

EL ENGAÑO DE LA PLATA: *PLATA QUEMADA* Y SU PARODIA DE *OPERACIÓN MASACRE* COMO NARRATIVA DE NO-FICCIÓN

ALEJANDRO AMARO SEGUÍ

Universidad Iberoamericana de Ciudad de México

Resumen:

Plata quemada, novela que se declara como perteneciente al género de la narrativa de no-ficción, puede leerse como una parodia (según ha sido definida por Linda Hutcheon) del género mencionado debido a su uso de la metaficción. Este libro toma como punto de partida *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh. Al contrario del *ethos* que usualmente se asocia a la parodia, *Plata quemada* lo hace desde el respeto, estableciendo un juego lúdico para el disfrute intelectual del lector-detective. A la vez, Piglia se aprovecha de las convenciones genéricas de la narrativa de no-ficción, y que hacen posible un texto acusador como *Operación masacre*, para llamar la atención sobre la credulidad del lector desprevenido, el poder de la literatura y la delegada línea que separa la ficción de la realidad.

Palabras clave: Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh, parodia, Linda Hutcheon, no-ficción

Entre las novelas de lo que podría llamarse la segunda etapa productiva de Ricardo Piglia (situada aproximadamente entre 1980-2000), *Plata Quemada* (1997) —en adelante *PQ*— pareciera ser la menos metaficcional e intertextual entre sus hermanas. Para nada contiene los largos monólogos de aliento ensayístico-literario de Emilio Renzi en *Respiración artificial*, o la frecuente intertextualidad de *La ciudad ausente*, o el estilo debatible entre autobiográfico/autoficcional con injertos de ensayo de *Prisión perpetua* o *Formas breves*¹. Sin embargo, incidentalmente, con una ironía poética perteneciente a un autor que reflexiona sobre su propia ficción, el argumento de *PQ* también permite considerarla como una novela policiaca. Cual asesino bien versado en su oficio, su narrador esconde en ella pistas para el “lector-detective” que Piglia promueve.

Tanto es así que podría exagerarse (imitando la costumbre pigliana) llamándola, en vez de una novela policiaca, un ensayo literario con tantas citas ejemplificativas de su teoría que parece novela. La tesis propuesta en ella sería una que ya aparece repetida en otros de sus escritos: el poder, la autonomía y la especificidad de la ficción. Ante una pregunta sobre la última cuestión, Piglia respondió en una de las entrevistas que componen *Crítica y ficción* (en adelante *CyF*): “Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar [...] La realidad está tejida de ficciones” (*CyF* 11).

El vínculo entre verdad y ficción adquiere frecuentemente, en los comentarios del propio Piglia, así como en la ensayística alrededor de su obra, un matiz político. En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, por ejemplo, el argentino aborda esta cuestión en relación a Walsh. Sin embargo, precisamente por haber sido ya tratado, y porque ahondar en ello sería extender más allá de su objetivo el presente artículo, solo mencionaré algunas ideas en este sentido cuando sea necesario.

En *PQ* Piglia juega una vez más con los géneros literarios y propongo demostrar que, mediante la parodia de uno de ellos, da una vuelta de tuerca y prueba, a su vez, la permeabilidad de los mismos. También muestra cómo un elemento de ficcionalidad late en cada narración, aunque esta se presente como no-ficción, o “factográfica”, como la denomina Jorge Fornet en “*Plata quemada* en retrospectiva” (66). En *PQ* el lector puede acercarse desde la primera página hasta la última página como si leyera una obra policiaca que solo recrea hechos que sucedieron tal cual en el mundo real. Mas sin embargo, las pistas dentro de ella insisten en presentarla como una novela paródica del género de la narrativa de no-ficción, siendo su referente más cercano *Operación masacre* (en adelante *OM*) de Rodolfo Walsh. Por demás, no debe olvidarse que *OM* es citada a menudo como la primera novela de este género. La especificidad de *PQ* viene marcada por su empleo de la metaficción, mediante la cual desestima los reclamos que la propia novela realiza en cuanto a su relación con la “verdad” sobre lo sucedido entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965 en Buenos Aires y Montevideo.

El productor del texto² de *PQ* con ironía reflexiona sobre sus propias palabras en una estrategia retórica propia de la parodia según ha sido definida por Linda Hutcheon. Desde la perspectiva de la metaficción (definida como un texto literario el cual integra, o constituye en sí mismo, su primer comentario crítico (Hutcheon 3)) ya se han escrito algunos ensayos. Entre ellos pueden mencionarse: “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino” de Adriana Rodríguez Pérsico; “Los espejos y la cúpula son abominables” de Julio Premat; “Fuera de ley” de Edgardo H Berg; y, en especial, “Cómo habla la plata” de Michelle Clayton. Esta última propone que: “La novela está constituida por el entretendido de fuentes, por una multitud de voces diferentes, frecuentemente contradictorias, que cuestionan —implícita y explícitamente— los límites entre la verdad y la ficción, o entre la verdad y su reconstrucción hermenéutica” (135). Sin embargo, ninguno de ellos menciona o trata la novela desde la perspectiva de una parodia al género de la narrativa de no-ficción o de la propia *OM*. Solo se trata de *PQ* desde su propia concepción estilística o dentro del contexto del resto de la producción pigliana.

1. La primera etapa podría situarse desde 1967, año en que se publica su primer libro, hasta 1980, período en los que solo había producido cuentos. La segunda, incluiría los títulos ya mencionados. En la tercera, de 2000 en adelante, su producción tiene una más clara definición entre ensayo y ficción, exceptuando *Los diarios de Emilio Renzi* (*LDER*).

2. Véase Hutcheon (84-88) para su defensa del empleo de este término (*producer of a text*), el cual no designa a una persona extratextual, pero sí a la actividad de un agente codificador (*encoding agent*) que, en la parodia, es el responsable de la *intención*, rasgo que se discutirá más adelante. En *PQ* encontramos un epílogo no firmado en el cual su autor se identifica explícitamente con el narrador de la novela. Por su carácter “anónimo” y por ser un paratexto, no hay otra posibilidad que hacer corresponder el autor del epílogo con el nombre en portada, y por transitividad, con el narrador también.

