

Luz, cámara, narración: fotografía y relato en Ricardo Piglia

Por Magalí SEQUERA*

TODA FOTOGRAFÍA ENCIERRA UN RELATO y muchos de los relatos del escritor argentino Ricardo Piglia encierran una fotografía. La metáfora fotográfica, el marco o el encuadre de la cámara para hablar del punto de vista, no es algo nuevo en lo que atañe a los estudios de narratología. Henry James fue uno de los primeros en desarrollarlo con su teoría del *telling and showing*.¹ En el continente latinoamericano, Julio Cortázar alude a esta comparación en su famoso artículo “Algunos aspectos del cuento”.²

En sus primeros tiempos la fotografía aterrorizó: ¿cómo un objeto podía ser capaz de “encerrar” y reproducir exactamente una escena de la realidad? ¿De qué se trataba? El semiólogo francés Roland Barthes respondió “de lo que allí estaba”, y lo teorizó en su libro *La cámara lúcida* (1980). Una fotografía no es más que una relación muy peculiar entre el tiempo y la realidad: captura un momento que existió, que ya no es y que, sin embargo, sigue siendo a través de la existencia de un cuadro de papel. La narración también captura, a su manera, un momento. Y las palabras son ese cuadro de papel, son el elemento que hace pervivir dicho instante. Es más, volviendo a los orígenes de la palabra *fotografía*, este arte y el de la narración aparecen íntimamente ligados: del griego antiguo, *foto* significa “que proviene de la luz”, y *grafía*, ligado a la escritura. Según la luz, la escena observada puede ser distinta.

En la obra de Piglia los fotógrafos suelen aparecer en varios cuentos y novelas. No son tan numerosos como el personaje del detective, pero su presencia implica la misma importancia y relación con la narración propiamente dicha. Aunque dijimos *fotógrafo* y no *fotografía*, también mencionaremos algunas fotografías que se incluyen en su obra. El trabajo se enfocará antes que nada en la

* Profesora de preparación a la Escuela Normal Superior en el Colegio La Bruyère, Versailles, Francia; miembro del grupo de investigación del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains de la Université Paris-Sorbonne; e-mail: <lamagax@yahoo.com>.

¹ El *telling* es la narración y el *showing* la representación. El norteamericano Percy Lubbock retoma dicha reflexión en su ensayo *The craft of fiction* (1921).

² Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 60 (julio de 1970).

figura misma de dos fotógrafos que lindan con la locura: el fotógrafo de Flores y el padre de Lucía Nietzsche. Los narradores de Piglia tienen que estar locos para contar un cuento... pero también para leerlo.³ Fotografía, narración, locura: he aquí los diferentes círculos que convergen en el mismo punto, la realidad. La narración de Piglia siempre desemboca en una problemática que se vincula con lo real, lo verdadero. Pero no indagaremos por esa vía. Enfoquemos mejor esta reflexión sobre la figura del fotógrafo,⁴ y sobre cómo más allá de la equiparación entre narración y enfoque, Piglia le da una vuelta de tuerca al asunto. El acto de fotografiar es antes que nada ver otra cosa. Es ver lo que no se puede ver. En otras palabras, es hallar, leer otra narración en la que se venía leyendo.

Russell, para una filosofía de la lectura

EMPECEMOS por el final. El último personaje fotógrafo que aparece en la obra de Ricardo Piglia es el del prólogo a *El último lector*. El fotógrafo ha construido una “máquina sinóptica” que representa la ciudad de Buenos Aires en miniatura. Lo extraño es que él la considera más real incluso que el propio referente. La ciudad de Buenos Aires es para él una réplica de su obra. El narrador que lo visita en su laboratorio dice de él: “Russell cree que la ciudad real depende de su réplica, y por eso está loco. Mejor dicho, por eso no es un simple fotógrafo”.⁵ El narrador sale del laboratorio de la calle Bacacay como atolondrado por lo que ahí ha experimentado. Luego de esta visita ya no sabe lo que es realmente real y lo que es réplica de lo real. Se invierten las percepciones de la realidad que tenía hasta ese entonces.

