

*EL CAMINO DE IDA.*  
PERSPECTIVAS EN TORNO  
A LOS MUNDOS SALVAJES

*Juan Tomás Martínez Gutiérrez\**

[La Máquina de contar historias]  
Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa.  
Así es la vida.

*La ciudad ausente*

No era la realidad la que permitía comprender una novela, era una novela la que daba a entender una realidad que durante años había sido incomprensible.

*El camino de Ida*

1. EL SENTIDO DE LA FICCIÓN

*El camino de Ida* (2013) fue la última novela de Ricardo Piglia. En ella volvemos a encontrar a Emilio Renzi —personaje familiar para quien ha frecuentado la obra del autor argentino—, quien reconstruye su experiencia como profesor en una universidad norteamericana y refiere el episodio de la trágica muerte de su colega y amante

\* Universidad de Guadalajara.

Ida Brown.<sup>1</sup> El deceso de la profesora Brown, narrado bajo la mirada de un extranjero, sirve para desplegar una narración acerca de las fronteras culturales, temporales, sociales y personales; acerca de los imaginarios de la sociedad estadounidense que se debate entre las transformaciones propias de la modernidad y la admiración y preservación de ritos, mitos y formas de vida arcaicas. Pero *El camino de Ida*, sobre todo, es una novela sobre los mecanismos del ser humano para comprender y ordenar la experiencia, sobre los procesos y artefactos que le permiten visibilizar zonas en las que conviven oscuridad y vitalidad, creación y violencia devastadora; se pregunta por el papel que adquieren, al final del siglo xx, diversas tradiciones narrativas y culturales (de pensamiento, de lucha política), es decir, lleva al centro de la ficción las formas de cifrar, de leer el mundo y de habitarlo.

Fiel a un estilo, Ricardo Piglia nos entrega una narración en la que diversas historias se entretajan, se delinear y resignifican mutuamente; personajes en apariencia disímiles terminan por mostrar sus fracturas irremediables y, con ello, sus afinidades profundas (aquí el adjetivo adquiere connotaciones de *underground*, de lo subterráneo). Para estos seres, entregados y consumidos por sus pasiones, es válida aquella descripción que empleaba el narrador del relato titulado «En otro país»<sup>2</sup> para referirse a Steve Ratliff, su maestro en el arte de la narración y las tramas imposibles: era «un hombre desterrado, prisionero de una historia siniestra» (35), entregado a un proyecto interminable, una novela de la que sólo mostraba fragmentos de belleza deslumbrante. Es cierto que este tipo de personajes aislados (ya sea que se trate de desterrados, locos, militantes clandestinos, ascetas...), con el poder de condensar una problemática y revelar algún

<sup>1</sup> Dos años antes de la aparición de *El camino de Ida*, Piglia se jubila de Princeton y regresa a radicar de forma definitiva a Buenos Aires. Ahí termina de escribir la novela que ahora nos ocupa y se entrega a la titánica labor de editar los tres volúmenes que integran *Los diarios de Emilio Renzi*, cuya primera entrega, *Los años de formación* (1957-1967) apareció este 2015. *Los años felices* en 2016 y se esperaba que para 2017 apareciera el tercer volumen, *Un día en la vida*.

<sup>2</sup> La versión de «En otro país» que hemos consultado se incluye en *Cuentos con dos rostros*.

tipo de verdad, proliferan en la narrativa de Piglia, sin embargo, una de las hipótesis que animan estas líneas consiste en que *El camino de Ida* se inscribe en las problemáticas sobre los límites y, si bien retoma temas o motivos recurrentes del universo del autor, en este caso adquieren una configuración particular desde la mirada del extranjero y desde una semántica sobre la territorialidad y la *direccionalidad*. El título, por lo tanto, alude a un camino sin retorno: el de Ida, por supuesto, pero también el de otra figura que termina por ocupar el centro de la novela, el terrorista Thomas Munk —personaje basado en Theodore Kaczynski, llamado *Unabomber*—, y con ellos dos, se alude al sentido de una cultura que conoció tiempos mejores pero que todavía se muestra poseedora de una grandeza que contradice el lugar común de un declive del imperio.