Por otro lado, Diego Alonso en “Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia” sería el único referente en el que he podido encontrar esta propuesta de lectura paródica con raíces en *OM*, aunque el autor no decida profundizar en ello sino más bien concentrarse en las implicaciones políticas que tal empleo del legado de Walsh representa para la poética pigliana. Alonso reconoce la apropiación como un homenaje y ve el acto paródico en el modo en que Piglia “desvía de la función probatoria (retórico- argumentativa) y voluntad de intervención política que caracterizan el género” (161). El punto de conexión con mi perspectiva será precisamente a partir de esta última línea.

La investigadora canadiense se pregunta retóricamente en *A Theory of Parody* si la parodia se encuentra en el ojo del observador. La respuesta que ofrece es afirmativa pero, no obstante, anota que se necesitan señales desde el texto para guiar nuestra interpretación; la visibilidad las señales que este incluye determinan su potencial para asistirnos (xvi). No crea el lector que en el epílogo de *PQ* es donde más claramente se encuentran estas marcas y que, quizás por ello, pierden fuerza al encontrarse en las últimas páginas del libro. En lo adelante veremos cómo, por cada momento en que se afirma la verificabilidad (no veracidad) de un suceso narrado, existe su puesta en duda. Sin embargo, para poder discutir la función que cumple tal vaivén contradictorio, veamos cómo se articula la noción de parodia de Hutcheon.

Como punto de partida se deben despejar dos concepciones erróneas que Hutcheon trata al realizar un recorrido por las más relevantes definiciones de parodia. La primera (se ahondará en ella hacia el final del texto) es su intención no es forzosamente la de ridiculizar o burlarse del objeto parodiado. Y por ello, a pesar de ser una práctica bastante usual en la creación artística posmoderna, los críticos evitan emplearla (115).

En segundo lugar, Hutcheon tampoco trabaja con la definición estándar de parodia que puede encontrarse en diccionarios (Hutcheon 5). Esto, debido a que no es un sinónimo de “imitación ridícula” y porque, en efecto, distintas épocas han hecho a la parodia manifestarse de distintas maneras y la han repudiado o alabado según el espíritu predominante. Hutcheon define la parodia producida exclusivamente a lo largo del siglo XX, con énfasis en la etapa posmoderna³.

¿Qué es parodia entonces? Hutcheon no provee una definición citable y cerrada. En cambio, va mostrando los rasgos que la caracterizan y los ejemplifica exhaustivamente. El primero de ellos es que la parodia es una manera de imitar, caracterizada por una inversión irónica no siempre a expensas del texto parodiado (6). Esta definición no crea conflicto con el hecho de que *PQ* imite una novela de Rodolfo Walsh, no solo coteráneo de Piglia, sino además autor frecuentemente alabado y estudiado por este. El autor de *OM* no solo es objeto de atención en numerosas piezas ensayísticas como *CyF*, “Tres propuestas ...”, o *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, sino escritor admirado desde el punto de vista personal en *LDER*.

Si se comparan los comienzos de ambas novelas puede observarse el guiño de la segunda a la primera. Se lee en la línea inicial de *OM*: “La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual” (8) y en la introducción a la “segunda parte” del epílogo de *PQ*: “La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar” (*PQ* 159). Piglia asocia el azar, la casualidad, directamente con las historias reales, lo cual parecería gratuito sin el contexto de *OM*.

Las alusiones hacia *OM* no se detienen ahí: Walsh prosigue la introducción de su relato de los sucesos contando su encuentro con el sobreviviente Juan Carlos Livraga: “Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice: — Hay un fusilado que vive [...] Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro” (8-9). Piglia paralelamente sitúa la génesis de su historia en el encuentro por azar con una “sobreviviente” que lo introduce a la historia y lo deja fascinado: “Una tarde, a fines marzo o principios de abril

3. “Al centrarme en las expresiones artísticas del siglo XX, espero sugerir que probablemente no haya definiciones transhistóricas posibles de la parodia” (10). Tanto esta como las traducciones sucesivas son mías.

de 1966, en un tren que seguía viaje a Bolivia, conocí a Blanca Galeano, a quien los diarios llamaban «la concubina» del pistolero Mereles” (PQ 159). “Recuerdo que en el tren y en la estación y luego en el hotel tomé algunas notas de lo que me contó [...] y poco después (en 1968 o 1969) inicié la investigación y escribí una primera versión de este libro” (PQ 160)⁴.

Hutcheon nos dice que la parodia es la repetición con distancia crítica y es usual que forme parte de un acercamiento crítico-productivo a la tradición (6-7). Piglia en *PQ* se apropia de la forma codificada que se reconoce como narrativa de no-ficción (o *non-fiction* como se ha popularizado en inglés) para llevarla un paso más adelante. La declaración explícita de que el autor pretende que sea leída como una historia real, reconstruida exclusivamente a partir de fuentes materiales no aparece hasta su epílogo, lo cual de por sí constituye una decisión interesante. Claramente, de haberse ubicado esta expectativa de lectura al comienzo, el lector se enfrentaría al texto con otra perspectiva. Al respecto, Piglia ha dicho:

[...] yo veo el problema de los comienzos ligado al problema de los géneros, en el sentido de que los géneros me parece que son por un lado el marco, que es una de las fórmulas del comienzo de los textos, y por otro lado una forma de estabilidad, de conjugar la acción, los géneros dicen en qué tiempo verbal se desarrolla el relato. (CyF 193)

O sea, decidió postergar la clasificación genérica establecida por el propio autor (aunque ya existe la definición determinada por la editorial, y *PQ* siempre fue comercializada como novela) para el final, según él mismo, para no predisponer al lector⁵. En *OM* pasa exactamente lo contrario, Walsh declara el carácter factográfico de su historia por anticipado. Como ya he dicho, esto no significa que en *PQ* las señales para la lectura como una cosa u otra (novela vs narración factográfica o no-ficcional) no sean confusas a lo largo de ella. No obstante, para una mayor claridad, se comenzará su comentario por el epílogo para que quede explícita la intención, rasgo de suma importancia para la noción de parodia de Hutcheon. En su primer y últimos párrafos se establece una batalla de sentidos en los que el lector se vuelve el campo de guerra.

Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el *pathos* de una leyenda [...] He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian, pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes. (PQ 157)

En el verano de 1995 comencé a escribir de nuevo por completo la novela, tratando de ser absolutamente fiel a la verdad de los hechos. Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que parecían el recuerdo perdido de una experiencia vivida. Casi los había olvidado ya y eran nuevos y casi desconocidos para mí luego de más de treinta años. Esa lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño.