La elección del nombre de un personaje nunca es fortuita. El fotógrafo de Flores es designado por su apellido: Russell. No por

³ En una entrevista a propósito de su libro *Prisión perpetua*, Piglia declara: “Es un homenaje a la literatura norteamericana, y como se sabe, desde Melville hasta Burroughs, lo único que han hecho los narradores norteamericanos es decir que hay que estar totalmente loco para ponerse a contar una historia. En la literatura norteamericana el narrador omnisciente se convierte en sicótico”, Jorge Fonet, “Conversación imaginaria con Ricardo Piglia”, en Adriana Rodríguez Pérsico, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2003, p. 327. Las cursivas son mías.

⁴ Jorge Fonet dedica un capítulo a la fotografía y al fotógrafo en Piglia. En este artículo proponemos desarrollar algunos aspectos mencionados por Fonet e indagar en otros. Véase al respecto, Jorge Fonet, “Foto”, en *id.*, *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2007, pp. 215-219.

⁵ Ricardo Piglia, prólogo a *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 12.

casualidad se apellida igual que uno de los mayores filósofos ingleses que perteneció al llamado Grupo de Viena, Bertrand Russell. Sabemos que Piglia ha sido lector de Wittgenstein y que su teoría del lenguaje es mencionada en uno de los capítulos de *La ciudad ausente*.⁶ Precisamente, Bertrand Russell fue uno de los maestros de Wittgenstein. Pero más allá del linaje nominativo, el interés por el referente radica en los trabajos del filósofo inglés. La filosofía de Russell cuestiona los lazos existentes entre realidad y lenguaje. Según el filósofo hay que jerarquizar algunas creencias verdaderas en la medida en que no tienen el mismo grado de certeza. Postula que algunas certezas son menos ciertas que otras porque no son fruto de un conocimiento directo y personal.

“Russell cree que la ciudad real depende de su réplica, y por eso está loco”, sentencia el narrador pigliano. Para el fotógrafo Russell, en la misma línea de pensamiento que el propio (y real) filósofo, la réplica de Buenos Aires es más cierta que su referente real porque es fruto de un conocimiento directo y personal. El narrador —una réplica de Piglia— explicita más adelante: “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”.⁷ La realidad construida, la réplica, se vuelve más verdadera que el modelo de origen. Pero volvamos al nombre: el narrador del prólogo presenta al personaje como sigue: “El hombre dice llamarse Russell y es fotógrafo, o se gana la vida como fotógrafo”.⁸ *Dice llamarse*. En un juego de máscaras y de falsas identidades, estos dos verbos nos indican que hay que poner en tela de juicio la identidad de este hombre. O tal vez leer en ellos una elección, una suerte de *autobautismo* del fotógrafo que así invita a emparentarlo con el filósofo inglés.

Volvamos ahora a otro elemento esencial. Este microrrelato constituye el prólogo al ensayo de Piglia sobre la lectura; dicho de otro modo, es una guía de lectura para el texto ensayístico. ¿Un relato a modo de prólogo? ¿Una ficción para introducir un ensayo? Ricardo Piglia gusta de mezclas genéricas,⁹ pero este dato nos

⁶ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 130.

⁷ Piglia, *El último lector* [n. 5], p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Véase al respecto el ensayo de José Manuel González Álvarez, *En los “bordes fluidos”*: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia, Berna, Peter Lang, 2009 (col. *Perspectivas hispánicas*, núm. 27).

permite ir más allá. Ajustemos el enfoque. Por vía de este relato y desde las primeras líneas, Piglia sumerge a su lector en el marco de la ficción. Y esto muy a pesar de que el lector asimile al yo narrador anónimo como una prolongación ficcional de Piglia.

Con este relato inaugural, el autor argentino sigue mezclando géneros y borrando fronteras. Así como su primera novela, *Respiración artificial* (1980) lindaba con la teoría literaria, su último ensayo linda con la ficción. Todo es cuestión de espejos y reflejos.