Para acercarnos al universo narrativo de *El camino de Ida*, nos interesa revisar la idea de violencia latente ligada a los rituales y a las mitologías. Asimismo, analizaremos lo que aquí denominamos, de forma libre, los *artefactos* para *ver* o *descifrar* el mundo. Nos referimos, en específico, a la noción de *perspectiva* referida constantemente en la obra, y que se representa, principalmente, con dos imágenes: el dispositivo o artefacto óptico y el ejercicio de lectura. Por otro lado, examinaremos cómo se figura el interés por la naturaleza, considerando que ésta articula ritualidad, mitos y mirada. Hacia el final, retomaremos el problema de la lectura para revisar de qué manera ese elemento se transforma y adquiere una polisemia en consonancia con la poética general de la novela.

El orden propuesto obedece sólo a fines expositivos. Como adelantamos, en última instancia se trata de una obra sobre el problema de cómo ordenar el mundo, desde dónde *lerlo*. Emilio Renzi, por ejemplo, hacia el final de la novela, sorprendido, se interroga acerca de la forma de leer de Munk: «¿Leía *seriamente* la ficción?» (233, énfasis en el original). En la novela, la cuestión se vincula con las formas de relacionarse con el mundo, de comprender las reglas implícitas que rigen las interacciones y producciones socioculturales. Por nuestra cuenta, hemos tenido presente esa pregunta considerando que es también una advertencia al lector, una clave de la novela sobre su poética: *esto* es ficción literaria; es decir, ni una construcción lógica

matemática, un documento falso o una narración sobre hechos y personajes irreales, sino un dispositivo para ordenar la experiencia, un mecanismo estético complejo, de múltiples significaciones; relativamente autónomo del mundo, pero que evoca y participa de distintas tradiciones artísticas y culturales.<sup>3</sup> En el caso de la narrativa de Piglia, además, es una ficción en donde el tono ensayístico, la cultura enciclopédica, el aforismo y las múltiples tramas se orientan desde una perspectiva que constantemente abandona la solemnidad.

Dicha perspectiva se organiza, a su vez, desde una deliberada ambigüedad y una semántica del desplazamiento, prefigurada en el dispositivo paratextual.<sup>4</sup> El título, *El camino de Ida*, se refiere a la trayectoria de Ida Brown. Desde las primeras páginas es posible intuir que la novela reconstruirá sus pasos, sin que quede claro con qué propósito. Por otro lado, se alude a la *partida* por oposición al *regreso*. Ésta segunda acepción se refuerza por la dedicatoria: «A Germán García *por la vuelta*»<sup>5</sup> (énfasis en el original). Un tercer elemento, el

<sup>3</sup> El adverbio «seriamente», en este caso, no es sinónimo de solemne, sino que remite a las teorías de John Searle, quien denomina «enunciados serios» a aquellos que «comprometen una serie de reglas para la aserción como acto elocutivo (regla de compromiso, regla de cortesía, de capacidad de razonar, de sinceridad)» (Pozuelo Yvancos 2007: 63). Otro ejemplo que ilustra los problemas de la ficción, se encuentra en aquella anécdota que da cuenta de un trabajo escrito por Thomas Munk cuando era estudiante, en el que por medio de un teorema logra descifrar cuántos hijos tuvo lady Macbeth (186). Este último ejemplo alude a las teorías de Lubomír Doležal, quien propone que los mundos ficcionales son incompletos «E indescibles desde una lógica formal. Hay una diferencia y distancia que no casa con una lógica. No podemos saber cuántos hijos tiene lady Macbeth en el mundo de Macbeth» (Pozuelo Yvancos 2007: 73). Renzi, por lo tanto, regresa constantemente sobre el problema de leer y su mirada de lector entrenado, al tiempo que la obra no recuerda constantemente su estatuto ficcional.

<sup>4</sup> El emplazamiento paratextual, según Gerard Genette, «es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio siempre de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto», y agrega: «siempre un elemento del paratexto está subordinado a “su” texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y su existencia». (2001: 16). Evidentemente, los paratextos sólo aclaran su significado *a posteriori* (y cuando es posible). En este caso, los abordamos de forma sucinta para introducir algunas problemáticas.