Me parece que ese sueño empieza con una imagen. (PQ 161)

La afirmación de solo declarar lo contado “historia real” y además ratificar que se ha limitado a reconstruir lo que los materiales le muestran, contrasta sobremedida con los sustantivos “sueño”, “imagen”, “leyenda”, “olvidados” con los que termina el epílogo⁶. Admite que hay ocasiones en las cuales no puede ser fiel a la continuidad de la acción (probablemente porque emplea analepsis y prolepsis típicas de cualquier narración, técnicas que por demás tampoco están ausentes de *OM*), pero reafirma que siempre reconstruye sobre materiales verdaderos, el lenguaje de los protagonistas en especial.

4. Véase Jorge Fornet (“Plata quemada en perspectiva” 69-71) para un análisis de la función de los trenes en la narrativa y ensayística pigliana, así como su vínculo con el azar como espacio de encuentro entre realidad y ficción.

5. “El marco, en cierto sentido, estabiliza la cuestión; tiene mucho que ver con el género que sería también una fórmula, un pacto, un modo de decir: «Bueno, vamos ahora a contar una historia de crímenes, vamos a contar una historia de terror.» Hay un saber previo -a esto me refiero- antes de leer que siempre es un punto muy delicado en la discusión literaria” (Piglia, CyF 194).

6. Jorge Fornet llama la atención sobre el empleo por parte de Piglia de esta estrategia con anterioridad en el inicio de su cuento “Mata-Hari 55” (El escritor y la crítica 142)

Pero en un segundo nivel, *PQ* es dos novelas, una sobre otra. La primera, es el borrador de 1968 o 1969, y la segunda, una reconstrucción de una reconstrucción, que se inició en 1995. Que en el primer manuscrito de la década del 60 haya querido ser fiel en lo posible es “entendible” y no existe manera de comprobarlo, pero que repita la misma declaración luego de casi treinta años, justo antes de contradecirse pues se trata de algo “como el relato de un sueño” y “un recuerdo perdido”, concluye y remarca la ironía de todo el discurso.

Otro apunte circunstancial, proviene de semejanzas en el tiempo de producción. *OM* constó de diversas ediciones, las cuales se fueron enriqueciendo a medida que nueva evidencia fue apareciendo, tal rasgo le aportó más credibilidad a la historia; por su parte, *PQ* tuvo distintas ediciones, pero solo dentro del archivo privado de Piglia según su epílogo y *LDER*, lo cual, en un proceso inverso, en vez de agregarle credibilidad, le dio a la historia el estatuto de “leyenda”, de “sueño”.

En cuanto a *OM*, el prólogo solo presenta como evidencia las entrevistas que tuvo Walsh con los sobrevivientes, y es a medida que avanza la “historia” que los testimonios son puestos en duda y siempre contrastados contra otros o evidencias materiales, a la vez que el lector recibe las indicaciones de cómo pudiera comprobar por sí mismo lo aseverado. Walsh arremete también contra los periódicos (el primer apéndice se titula “La mentira como profesión” y está dedicado a ellos), pero contradictoriamente, aunque una repulsión similar está presente en *PQ*, Piglia “cita” todo el tiempo a los diarios, en especial a Emilio Renzi, un periodista con ansias de ser diferente a sus colegas, pero cuyo nombre trae consigo otra serie de consideraciones que se verán más adelante.

La intención de Walsh nos queda clara desde el inicio y su capacidad de respaldar lo reconstruido va acrecentándose a medida que se avanza en la lectura y termina de tomar fuerza en los epílogos; Piglia, por su parte, mueve su intención al epílogo y su credibilidad se va socavando en vez de incrementar. Se está ante una imitación con diferencias, donde una pareciera ser el reflejo especular de la otra. Piglia copia el modo de recrear una historia real tal y como puede encontrarse en *OM* (testimonios, la prensa, declaraciones firmadas) pero subvierte cada elemento como se podrá verificar en próximas citas. Al hacerlo muestra entonces su traición al autodeclarado género, pues usualmente en la no-ficción, y así está estructurada *OM*, se busca denunciar la “verosimilitud” de otras versiones (Amar Sánchez 447). En cambio, en *PQ*, aunque reconstruye la historia con varias fuentes, éstas no están contrapuestas entre sí, solo se complementan unas a otras, cada gran testimonio pareciera solo narrar lo sucedido a partir desde donde el anterior la dejó.

Para establecer la veracidad de lo contado, Walsh respeta un sistema en el cual se abstiene de contar algo como “sucedido” si no dispone de varios testimonios y documentos que coincidan entre sí. El testimonio disperso de una persona no es determinante, debe contar con algún respaldo para que él incorpore el dato como “real”. De no ser así, escribe: “No hay testigos de lo que hablan. Sólo podemos formular conjeturas” (17); o al citar el testimonio de Rodolfo Rodríguez Moreno: “En este punto la versión de Rodríguez Moreno difiere de la que doy en el texto, fundada en el testimonio de seis de los siete sobrevivientes” (80).

El testimonio como fuente veraz ha sido ampliamente abordado y quisiera traer a colación algunas consideraciones teóricas, pues arrojan luz sobre el modo en que son empleados por cada autor según su intención. Renato Prada Oropeza nos dice: “todo discurso testimonial es siempre explícitamente *referencial* y pretende un valor de verdad —dice su (la) verdad—: esta intencionalidad lo motiva en cuanto discurso” (441). La muestra escogida en el estudio de Oropeza que lo lleva a esta caracterización es la de los testimonios vinculados siempre a víctimas y representantes de procesos sociales que persiguen la defensa de causas “justas”, por lo cual se nota cierta propensión a la credulidad cuando

especifica “su (la) verdad”, dando primacía a la verdad por sobre la mentira si solo se tiene como prueba la voz de una víctima. Esta inclinación desde la empatía está justificada, pero para lograr un proceso judicial en el mundo real como se propone Walsh es necesario más que eso. De ahí que contraponga testimonios y se dedique a deconstruir el de los acusados que tienen, por su propia circunstancia, toda la motivación para mentir.