El fotógrafo fotografiado

EL segundo fotógrafo que analizaremos es el padre de Lucía Nietzsche en el cuento “El fluir de la vida”. El protagonista, el Pájaro Artigas, conoce a Lucía durante un verano. Su padre, dice Artigas, “era un artista óptico y estaba obsesionado”.¹⁰ Los dos amigos pasan tardes y noches leyendo y comparando cartas encontradas en el desván de la casa de la joven. Una de esas noches el padre llama a Lucía desde el fondo de la casa. Artigas observa los papeles dejados en la mesa y se da cuenta de que son notas que ella misma ha tomado. Artigas concluye: “Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices”.¹¹ La escena vuelve a producirse más tarde: “Una situación simétrica. Una repetición exacta (en mi recuerdo)”. Salvo que esta vez escucha una especie de canto que lo lleva a asomarse a la ventana “y por una rarísima combinación de ángulos y de perspectivas vi la luna del espejo que reflejaba la luz del laboratorio, como un brillo de agua en la oscuridad, y en medio del círculo, al fondo, se veía a Lucía abrazada y besándose, en fin, con el que ella me había dicho que era su padre”.¹²

¿Quién es en definitiva esa Lucía? ¿Será realmente, como le dice a su amigo, descendiente del filósofo alemán? ¿Y quién es el fotógrafo?, ¿su padre, su amante? En realidad todo es cuestión de perspectivas y de enfoques. En otro cuento del mismo libro, “Diario de un loco”, el narrador desarrolla definiciones propias de términos. En la entrada *difracción* encontramos la definición siguiente:

¹⁰ Ricardo Piglia, “El fluir de la vida”, en *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² *Ibid.*, p. 81.

Forma que adquiere la vida al ser narrada en un diario personal.// En *óptica*: fenómeno característico de las propiedades ondulatorias de la materia. La primera referencia a la difracción aparece en los trabajos de Leonardo da Vinci. Sobre su observación de la laguna dei Fiori bajo el sol del mediodía, la luz, al entrar en el agua, se extiende imprecisa y su resplandor ondula en un sistema concéntrico de anillos claros y oscuros, hasta el lecho barroso. No es una ilusión óptica, es un milagro.¹³

Esa luz que entra en el agua es muy similar a la luz del laboratorio que se refleja en la luna del espejo. La comparación que establece Artigas —“como un brillo de agua en la oscuridad”— invita a considerar esa visión como una difracción, no es una ilusión óptica, sino una desviación visual.

Lucía le enseñó a Artigas que la realidad tiene una infinidad de variantes y que éstas pueden ser inesperadas. Y este cuento nos enseña a nosotros lectores que un relato de Piglia tiene tantas variantes como una fotografía enfoques, y que, según las perspectivas, el relato puede ser totalmente distinto.¹⁴ Artigas termina su relato insistiendo en la nitidez de esa visión, como para corroborar la veracidad de la escena: “Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad”.¹⁵

Al contar, el narrador intenta apresar un momento específico en el correr del tiempo. El fotógrafo, al disparar la cámara, también apresa, captura un momento singular en el tiempo y el objeto fotográfico muestra un *hic et nunc*. Al igual que el narrador de “El fluir de la vida”, el fotógrafo apresa en el instante fugaz toda la verdad. Finalmente, en este *excipit* Artigas se vuelve fotógrafo de alguna manera. La observación que hace desde la ventana, la escena que se desarrolla por esa *rara combinación de ángulos* y el relato que

¹³ Ricardo Piglia, “Diario de un loco”, en *ibid.*, p. 128.

¹⁴ Un estudio sobre enfoque narrativo que analiza su cuento “El pianista” dice: “Piglia superpone otra mirada más —las ventanas del juez y del pianista— cuestionando, desde la posmodernidad, la verdad de la narración, y reseñando la pluralidad de los puntos de vista y la circulación de narraciones/miradas”, Ana Gallego Cuiñas, “La ficción a través de la ventana: James, Piglia y Onetti”, en Milagros Ezquerro, dir., y Julien Roger, ed., *Unité et fragmentation, production et réception, généalogies d'une œuvre*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2009 (col. *Les Ateliers du SAL*, núm. 3), p. 5, en DE: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Unite-et-fragmentation-Production.html>>. Consultada 08-x-2012.

¹⁵ Piglia, “El fluir de la vida” [n. 10], pp. 81-82.

le hace luego al personaje narrador del cuento son como una toma fotográfica. El padre de Lucía, que “saca fotografías para capturar la realidad porque vive fuera de ella”,¹⁶ resulta ser el fotografiado. Y en cierta forma, en ese relatar-fotografiar, Artigas también intenta capturar la realidad de ese instante.