<sup>5</sup> Al momento de su muerte, Ricardo Piglia dirigía una colección en el Fondo de Cultura Económica de Argentina que lleva por nombre «Los reciénvenidos». Se trataba de la reedición de obras que, desde su perspectiva, habían sido injusta-

epígrafe, abona a la ambigüedad, es un verso extraído de un poema de Edgar Bayley: «Es infinita esta riqueza abandonada». Explorar los sentidos del poema homónimo de Bayley escapa por mucho a los intereses y alcances de este trabajo, sin embargo, podríamos destacar (además de algunos tópicos como el cauce de la existencia o las metáforas del viaje) que el verso, un estribillo, aparece incompleto. Citemos algunas líneas:

...otros saben la palabra tú la ignoras  
otros saben olvidar los hechos innecesarios  
y levantan su pulgar han olvidado  
tú has de volver no importa tu fracaso  
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada

La idea del regreso —en este caso, marcada por fracaso— se presenta también en el poema. No queda claro si la primera parte del verso, «nunca terminará», tiene como objeto poético la infinita riqueza abandonada, o si se refiere al verso inmediato anterior. Esta ambigüedad se repite en otras líneas y se deriva de la ausencia de puntuación. En la novela, sin embargo, la «riqueza abandonada» se presenta como otro de los enigmas que el lector tiene que resolver. De esta forma, el aparato paratextual alude a las trayectorias, al problema de la direccionalidad y a una supuesta riqueza que, no obstante, aparece bajo un signo de ambigüedad.

## 2. ANIMALES DE COSTUMBRES EN TERRITORIOS AGRESTES

La novela se divide en cuatro partes: «El accidente», «La vecina rusa», «El nombre de Conrad» y «Las manos en el fuego», a su vez, cada parte se subdivide en capítulos, que suman un total de 12,

---

mente olvidadas. A principios de 2012 aparecieron los dos primeros títulos, *Nanina*, de Germán García y *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy. La dedicatoria, por lo tanto, parece referirse a su reincorporación como editor, a su regreso a su país natal y, por supuesto, conlleva un juego implícito con el título de la colección e, indirectamente, con el de la novela.

más un «Epílogo». Revisaremos la primera parte con mayor detenimiento puesto que en ella se anuncian varias constantes temáticas y estructurales de la narración. Luis Othoniel Rosa reseña *El camino de Ida* y observa que en las primeras cien páginas predominan los «momentos “etnográficos”», es decir, esas descripciones sobre los usos y costumbres de algunos personajes —especialmente, de aquellos que se desenvuelven en la academia— y de la universidad como institución. La anotación de Rosa es un valioso punto de partida, sin embargo, valdría la pena analizar qué es lo que Renzi ve y cómo lo ve, por qué recurre a esa mirada de tipo etnográfico. En realidad, esa mirada no se centra en lo que observa en Estados Unidos, sino que se instaure como recurso que abarca al mismo narrador desde antes de partir. La novela inicia con el siguiente pasaje:

En aquel tiempo vivía varias vidas, me movía en secuencias autónomas: la serie de los amigos, del amor, del alcohol, de la política, de los perros, de los bares, de las caminatas nocturnas. Escribía guiones que no se filmaban, traducía múltiples novelas policiales que parecían siempre la misma, redactaba áridos libros de filosofía (¡o de psicoanálisis!) que firmaban otros. Estaba perdido, desconectado, hasta que por fin —por azar, de golpe, inesperadamente— terminé enseñando en los Estados Unidos, involucrado en un acontecimiento del que quiero dejar un testimonio (13).

El fragmento describe un comportamiento cercano a la esteoreotipia de los animales en cautiverio, una conducta repetitiva sin dirección aparente. Aquello que ocurre en Estados Unidos deja su impronta en la forma de mirar del narrador, de tal manera que trasladada al pasado de la narración una serie de indicios y marcas, en un ejercicio que parece de descubrimiento. La invitación a trabajar en Estados Unidos *rompe* con esa dinámica repetitiva. La noción de contingencia que adquiere la invitación se articula con el título del capítulo. El «accidente», por lo tanto, no sólo alude a la muerte de Ida Brown, sino a la salida fortuita de una rutina y los hechos que ésta desencadena. No obstante, al trasladarse a la universidad, el aislamiento físico y la sensación de extravío sólo se transforman y

adquieren otros matices. Se presentan indicios en la narración que construyen una semántica del aislamiento: un estacionamiento se describe como un «desierto blanco», el poblado «parecía estar fuera del mundo», y describe la vida ahí «como estar en una clínica psiquiátrica de lujo», y agrega:

No había rejas, ni garitas de seguridad, ni murallas en ningún lugar. Las fortificaciones eran de otra índole. La vida peligrosa parecía estar fuera de ahí, del otro lado de los bosques y los lagos, en Trenton, en New Brunswick, en las casas quemadas y los barrios bajos de New Jersey (15).