A continuación, para futuras referencias y comparaciones, véanse las fuentes de las que se vale Walsh para apuntalar su argumento: 1. Declaraciones taquigráficas provenientes de los juicios realizados; 2. textos de las denuncias presentadas ante la policía; 3. evidencias circunstanciales (heridas reales presentes en los fusilados sobrevivientes, recibos de las posesiones entregadas por las víctimas al ser detenidas, registros médicos del hospital que recibió a Juan Carlos Livraga...); 4. entrevistas y declaraciones ante un juez de implicados (que según Walsh llegan a la centena); 5. telegramas conservados intercambiados entre los culpables; 6. expediente investigativo del juez Hueyo y dictámenes de los jurados (probablemente contenga dentro las evidencias ya aquí presentadas, pero le agrega la aprobación de una segunda persona, en este caso “competente” en investigaciones de este tipo); 7. cartas de los implicados en respuesta a los procesos judiciales; y 8. reportes periodísticos (desestimados en su mayor parte por su subordinación al poder).

Ante la abrumadora labor investigativa de Walsh, *PQ* palidece abrumadoramente, si bien no en cantidad, sí en fidelidad de las “fuentes materiales”. Por un lado, Piglia establece, como Walsh, que “cuando no he podido comprobar los hechos en fuentes directas he preferido omitir los acontecimientos” (*PQ* 157), sin embargo, parece conformarse a primera vista con lo dicho por la prensa y, además, le es suficiente el relato de una sola persona, quien con frecuencia no solo es casualmente el único testigo/sobreviviente capaz de ser interrogado, sino que tiene un móvil que lo inclina hacia la falsificación de su testimonio.

Véanse ahora las “fuentes” que presenta el autor de *PQ*, las cuales, similares a *OM*, son introducidas a menudo mediante muletillas del estilo “dicen los testigos”, “dijo X”, “dijeron los diarios”, o “según X”: 1. Crónicas escritas para el diario *El Mundo* por Emilio Renzi (ER); 2. notas personales de ER tomadas en el momento de los sucesos; 3. entrevista al Gaucho Dorda realizada por ER en la cárcel luego de la captura de aquel (donde muere un año después, inhabilitando cualquier posibilidad de entrevistarlo en el presente de la escritura); 4. transcripción de los interrogatorios médicos realizados a Dorda por parte de su psiquiatra el Dr. Amadeo Bunge (la posibilidad de poder consultar este tipo de materiales fue posible según el narrador gracias a determinadas personas a las que da crédito con nombres y apellidos. En esto también sigue los pasos de los epílogos de Walsh); 5. transcripciones secretas a partir de grabaciones realizadas por la policía en el departamento donde se apertrecharon Mereles, Dorda y el Nene; 6. declaraciones testimoniales de implicados en el caso pronunciadas en los juicios (listadas en 158 y presentadas de forma muy similar a las que aparecen en uno de los epílogos de *OM*); 7. declaraciones del comisario Silva en un sumario interno al que fue sometido luego del fin del caso (proceso que fue suspendido por falta de pruebas, similar a como finalizaron los procesos contra el teniente coronel Fernández Suárez en *OM*); 8. entrevista al radiotelegrafista Roque Pérez a cargo del control técnico de las grabaciones; 9. periodísticos (distintos a los de ER);⁷ 10. materiales y precisiones indefinidas de un amigo uruguayo; 11. informe policial (interno) del comisario Silva; 12. declaraciones a la televisión o diarios que seguían los sucesos de transeúntes casuales convertidos en testigos por el azar.

Quisiera aclarar antes de proseguir que ni demostrar factualmente las evidencias de *OM* ni las de *PQ* son objetivos este trabajo, pues no se trata de comprobar si realmente ambas son ficciones, o si una sola lo es. Lo oportuno es juzgar a las obras por su propio contenido, en este caso, el hecho de que *PQ* reclame una lectura como no-ficción, tal como lo hace

7. Piglia en *PQ* divulga que reprodujo libremente las crónicas de los diarios, pero solo otorga crédito cuando la toma de ER, dejando la incertidumbre de si determinado fragmento sería insertado o no, y a quién pertenece. Por contraste, Walsh cuando cita periódicos lo hace al menos con fecha y nombre del diario.

OM, pero su propia metaficción la sabotea⁸. Y es en este punto donde se regresa a la teoría de la parodia de Hutcheon. Si verdaderamente *PQ* es una “falsa” obra de no-ficción, el propio texto debe propiciar las pistas para ello.

Hutcheon ha señalado, a partir de Wolfgang Iser, que desde el momento en que nos preocupamos por los efectos de un texto (los resultados de su empleo de la ironía, de la reverencia), así como por su significado, estamos tratando con un uso de los signos pragmático y, por tanto, se espera algún tipo de manipulación por parte del productor (citado en Hutcheon 89). “Si la respuesta deseada es una reacción al reconocimiento e interpretación de la parodia, entonces el productor del texto debe guiar y controlar la comprensión del lector” (Hutcheon 89).

Pero “guiar y controlar” para Piglia no se traduce en llevar de la mano al lector. No se trata de mostrar a flor de piel las estrategias textuales para asegurar la interpretación deseada. Al fin y al cabo, *PQ* no persigue (según su propia presentación) conseguir justicia sacando a la luz hechos escondidos, como sí es el caso de *OM*, por lo cual una lectura “superficial” en la que no se detecte la parodia, también es posible. El libro pasa ante los ojos del lector casual como una entretenida novela policiaca.

Piglia ha expresado frecuentemente su idea del lector-detective y por ello enmascara en el texto las claves de una lectura paródica. Y es que la parodia requiere, por su propio proceso de reconocimiento, de un lector activo mucho más que cualquier otro tipo de texto, ya que esta no se completa sin que la intención sea correctamente decodificada por el receptor. No basta con que se comparta el mismo código. Además, deben ser capaces de reconocer el texto o las convenciones que están siendo parodiadas (Hutcheon 93). Se impone, entonces, rastrear en *PQ* las marcas que me permiten declararla como una novela paródica del género de narrativa de no-ficción, del que *OM* parece ser su referente más cercano. ¿Cómo sabotea metaficcionalmente Piglia sus propias pretensiones de veracidad? Retomemos sus fuentes de la enumeración ya presentada.

Primero, las crónicas en *El Mundo* publicadas por Emilio Renzi. En este punto, para poder proseguir el análisis, se debe obviar por un momento que Renzi sea personaje en *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y varios cuentos ya publicados para esta fecha, así como también se deben dejar de lado las implicaciones que tal reutilización nominal pueda tener para un lector familiarizado con la trayectoria del argentino, la cual destruiría de raíz el supuesto carácter factográfico de la obra. Centrémonos en un lector que lee *PQ* sin otra referencia que el texto en sí mismo. Si Piglia hubiera considerado que el empleo de Renzi era suficiente, no hubiese permeado la novela con la abundante metaficción con la que lo hizo. No es casual que en una de las entrevistas de *CyF*, al ser interrogado sobre los lectores ideales, responda con la historia de un preso que nunca había leído nada, pero que comenzó a hacerlo en su encierro y al leer *Prisión perpetua* comenzó a escribirle cartas a Piglia. A este hombre, un hipotético lector virgen convertido en realidad (démosle el beneficio de la duda), Piglia lo designa como el lector “perfecto” (*CyF* 200).