*“Tarde de amor”:
el punto de vista a través del cerrojo*

“**T**ARDE de amor” es un cuento que ha padecido retoques y cambios por parte del autor. En el prólogo a la última edición éste reconoce:

El único relato que reescribí por completo fue “Tarde de amor”. No me convencía la primera versión y poco tiempo después de publicar el libro volví a escribirlo manteniendo la situación inicial pero cambiando los personajes. Por supuesto la misma historia con otros protagonistas es otra historia (y sin embargo en un sentido es también la misma).¹⁷

Rainer Wagner y Pardo, un guitarrista, comparten cuarto desde hace un tiempo. La cordial convivencia se interrumpe con la llegada de una nueva vecina que utiliza su cuarto para recibir hombres. A partir de ese momento, la relación entre los dos compañeros se vuelve más tensa y se pasan los días espionando, acechando gestos y palabras del otro lado de la puerta. Una de esas escenas de observación a través del cerrojo constituye prácticamente la totalidad del cuento, de manera que se trata de una puesta en escena del punto de vista.

Encontramos un campo léxico de la mirada muy desarrollado a lo largo de todo el cuento. Primero los dos hombres observan la calle, luego se observan entre ellos para, finalmente, escudriñar a través del cerrojo lo que ocurre en el otro cuarto. Wagner es el primero en ponerse a mirar, pero, acicateado por la curiosidad, Pardo hace lo mismo por encima de la espalda de su compañero: “El maestro Pardo se apoyó en el cuerpo de Wagner y empezó también él a mirar la escena a través del agujero”.¹⁸ Imaginemos la escena: resulta algo extraño —por no decir imposible— que dos hombres puedan mirar al mismo tiempo a través de un cerrojo. Pero tratándose de ficción, hagamos el pacto de lectura.

¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷ Ricardo Piglia, prólogo a *La invasión*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 12.

¹⁸ Piglia, “Tarde de amor”, en *ibid.*, p. 56.

Por mucho que los dos personajes observen desde el mismo punto de vista, lo que ven es bastante distinto. Wagner observa un papel blanco, un vaso y un anillo que brilla en manos de la mujer. En cuanto a Pardo, ve una ventana, el respaldo de una silla y las dos piernas de la mujer. La vecina es el común denominador, pero aparece en posiciones distintas y lo que la rodea parece dibujar dos cuadros distintos. Las dos distintas observaciones sobre una misma escena no son más que una metáfora de la narración: una escena será absolutamente distinta según el narrador que la describa. Ecos de Artigas y los reflejos en el espejo de luna.

Esta idea se confirma hacia el final del cuento en el que leemos dos escenas entrelazadas. Primera escena: Wagner se mira en el espejo de un armario (otro espejo de luna) y ve su reflejo y el de un árbol en la calle. Sin embargo, al cerrar la puerta del armario, desaparece el reflejo del árbol. Segunda escena: Wagner dice oír un canto (¿ecos del canto de Lucía?), cuando Pardo no. Cosa rara que un músico que supuestamente tiene oído fino no oiga, y es cuando Pardo concluye: “Todo es cuestión de óptica”.¹⁹ El término *óptica* es primordial y tiene que ser considerado bajo sus diferentes acepciones. La primera atañe a la vista y la segunda al “punto de vista, modo de considerar una cosa”, explica el diccionario de María Moliner. Efectivamente, todo es cuestión de punto de vista en este cuento, y lógicamente surge el referente fotográfico. En una de las escenas observadas por los personajes, el narrador establece la comparación siguiente: “La fascinación de los cuerpos apareció una vez más, como si hubiera metido la cabeza en el paño negro de un fotógrafo”.²⁰

El paño del fotógrafo funciona como un lugar donde todo puede ocurrir, donde lo extraño y lo más natural se cruzan para dar lugar a otra historia. En suma, ese paño simboliza de cierta manera el pacto de lectura que hace todo lector al empezar a leer un relato, sabe que entra en una dimensión y en un mundo distintos al de su propia realidad.

