en el segundo, el joven Renzi está en medio de su educación sentimental. El ojo lector se fija en distintos detalles, interpreta los pasajes de forma diferente; más aún, al leer la obra completa de Piglia y encontrarse con ambos textos, emplazados bajo otros contextos y con lecturas modificadas, se genera una evocación.

Por otra parte, cabe mencionar que “la moneda griega”, es decir, el dracma, que pagan ambos para ver la réplica de la ciudad de Buenos Aires también, dentro de la realidad ficcional de los diarios, se presenta como un doble. Esta es entregada a Emilio Renzi por un mendigo, mientras discute con Lucía, en la sección “8. Diario de un cuento (1961)”.

De pronto, de la nada, apareció un mendigo, alto, joven, vestido con sobretodo, sin camisa, los zapatos rotos, las canillas al aire.

—¿No le sobra una moneda, don? —me dijo.

Ella lo miró. Era rubio, la piel lívida, una especie de Raskólnikov buscando plata para comprar un hacha. [He aquí otro doble]

—Necesito tomarme un vino.

Lucía abrió la cartera y sacó un fajo de billetes. Pareció darle toda la plata que tenía. El mendigo se quedó quieto un rato, moviéndose en su lugar y murmurando frases inconexas en una especie de canturreo suave. Después buscó en el saco y le alcanzó una moneda a Lucía, como si quisiera darle también él una limosna.

—La encontré en un barco hundido —dijo—. Es *un dracma*. Trae suerte. —La miró serio—. Ando siempre por acá, por cualquier cosa que precise...

Se alejó, murmurando, con las dos manos en los bolsillos del abrigo y se perdió en la oscuridad de la noche.

En ese momento llegó el ómnibus, Lucía se levantó y se acercó al conductor, que recibía los boletos parado junto a la puerta abierta. Ella esperó un momento y antes de subir me dio un beso.

—Las cosas son así, pichón —dijo.

Después me abrió la mano y me dio la *moneda griega*. El ómnibus arrancó y empezó a alejarse y yo me quede ahí.

El mendigo volvió a entrar a la estación y dio unas vueltas antes de acercarse a otra pareja sentada en el fondo y pedirles algo.

Todavía tengo la moneda conmigo. La moneda de la suerte según Raskólnikov. La tiro al aire, a veces, todavía, cuando tengo que tomar una decisión difícil (2015, p. 134. Las cursivas son mías).

Ese mismo mendigo o, mejor dicho, el *doppelgänger* de este mendigo es el personaje de la sección el “El nadador” y la moneda narrada ahí es la reminiscencia de aquella que le fuera entregada a Emilio Renzi.

Encuentro un pañuelo y un mapa de Bahía Blanca que se rompe no bien lo abro. Al principio creo que no hay nada más, pero en el forro, abajo, descubro un objeto, chato, metálico, tal vez una llave rota, una piedra. Cuando al final logro sacarlo, veo que es una *moneda*. La tengo en la palma de la mano. Parece de plata, es *griega*. No sé cuánto vale, tiene una fecha que no puedo descifrar. La miro brillar al sol. Por cuántas manos habrá pasado antes de que el marinero se la guardara en el bolsillo, en Atenas o en Tebas, y luego se hundiera con ella. Una *moneda griega*. Puede ser que me traiga suerte. Necesito un poco de suerte. No me vendría mal (2015, p. 182. Las cursivas son mías).

Como ya se dijo, una moneda más que remite a estas dos es la que Piglia le paga a Russell, del “Prólogo” de *El último lector*:

Russell encendió las luces y me invitó a sentar. En sus ojos de cejas tupidas ardía un destello malicioso. Sonrió y yo entonces le di la vieja *moneda* que había traído para él.

La miró de cerca con atención y luego la alejó de su vista y movió la mano para sentir el peso leve del metal.

—*Un dracma* —dijo—. Para los *griegos* era un objeto a la vez trivial y mágico... La *ousía*, la palabra que designaba el ser, la sustancia, significaba igualmente la riqueza, el dinero. —Hizo

una pausa—. Una moneda era un mínimo oráculo privado y en las encrucijadas de la vida se la arrojaba al aire para saber qué decidir. El destino está en la esfinge de una moneda. —La lanzó al aire y la atrapó y la cubrió con la palma de la mano. La miró—. Todo irá bien (2014b, p. 9. Las cursivas son mías).