Sin considerar, entonces, la carga que contiene el nombre de Renzi, el propio narrador se encarga de matizarlo. Hacia el final hay un momento en el que Renzi va a entrevistar al comisario Silva y este, atormentado, increpa al joven periodista, quien le responde:

[...] si hago preguntas es porque quiero escribir una crónica veraz de lo que está pasando. [...]

—¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas —le dijo Silva y se fue hacia la carpa donde estaban reunidos los oficiales uruguayos que planeaban el ataque. (*Plata quemada* 127)

8. Piglia recibió demandas por parte de personas implicadas cuyos nombres aparecen tal cual en la novela precisamente por el hecho de presentarse como no-ficción. Ante la demanda, Piglia y su editorial manifestaron que era una obra de ficción que tenía conexiones con un hecho real (Calero). Para este análisis, no he tenido en cuenta esta asignación de género extratextual pues es un epitexto al que muy pocos tienen acceso antes de leer el libro y además no fue planeado ni existía durante su concepción.

Es bastante interesante que, si consideramos que Piglia está citando directamente la crónica de Renzi o sus notas personales (este punto no se esclarece), en ellas las palabras de Silva funcionan como una crítica desestimadora sobre la propia naturaleza del trabajo periodístico. Al ser reproducidas por Piglia, el “ataque” pasa de la crónica de Renzi hacia el nuevo texto que lo contiene, *PQ*, estableciendo una especie de metaficción de segundo nivel.

Por demás, puesto que las crónicas son publicadas y están regidas por el ámbito periodístico, no escapan de las desvalorizaciones a las que se ven sometidas en la novela. Una de las críticas directas (las indirectas apuntarían a la naturaleza poco fiable de los testigos, pero a ellos se les tratará luego) proviene de que la prensa prioriza la cobertura amarillista y lo *gore* por encima de un tratamiento “serio” de los acontecimientos: “los diarios informaban ahora con la desvergüenza y la precisión en los detalles que son característicos de la brutalidad con la que tratan los hechos” (*PQ* 37). La cita proviene de Mereles, quien, a lo sumo, solo pudo haberlo pronunciado delante de el Nene, Dorda y Malito. De ellos, solo Dorda sobrevivió para contarle y ya hablaremos de él y de las razones por las que es el testigo menos fiable. La invocación que el narrador hace de Mereles no es gratuita; probablemente quiera remarcar el carácter sensacionalista y manipulador que rige la crónica policiaca de los diarios y el descrédito que ello supone para la transmisión de los hechos. Y es que hacia el final de la novela se incluye un fragmento redactado por Renzi que peca de la misma falla, como si la acusación de Silva se hiciera realidad y en su crónica Renzi tuviese que someterse al estilo que su profesión y puesto de trabajo demandan de él:

Más que dos jóvenes que se hubieran marchado de esta vida parecía que (según el cronista de *El Mundo*), lanzados por una mezcladora de cemento, no hubiera más que trozos de huesos, pedazos de intestinos y de tejidos colgantes a los que era imposible suponer que habían estado dotados de vida. Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra, donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero. (*Plata quemada* 106)

Por último, y el lector puede acusarme en este punto de quisquilloso, además de sensacionalista, el Renzi de *PQ*, como sus homónimos, parece compartir una afición hacia la literatura. En determinado momento se le cita: “«Hybris», buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*” (*PQ* 59)⁹; y luego “De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El Mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos*” (*PQ* 68). La inclinación hacia la cultura griega, más la elaboración de lo que contempla como si fuese una tragedia codificada literariamente, se hacen patentes en las primeras líneas que el narrador cita de Renzi, mostrándonos un joven que está representando lo que ve bajo los códigos de una tragedia griega. Ello agrega un velo literario que se encuentra en sintonía con la alusión al *pathos* y el carácter de “leyenda” que el productor del texto menciona en el epílogo y, por lo tanto, agrega otra capa de mediación a su tarea, que, en buen rigor, consiste en transmitir los hechos de la forma más neutral posible¹⁰.

Ahora le llega el turno al segundo “testigo” que más contribuye a la reconstrucción de los hechos. Si Renzi es el espectador externo más referenciado, el único sobreviviente capturado que pudo relatar tanto lo acaecido dentro del carro de la fuga y ofrecer una versión de la situación dentro del apartamento en Uruguay, es el Gaucho Rubio, también llamado Dorda (de Malito no se sabe su paradero y el resto de los delincuentes apresados solo fueron partícipes por momentos). Tal es su significación para la historia como testigo, que el narrador rompe su orden cronológico en varias ocasiones para contarnos su pasado e incluso interrumpe durante

9. ¿Debemos creer que Renzi anotó esta acción en sus notas?, no existe otra manera en la cual el narrador pueda transmitirnos este gesto tan íntimo.

10. Los ensayos mencionados como precursores en el estudio de la novela tratan con más especificidad la interpretación de *PQ* desde la óptica del mito, principalmente al reconocer en los criminales una variante del héroe griego. Para ello, parten de una interpretación en esta dirección aportada por el propio Piglia en *CyF*.

páginas el clímax de la historia solo para ello. Estos sucesos previos de su vida fueron accesibles gracias a las notas de su psiquiatra, el Dr. Bunge.

Salvo por las voces, era un tipo normal. A veces el Dr. Bunge incluso pensaba que era un simulador, Dorda, que buscaba zafar de la ley y se hacía el loco para no ser condenado. En el informe, de todos modos, Bunge explicó la «caracteropatía» de Dorda como la de un esquizo, con tendencia a la afasia. Porque oía voces hablaba poco, por eso era callado. (PQ 46)

La historia de *PQ* ha sido reconstruida en gran parte, entonces, no solo por el testimonio de un esquizofrénico drogadicto que no paró de consumir cocaína en ningún momento –o que, al menos, podría describirse como un mentiroso manipulador drogadicto– sino que viene de segunda mano a partir de sesiones psiquiátricas (durante las cuales estuvo medicado probablemente), o de las entrevistas de Dorda con Renzi (el cual ya ha sido despojado de credibilidad). Pero si Dorda es muy poco fiable como fuente para narrar lo sucedido dentro del apartamento en Uruguay, las transcripciones que la policía (tomémosle la palabra al narrador y creamos que existen como demanda) grabó en ese lugar lo son menos si se analizan las propias condiciones para su existencia brindadas por la novela.