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

Fotografía hallada

EL principio de un relato: una foto hallada. En la obra de Piglia encontramos una fotografía en dos *incipit*.²¹ La primera es la de Renzi en *Respiración artificial*:

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos [...] Al fondo, borrosa y casi fuera de foco, aparece mi madre, tan joven que al principio me costó reconocerla.²²

La fotografía enviada sirve aquí de lazo familiar, pero no sólo eso.²³ También funciona como enlace de escrituras, la del tío Marcelo Maggi y la del propio Renzi, y por vía de ellas un entretrejer entre pasado y presente. Efectivamente, luego de la publicación de su primer libro, Emilio Renzi, el protagonista narrador, entabla un intercambio epistolar con su tío Marcelo. Éste se dedica a leer y analizar cartas y papeles de un tal Enrique Ossorio, quien fuera secretario de Juan Manuel de Rosas. Así es como este relato se inicia a partir de otro tipo de papel, el fotográfico. La fotografía mandada por Marcelo Maggi a su sobrino Emilio Renzi constituye el primer hilván de ese entretrejer de historias que se desarrolla a lo largo de la novela. Pero, como es costumbre en toda su obra, Piglia también entretreje otros lazos, los de la historia personal con la Historia. El narrador que, como bien se sabe, lleva nombre y apellido de los que constituyen la identidad completa de Ricardo Piglia, especifica que la foto es de 1941. Sabemos que Piglia nació en el año 1940, y suponiendo que haya nacido hacia finales de año, entonces narrador y autor pueden emparentarse. Sin indagar en el tema de datos más o menos autobiográficos, lo que parece interesante es que se cruzan dos fechas en este *incipit*. La de la historia personal (del autor o narrador, poco importa aquí) —1941—, con la de la historia nacional, ya que Renzi dice haber publicado su

²¹ Fornet analiza también la foto de Arlt que aparece al principio del cuento de Piglia “Un cadáver sobre la ciudad”, incluido en *Formas breves* (1999), véase Fornet, *El escritor y la tradición* [n. 4], p. 216. Prefiero enfocar aquí la lectura sobre la fotografía de Borges (que más adelante analizo) porque resulta más fructífera en este análisis.

²² Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 13.

²³ Fornet dedica a ese tema el interesantísimo capítulo “Archivos y linajes”, en *id.*, *El escritor y la tradición* [n. 4], pp. 76-82.

primer libro en abril de 1976, un mes antes de que Jorge Videla perpetrara el tristemente famoso golpe militar. Si se tejen lazos entre historia e Historia, también se zurcen otros entre historia e historia. Al describir la foto, Renzi dice de su tío: “Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos [...] un hombre de treinta años que mira el mundo de frente”.²⁴ Al tomar los distintos elementos temporales que aparecen en este *incipit* podemos suponer que también Renzi tiene una treintena de años (treinta y ocho, para ser precisos). De manera que desde el principio de este relato se establece un paralelo entre Maggi y Renzi. En suma, la fotografía del narrador funciona como disparador del relato, así como lo son también las cajas en otros relatos del autor argentino.²⁵ La fotografía de Emilio Renzi recién nacido (tiene tres meses, dice) es mandada por su tío a raíz de la publicación de su primer libro. Una foto para marcar, enmarcar, grabar un doble nacimiento: como hombre y como autor. Llegamos de nuevo al mismo punto: fotografía y escritura. Es más, la foto es marcada literalmente por la escritura: “La foto es de 1941; atrás él había escrito la fecha y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato”.²⁶ Fotografía, Historia y literatura. El epígrafe mencionado es de T.S. Eliot: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience”. A lo largo de su obra Piglia desarrolla en varias ocasiones la idea de la literatura como experiencia.²⁷ Y si atamos cabos, la fotografía puede ser considerada entonces como un experimentar de la literatura.

Segunda fotografía. En el primer capítulo de *El último lector* titulado “¿Qué es un lector?”, Piglia abre su reflexión con una imagen: “Hay una foto donde se ve a Borges que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara”.²⁸ Que un escritor argentino empiece un ensayo refiriéndose a Jorge Luis Borges no

²⁴ Piglia, *Respiración artificial* [n. 22], p. 13.