Por último, ¿no es esa réplica de la moneda al aire para ver la suerte, así como también la réplica de la ciudad de Buenos Aires, una manifestación de la figura del doble en la obra del escritor de Mar del Plata?

El análisis exhaustivo queda pendiente. En estas cuartillas solamente se señala cómo Piglia trabaja en lo general la figura del *doppelgänger* para causar el *ostranenie* en los relatos de sus textos. Es una forma de leer modificada, al mismo tiempo que rompe las realidades ficcionales que se crean en los cuentos, novelas y ensayos, en relación con *Los diarios...* De esta manera, la técnica narrativa genera las evocaciones en un espejeo, novelas/cuentos frente a los diarios. Piglia y Renzi proponen que leamos sus escrituras bajo esta ambigüedad emanada de la figura del doble. ¿Cuál de las dos versiones es la verdadera o cuál es la original? Es algo que no importa, pero el efecto estético está dado, única cuestión que interesa a la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. (1977). La revolución brechtiana. En *Ensayos críticos* (Carlos Pujol, trad.). Seix Barral.
- BERG, Edgardo H. (2000). El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia). En Jorge Fonet (comp.), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple* (pp. 65-85). Casa de las Américas.
- BORGES, Jorge Luis. (1978). Prólogo. En Herman Melville, *Bartleby* (Jorge Luis Borges, trad.). La Nave de los Locos.
- BORGES, Jorge Luis. (2013). Kafka y sus precursores. En *Inquisiciones / Otras inquisiciones*. Debolsillo.
- EICHENBAUM, Boris. (2007). La teoría del método formal. En Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 21-54). Siglo XXI Editores.
- FERNÁNDEZ, Tomás. (2019). El exilio del monstruo. *Cuadernos LIRICO* (9), 1-6. <https://doi.org/10.4000/lirico.1208>
- FONET, Jorge. (2000). *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia* [tesis de doctorado, El Colegio de México]. Repositorio de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas

- de El Colegio de México. https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1264660580002716?language=es
- FREUD, Sigmund. (1997). Lo siniestro. En *Obras completas* (tomo 7) (Luis López-Ballester, trad.). Biblioteca Nueva.
- GENETTE, Gerard. (1972). *Figuras III*. Lumen.
- MORELLO-FROSH, Marta. (2000). Significación e historia en *Respiración artificial*. En Jorge Fonet (comp.), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple* (pp. 149-162). Casa de las Américas.
- NERVAL, Gerard de. (2000). *Aurelia* (Xavier Villaurrutia, pról. Agustín Lazo, trad.). Ediciones ERA.
- PAVÓN, Alfredo. (2020). Material de los sueños. En *La narrativa breve en México (1805-1810)*. Universidad Veracruzana.
- PIGLIA, Ricardo. (1999). Nueva tesis sobre el cuento. En *Formas breves* (102-134). Penguin Random House.
- PIGLIA, Ricardo. (2001a). La lectura de la ficción. En *Crítica y ficción* (pp. 9-19). Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2001b). Nombre falso. Homenaje a Roberto Arlt. En *Nombre falso*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2001c). Parodia y propiedad. En *Crítica y ficción*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2001d). *Respiración artificial*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2014a). *La invasión*. Debolsillo.
- PIGLIA, Ricardo. (2014b). Prólogo. En *El último lector*. Penguin Random House.
- PIGLIA, Ricardo. (2014c). ¿Qué es un lector? En *El último lector*. Penguin Random House.
- PIGLIA, Ricardo. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Anagrama.
- POE, Edgar Allan. (2021, julio 12). The philosophy of composition. *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition>
- PREMAT, Julio. (2019). Piglia/Renzi, postrero desliz. *Cuadernos LIRICO* (número especial hors-série), 1-14. <https://doi.org/10.4000/lirico.7907>
- RANK, Otto. (1976). *El doble* (Floreal Mazía, trad.). Ediciones Orión.
- SAZBÓN, José. (2000). La reflexión literaria. En Jorge Fonet (comp.), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple* (pp. 144-165). Casa de las Américas.
- SHKLOVSKI, Viktor. (2007). El arte como artificio. En Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Siglo XXI Editores.
- VILA-MATAS, Enrique. (2011). Chet Baker piensa en su arte. En *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Debolsillo.