De forma muy pertinente, se cuenta que ese apartamento estaba en realidad vigilado por la policía con anterioridad y era punto usual de reunión de criminales locales, por lo cual se usaba como centro de escucha permanente. Es así que cuando los personajes se apertrechan ahí, el apartamento contaba ya con micrófonos escondidos y hasta un técnico (Roque Pérez)¹¹ encerrado en un cuarto cerca de la escalera. Véanse en los fragmentos siguientes los “problemas” para la fidelidad a los que aluden:

¿en qué graznidos convierten sus voces?, se preguntaba el radiotelegrafista que, cuando podía concentrarse, distinguía crujidos agudos, disparos y gritos, y también palabras en un idioma perdido. Un perro había quedado encerrado en el dormitorio del departamento vecino y ladraba sin parar. Una selva llena de ruidos a dos centímetros de los tímpanos y a través de los cuales, como una fibra de locura, se oía el sonido único, débil, aflautado; del clarinete de una orquesta de baile, que tocaba en la radio de alguno de los departamentos, en algún lugar fuera de todo cálculo. Y junto con eso el sonido de las voces, como murmullos muertos o palabras perdidas en el fragor de la noche. [...] Han plantado dos micrófonos, pero uno parece haber sido averiado por las balas y trasmite la música de un clarinete como si se hubiera ligado a una radio hundida en la ciudad. (PQ 115)

De dónde venían esos rezos, quizás de la propia memoria del radiotelegrafista, quizás era la voz de alguno de los pistoleros o el lamento de un vecino. Iba grabando los sonidos y al lado alguien trataba de orientarse en esa selva de voces. (PQ 132)

No deja de tener cierto encanto humorístico la manera en la que el narrador multiplica las “fuentes reales” que permitieron el acceso a la historia para, acto seguido, desacreditarlas. Se dice que las voces se oyen distantes, que solo sirve un micrófono de dos y, sin embargo, en un párrafo después, se afirma que son tres (PQ 133). Además, la interferencia se acumula e incluye música, ruidos de balas, un televisor prendido en el apartamento de los criminales, sus voces sesgadas, y hasta un perro que ladra y una radio que no se apaga. Por si fuese poco, en la segunda cita hasta el telegrafista Pérez parece alucinar.

Para no dejar cabos sueltos, o metaficción de peso en *PQ* sin referenciar, véanse a continuación ejemplos de la desacreditación que el propio narrador, devenido crítico-comentarista de su propia creación, brinda en relación a los testimonios de los testigos casuales. Y es que las declaraciones de estos constituyen en el argumento de *PQ* las fuentes

11. La bibliografía mencionada anteriormente ha apuntado la sospechosa similitud entre las iniciales del técnico y las del propio autor, RP.

principales de acceso a lo ocurrido por parte de los de los periódicos, la televisión y, en última instancia, de la propia voz que reconstruye los hechos para el lector.

Escribe el narrador en un momento en que se mencionan testimonios de los que presenciaron el atraco y dieron declaraciones: “La gente en situaciones como ésta siente que se le llena la sangre de adrenalina y se emociona y se obnubila porque ha presenciado un hecho a la vez claro y confuso” (PQ 12)¹². Luego, cuando cita a uno de los empleados del gobierno que tenía que ver directamente con el dinero y fue agredido en el asalto, afirma: “Si le decían que eran cuatro iba a jurar que eran cuatro” (PQ 26) lo cual muestra el nivel de coacción de la policía y, además, cómo el trasfondo de cada persona puede influir en su declaración. En este caso, el empleado reunía varias condiciones para ser considerado sospechoso, por lo cual, por encima de la verdad de lo que vio (o pudo realmente ver entre el miedo y la rapidez de los acontecimientos), quiere a toda costa colaborar con la ley y asiente sin pensarlo dos veces a las conjeturas de la policía, ciertas o no.

La historia de cómo los criminales tuvieron acceso a la información para el atraco y las preparaciones del día antes fue proporcionada por el cómplice Fontán Reyes, quién “estaba nervioso [...] Muerto de miedo, en realidad (según declaró más tarde)” (PQ 15). En este caso, “el terror” podría ser la causa que desvalore su testimonio, pero no olvide el lector que Reyes está siendo interrogado como culpable y está en su mejor interés tergiversar su historia para aparecer como un desdichado que, desde su pretendida posición de víctima, le temía al resto, a los “verdaderos criminales”. Cualquier reconstrucción de los diálogos internos entre los culpables que el interrogatorio a Reyes haya proporcionado pudo haber sido modificada por él para sostener su conveniente postura y disminuir su sentencia.

Hay otros personajes que, de alguna manera u otra, han sido cómplices de los perpetradores y, por tanto, cuentan con la motivación para mentir, exagerar o tergiversar. Estos son: la mujer de Mereles; Blanca Galeano (quien sabía más o menos lo que pasaría y nunca le importó); y “la putica de Uruguay” llamada Margarita, alias Giselle, quien recomendó el apartamento para que se escondiera el Nene sin saber de la trampa. También puede listarse al “taxi-boy” Carlos Catania, quien hizo de chófer particular y probablemente transportó drogas y otros objetos para ellos. El último en este recuento es Yamandú Raymond Acevedo, criminal uruguayo que era el encargado de cruzarlos por la frontera de Brasil y fue abandonado herido por el Nene, Dorda y Mereles.

De otros personajes/testigos se nos presentan ciertos datos que apuntan a una total interferencia del narrador o una increíble honestidad fuera de lugar por parte de aquellos. Nos dice el narrador sobre el empleado cuya responsabilidad era transportar el dinero: “A veces piensa que habría que llevar un portafolios igual y llenarlo de plata falsa. [...] Se imaginaba la plata guardada en un cajón secreto del ropero” (PQ 21). Si se tiene en cuenta que esta persona murió en el asalto, tal conocimiento solo puede ser posible para un narrador omnisciente, distinto al que supuestamente se tiene en PQ. Sobre Lucía Passero, la panadera que denunció al trío criminal al verlos cambiando una chapa frente a su negocio cuando se escondían en Uruguay, escribe: “Volvió a experimentar lo que ella misma llamaba la tentación del mal, un impulso que a veces le daba por hacer daño o ver a alguien que le hacía daño a otro y contra esa tentación luchaba desde chica. Por ejemplo, cuando el hombre tuvo el síncope, ella se quedó quieta, mirándolo morir” (PQ 78). La cita continúa por el estilo, y cabe preguntarse qué motivo podría tener esta persona para retratarse ella misma como alguien tan vil, ya sea ante los medios o la policía.