²⁵ El elemento de la caja en la obra de Piglia relacionado con la narración es analizado en Magalí Sequera, “Cajas y encajes: la narración en la obra de Ricardo Piglia”, en Teresa Orecchia Havas, comp., *Homenaje a Ricardo Piglia*, Buenos Aires, Catálogos, 2012, pp. 219-231.

²⁶ Piglia, *Respiración artificial* [n. 22], p. 13.

²⁷ Consúltese al respecto el artículo de Virginia Rodríguez y Eduardo Becerra, “La traición en el filo entre narración y experiencia: acerca de la obra cuentística de Ricardo Piglia”, en Daniel Mesa Gancedo, coord., *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 227-237.

²⁸ Piglia, *El último lector* [n. 5], p. 19.

extraña, pero que recurra a una fotografía del escritor donde se lo ve leyendo, llama más la atención. Dicha fotografía constituye la escena *princeps* del ensayo pigliano y, a partir de ella, el autor prosigue su reflexión proponiendo: “Primera cuestión: la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de esas cosas). Segunda cuestión: la lectura es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física”.²⁹

La lectura y su otra vertiente, la escritura, es cuestión de enfoque. Estas frases teorizan lo que el propio autor ha desarrollado en los relatos analizados anteriormente, y no volveremos sobre ello. Pero regresando a la fotografía de Borges, y recordando la de *Respiración artificial*, nos gusta pensar que, a su manera, representa una suerte de herencia recibida por Ricardo Piglia. O tal vez, simplemente, si recordamos que la foto de Renzi es un lazo literario, esta fotografía sería entonces el papel a través del cual Piglia establece nuevos linajes.

Recordemos a Roland Barthes, uno de los teóricos de la imagen fotográfica. En su ensayo *La cámara lúcida* plantea lo siguiente:

Si la fotografía no puede profundizarse es a causa de su fuerza evidente. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista está segura de ello [...] Dicha certidumbre es soberana porque soy libre de observar la fotografía con intensidad; pero también, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada.³⁰

El punto de vista crítico de Barthes acerca de la fotografía es conocido. Mencionar estas frases aquí resulta interesante para enfocar la aparición de fotografías en la obra pigliana. La visión de Piglia es totalmente contraria a la de Barthes. Lejos de ser estéril, en la obra de Piglia la imagen es el punto de partida para otro relato, un relato por venir, porque, como dice Jorge Fomet, el autor *narrativiza* esas fotografías.³¹ Propulsoras de relato y a la vez puntos fijos, esas fotografías constituyen el punto focal de lo que es la lectura para Piglia, y por supuesto de su otra vertiente, la escritura. Lazos familiares o literarios, estas fotografías son también el vínculo que el narrador establece con su lector. Faltaría, entonces, que alguien narrativizara ahora una fotografía del propio Piglia leyendo.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Gallimard, 1980, p. 165. La traducción es mía.

³¹ Fomet, *El escritor y la tradición* [n. 4], p. 218.

Sea en fotografías halladas, en personajes fotógrafos o en enfoques, la fotografía en los cuentos y novelas de Piglia siempre está relacionada con el relato y va apareciendo poco a poco como poética. Si una fotografía puede ser a veces fruto del azar, la elección de una en particular y su descripción suponen ya una decisión importante, casi una postura en cuanto a la literatura. Hallamos fotografías de varios escritores en la obra de Piglia: Borges, Arlt, Joyce, el *Che*.³² Sin embargo las dos únicas que abren un relato son las de Borges y Arlt. Con ellas, el autor argentino constituye sus linajes literarios, los padres de su propia obra. Las fotografías son cosas de familia en la obra de Piglia, aunque se trate de una noción algo trastocada de la familia.

Lo cautivante en la comparación entre narración y fotografía en su obra es observar los distintos lazos que establece. El comentario sobre una fotografía de alguien en el pasado la vuelve extrañamente presente. Por la vía de la descripción nosotros lectores también reconstituimos la imagen y la fotografía se va destacando del texto, cual palimpsesto que volviera a aparecer en la superficie. Cuando algunas de estas fotos aparecen al principio del relato dan realmente el marco a la historia narrada a la vez que son su propulsor. Si la fotografía encierra una historia, se convierte en un relato posible; y si no encierra historia alguna y no se comenta constituye otro *relato por venir*, como gusta sentenciar Piglia.