Como si al productor del texto en la novela autodenominada “real” y cien por cien verídica no le fuese suficiente con desacreditar a sus fuentes y socavar la fiabilidad de sus testigos, pudiera mostrarse un pasaje en el cual pareciera que se atacara su propio estatuto. A partir de la página 71, se menciona alrededor de siete u ocho veces el nombre de una banda, *Head and Body*, de

12. Otros ejemplos: “La gente se había reunido en la zona y hacía declaraciones idiotas en los micrófonos y frente a las cámaras como si todos supieran lo que estaba pasando y fueran testigos presenciales y directos” (Piglia, *Plata quemada* 101); y refiriéndose a la multitud que presencia el tiroteo en el apartamento en el Uruguay: “Algunos de los inquilinos entrevistados por el periodismo elaboraron las más extravagantes teorías” (Piglia, *Plata quemada* 110).

la cual el Nene y Giselle (suponemos que ella hizo mención a esto) escuchaban sin parar dos temas: "Parallel Lives" y "Brave Captain". El narrador llega al extremo de reproducir incluso un fragmento de la letra de una ellas (¿lo buscó por su parte, Giselle la cantó? Nunca sabremos). La desconfianza que la novela me tenía en ese punto, así como la experiencia con otras obras piglianas, me condujo a no desestimar la incisión con que el narrador repetía y repetía estas referencias y los resultados de mi búsqueda arrojaron lo que ya me esperaba.

No existió (al menos me fue imposible encontrar ninguna mención) la banda llamada *Head and Body*, y la letra copiada en la novela pertenece a una canción titulada "Mr. Siegal" de Tom Waits grabada en 1980 en su CD *Heartattack and Vine*. "Mr. Siegal" curiosamente tiene varios versos en los que se increpa a un *brave Captain*. En este punto solo se puede especular que Piglia pretendió ser "atrapado" en la mentira, ¿por qué, si no, reproduciría un fragmento de la letra, única manera en que pude rastrear el engaño? La fecha de su grabación es posterior por una década a los sucesos, descartando una "equivocación" en el testimonio de Giselle.

La prolijidad de estos ejemplos (que no son los únicos) es suficiente para poder asegurar que el comentario metatextual es un elemento protagonista en *PQ* y no una inserción secundaria. La novela de 1997 es parodia de *OM* por cuanto emplea su retórica, la retórica que más tarde sería central para el género de la narrativa de no-ficción. No obstante, marca su diferencia y, gracias a esta transformación, llama la atención sobre los procedimientos de su objeto parodiado, sus límites y a la vez cumple también un objetivo político, uno diferente al de *OM*, pero que se inserta en la misma línea: mostrar la manera como un Estado manipula la verdad.

OM acomete esta tarea construyendo no un relato verosímil, sino real. La verdad para Walsh debe ser mostrada por la novela. *PQ*, por su parte, parodia esa "función probatoria", como la denomina Alonso, para resignificar los procedimientos. En este sentido, el alcance político de *PQ* solo puede rastrearse si se tiene en cuenta la trayectoria ensayística de Piglia. Este vínculo es otro de los elementos que definen a la narrativa de no-ficción (o baste que se presente como tal en este caso), según Amar Sánchez. Inevitablemente, por su propia naturaleza, se dará una "contaminación" textual entre la obra que pertenezca a este género y el resto de la producción del autor (449). Véase este ejemplo de la crítica de Piglia sobre su predecesor:

Walsh, básicamente, escucha al otro. Sabe oír esa voz popular, ese relato que viene de ahí, y sobre ese relato trata de acercarse a la verdad. Va de un relato al otro, podría decirse. De un testigo al otro. La verdad está en el relato y ese relato es parcial, modifica, transforma, altera, a veces deforma los hechos. Hay que construir una red de historias alternativas para reconstruir la trama perdida. (Piglia, "Tres propuestas..." 179).

Esta visión pigliana de *OM* nos brinda otro dato del por qué de la estructura de *PQ*. Al fin y al cabo, la novela de 1997 está construida siguiendo el mismo procedimiento, pues son las voces populares (los delincuentes, los gays, las prostitutas, los ciudadanos de a pie más comunes) las que brindan la historia al intelectual que la reconstruye. Solo que en este caso Piglia logra crear y presentar como factográfica o verdadera una ficción y, en este sentido, nos brinda una lección sobre cómo puede darse el procedimiento y cómo debemos tratar de analizar cada historia que el poder político quiera hacernos creer.

"En literatura hay una diferencia muy importante entre mostrar y decir" (178) dijo en "Tres propuestas...". De la misma forma que la literatura y *PQ* es capaz de "engañarnos", así los Estados construyen una realidad alternativa, empleando solo los testimonios convenientes o de plano inventados. El poder político de la literatura yace en. Brindar las

herramientas para sacar a la luz cómo se “construyen y actúan las narraciones que vienen del poder” (“Tres propuestas...” 176). Este es el poder político que tienen las narraciones de Walsh, las de Macedonio Fernández y ahora *PQ*.

Su lectura política del autor del *MNE* la respalda con dos argumentos: el uso “antiestatal” del lenguaje y el hecho de que Macedonio es uno de los primeros que demuestra el carácter ficcional de la política. Piglia ve el uso del lenguaje personal de Macedonio como un combate a la lengua “neutra” que siempre trata de imponer el Estado, el cual busca despolitizar cada palabra y cada historia. Es por ello en *PQ* se trata de imitar el lenguaje propio de los delincuentes. La *Belarte* de Macedonio se basa en la creencia del poder que la ficción puede tener sobre la realidad, y esa influencia es la mejor herramienta del novelista contra el relato estatal, debido a que pone en evidencia su funcionamiento y socava su imperio utilizando sus mismos métodos.