La figura del fotógrafo parece estar siempre sumida en una realidad paralela. Loco o lindante con la locura, el fotógrafo pigliano intenta encontrar una verdad en esa realidad capturada. Porque vive fuera de ella y porque de todas maneras *la* verdad no existe: hay tantas verdades como enfoques, *todo es cuestión de óptica*. Nos dice Steven Stevensen (otro loco pigliano) que “la verdad es un artefacto microscópico [...] Un aparato óptico como los conos de porcelana que los relojeros se ajustan en el ojo izquierdo”.³³ La presencia de estos fotógrafos en la obra del argentino es ciertamente una prolongación ficcional del escritor. A través de la puesta en escena de la figura del fotógrafo, Piglia enmarca nuestra lectura a

³² Las fotos de Joyce y de Ernesto Guevara aparecen en *El último lector*. En la primera, Joyce aparece de forma similar a Borges: “En una foto, se lo ve vestido como un *dandy*, un ojo tapado con un parche, leyendo con una lupa de gran aumento”. La de Ernesto Guevara es la que da pábulo a “Una foto” en el capítulo “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, Piglia, *El último lector* [n. 5], pp. 20 y 103-138, respectivamente.

³³ Ricardo Piglia, “Encuentro en Saint-Nazaire”, en *Prisión perpetua* [n. 10], p. 86.

la par que nos deja la posibilidad de imaginar otros relatos futuros con la presencia de fotografías existentes o posibles. Gracias a Russell o a Artigas los lectores comprendemos que los relatos piglianos pueden ser leídos de distintas maneras, dependiendo del enfoque que se tenga. Y el mejor ejemplo es, sin lugar a dudas, el personaje de Artigas que se ríe de su propia historia, porque las variantes del relato de Lucía parecen ser (casi) infinitas.

BIBLIOGRAFÍA

- Baraquin, Noëlla, Jacqueline Laffitte *et al.*, *Dictionnaire de philosophie*, París, Armand Colin, 2007.
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, París, Gallimard, 1980.
- Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 60 (julio de 1970).
- Fornet, Jorge, *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- Gallego Cuiñas, Ana, “La ficción a través de la ventana: James, Piglia y Onetti”, en Milagros Ezquerro, dir., y Julien Roger, ed., *Unité et fragmentation, production et réception, généalogies d’une œuvre*, París, Université Paris-Sorbonne, 2009 (col. *Les Ateliers du SAL*, núm. 3), en DE: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Unite-et-fragmentation-Production.html>>. Consultada 08-x-2012.
- González Álvarez, José Manuel, *En los “bordes fluidos”: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang, 2009 (col. *Perspectivas hispánicas*, núm. 27).
- Gronowski, Daniel, *Photographie et langage*, París, José Corti, 2002.
- Mesa Gancedo, Daniel, coord., *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Piglia, Ricardo, *La invasión* (1967), Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *Respiración artificial* (1980), Barcelona, Anagrama, 2001.
- , *Prisión perpetua* (1988), Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- , *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- , *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, comp., *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2003.
- Sequera, Magalí, “Cajas y encajes: la narración en la obra de Ricardo Piglia”, en Teresa Orecchia Havas, comp., *Homenaje a Ricardo Piglia*, Buenos Aires, Catálogos, 2012, pp. 219-231.

RESUMEN

Fotografías y fotógrafos son elementos que aparecen en varios relatos de la obra del escritor argentino Ricardo Piglia. La figura del fotógrafo siempre da lugar a una reflexión en torno de la narración y el punto de vista. Este trabajo se propone indagar en esa teorización de la ficción a través de la fotografía.

Palabras clave: Ricardo Piglia, fotografía y literatura, punto de vista narrativo.

ABSTRACT

Photographs and photographers are elements that appear in several stories of Argentinian writer Ricardo Piglia's oeuvre. The photographer as a character always gives way to a rumination around narration and point of view. In this essay, the author sets out to probe this theorization of fiction through photography.

Key words: Ricardo Piglia, photography and literature, narrative point of view.