Pero no basta con decirlo en un ensayo, Piglia elabora una demostración “práctica”: *PQ* es una novela política sin decirlo y es una parodia sin declararlo. Nada más adecuado entonces que *PQ* en 1997 para hacer realidad su primera propuesta para el próximo milenio. Si creímos la factualidad de *PQ* por la manera en nos fue presentada, de la misma forma creemos cuando un Estado difunde su versión de un hecho.

Walsh demanda de su lector que sea juez y jurado, presenta su novela como si fuese un juicio y obliga a que el lector determine hacia qué lado debe inclinarse la balanza. Piglia, al contrario, reclama un lector detective, pues el misterio no está en lo ocurrido, está en resolver si lo que se cuenta ocurrió o no. Walsh se identifica para dotar de credibilidad su historia, declara sus afiliaciones políticas, su intención de hacer periodismo para hacer justicia. El productor del texto de *PQ* ni siquiera se identifica. Ambos “narran” desde la perspectiva del que reconstruye los hechos, pero Walsh declara que su intención es periodística, es un deber social hacer justicia, mientras que el narrador de *PQ* no declara su motivación, pero se declara “escritor” (*PQ* 160), y puede pensarse la diferencia que entrañan ambas denominaciones en el lenguaje común. Uno trabaja con la “verdad”, el otro con la ficción. Walsh parte de las víctimas: sus testimonios e historias han sido las enterradas (literalmente en algunos casos) y cita la voz de los culpables solo para ser contestadas y desenmascaradas. Piglia se enfoca en los delincuentes, los eleva a un estatus mítico, de héroes, no en el sentido moral, pero sí en su comportamiento dentro de sus propias reglas de vida (la quema de la plata sería la *hybris* que los condena) y las víctimas se dispersan en “personajes” innombrados o sin presentación adecuada.

Piglia, sin desvalorizar la labor de Walsh, ve los resquicios a través de los cuales puede emplear la misma retórica lúdicamente para enriquecer la creación literaria. El placer de la lectura de la parodia y su atracción reside precisamente en el reconocimiento de que el autor se ha apropiado de los códigos de otro género para luego subvertirlos. No se trata de provocar risa ni humor en este tipo de parodias, sino del placer que experimenta el lector al “rebotar” entre ambos textos, en reconocer a la vez la complicidad y la distancia (Hutcheon 32). Porque, como ya se dijo, la parodia del siglo XX no necesariamente lleva consigo un *ethos* burlesco¹³. Parte del proceso interpretativo del lector radica en reconocer la parodia y la intención detrás de esta. Un texto puede aludir a otro sin que haya parodia, puede existir una relación de hipertextualidad entre ellos, tal y como la definió Genette, pero para que se “complete” la parodia se necesita reconocer la intención detrás del vínculo.

Según Hutcheon, la parodia puede ser lúdica pero también desvalorizadora, puede ser críticamente constructiva, pero también destructiva (32). El *ethos* generalmente aceptado de la ironía pero también de la sátira, es uno de carácter burlesco. Pero en el arte contemporáneo se ha vuelto más usual que la parodia se distancie de la sátira (la cual sí es peyorativa) y que solo use sus referentes como pretexto para poner bajo escrutinio reglas

13. Por *ethos* Hutcheon quiere decir la respuesta que se pretende conseguir con un texto literario. En otras palabras, es la reacción inferida intencional que viene motivada por el propio texto (55).

establecidas (Hutcheon 56-57). Por ello, Hutcheon es de la opinión que el *ethos* paródico no esté marcado bajo ningún signo, ya que puede ser lo uno o lo otro, e incluso una mezcla de ambos o que quede abierto a la interpretación (60).

Y si el *ethos* paródico es de respeto, marcado positivamente, el texto parodiado sale a relucir como digno de reverencia y lo que realmente pasa a ser “disminuido” (*diflated*) es lo que se encuentra en primer plano (Hutcheon 62). Quizás Piglia veía cómo los elementos formales de la narrativa de no-ficción se habían convertido en algo mecánico o automatizado al que muchos autores recurrían. Y con *PQ* se propone aprovecharse de ello y “refuncionalizarlos” (Hutcheon utiliza el término “refuncionalize” 35). La parodia sale a relucir cuando ciertas modas y convenciones se comienzan a estandarizar o estancar, al decir de Northrop Frye (citado en Hutcheon 36). Para *PQ*, *OM* no es la receptora de su crítica, es, más bien, utilizando el vocabulario de Hutcheon, un arma que su parodia emplea para arremeter contra sus epígonos (52) y, de paso, convertir estos procedimientos en una lección política.

En última instancia, sobre esta idea descansa mi tesis de que *PQ* parodia *OM* desde el respeto, al establecer un juego lúdico entre ambas para el disfrute intelectual del lector-detective. Sin embargo, a la vez, Piglia se aprovecha de las convenciones genéricas de la narrativa de no-ficción, que hacen posible un texto acusador como *OM*, para llamar la atención sobre la credulidad del lector desprevenido, el poder político de la literatura y la delgada línea que separa la ficción de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Diego. "Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia". *Homenaje a Ricardo Piglia*, Catálogos, 2011, pp. 157-66.

Amar Sánchez, Ana María. "La ficción del testimonio". *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núm. 151, junio de 1990, pp. 447-61. revista-iberoamericana.pitt.edu, doi:10.5195/reviberoamer.1990.4724.

Berg, Edgardo H. "Fuera de la ley". Rodríguez, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 213-22.

Calero, César G. "¿Ardió la plata de *Plata quemada*?". *EL MUNDO*, 30 de abril de 2016
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/04/30/57236ca1e2704e3c3c8b45ac.html>.

Clayton, Michelle. "Cómo habla la plata". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Ed. Adriana Rodríguez Pérsico. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 135-44.

Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

--. "Plata quemada en retrospectiva". *La novela argentina: experiencia y tradición*, Corregidor, 2012, pp. 61-71.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois UP, 2000.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.

--. *Plata quemada*. Arte y Literatura, 2014.

--. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". *La Biblioteca*, vol. 15, 2015, pp. 170-85.

Prada Oropeza, Renato. "El discurso-testimonio". *El discurso-testimonio y otros ensayos*, UNAM, pp. 437-60.

Premat, Julio. "Los espejos y la cópula son abominables". Rodríguez, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 123-34.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Plata quemada o un mito para el policial argentino". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Ed. Adriana Rodríguez Pérsico. pp. 113-21.

Walsh, Rodolfo J. *Operación masacre*. Ediciones de la Flor, 2000.