Ese remanso aséptico y aislado del peligro será explorado con desconcierto y a veces con denuedo pero siempre con tono sarcástico y mirada fascinada. Una mirada, sin embargo, particular, sobre la que tendremos que volver. Renzi ha dejado su anterior vida fragmentada y carente de dirección y encuentra una calma aparente. Ese aspecto de la *apariencia*, (aquello que parece ser, la imagen externa) resulta determinante en la narración puesto que implícitamente se acepta una realidad que se agita debajo de la superficie. Los rituales sociales y de la academia, los mitos y los imaginarios, son elementos ambiguos en la novela y es en ellos donde se concreta la complejidad de la *apariencia*: por un lado, tienen la intención de canalizar y dar sentido a las dinámicas grupales, establecer o restablecer un orden; por otro lado, ejercen una violencia de tal magnitud sobre algunos sujetos o comunidades que generan una reacción similar a la que pretendían evitar. Uno de los pasajes que mejor expresan la rigidez de la academia y sus ritos, se presenta cuando Renzi describe a sus alumnos de posgrado:

[...] el seminario tenía una asistencia moderada (seis inscriptos). Era por supuesto un grupo de élite, muy bien entrenado, y mostraba ese aire de conspiración que tienen los estudiantes de doctorado durante los años que pasan juntos mientras escriben su tesis. Es un tipo de entrenamiento muy extraño que en la Argentina no se conoce. Se parece más bien a un gimnasio del Bronx donde los jóvenes boxeadores son

adiestrados por viejos campeones semi-retirados que los golpean y les dan órdenes sobre el ring, corriendo siempre el riesgo de terminar en la lona. Me parece uno de los pocos ritos de iniciación que quedan vigentes en el mundo occidental; quizá los conventos medievales tenían ese aire de sigilo, de privilegio y de tedio, porque aquí los estudiantes están casi reclusos, se mueven en un círculo cerrado conviviendo —como sobrevivientes de un naufragio— con sus profesores. Saben que en el mundo exterior a nadie le interesa demasiado la literatura y que son los conservadores críticos de una gloriosa tradición en crisis (34-35).

Líneas más adelante, Renzi abunda en la función de los ritos y su relación con las instituciones; señala que los campus han sido creados para permanecer ajenos a la experiencia y las pasiones pero, advierte, «corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados» (35). Y justamente, aquellos que protagonizan la violencia, o están vinculados por su pasado a la violencia, son los hombres y mujeres instruidos: desde el *chair* del departamento de Modern Culture and Films, Don D'Amato, excombatiente de Corea; sus estudiantes quienes tejen alianzas, enfrascados en rencillas silenciosas pero sin tregua; los agentes del FBI, posiblemente Ida Brown, y Thomas Munk, genio de las matemáticas, quien encarna esta figura llevada al límite. *Límites*, extremos, zonas fronterizas, por cierto, son imágenes y nociones cada vez más constantes conforme avanza la narración.

En este punto de la historia es posible detectar una de las peculiaridades de la voz narrativa: se trata de una voz marcada por la experiencia, que subraya y tematiza las formas en las que el desenlace afecta a la comprensión del desarrollo de las acciones. La valoración que hace de los ritos, su mirada fascinada, los juicios de valor, no pueden tomarse en un sentido literal, siempre dicen u omiten algo más: están marcados tanto por la experiencia del agente externo (el profesor visitante), como por su papel de participante-involucrado; en sus palabras pervive la sorpresa y la ironía, pero no puede ser objetivo, «Tal vez veo las cosas de esta manera luego de *lo que pasó*» (36, énfasis nuestro), advierte Renzi al reflexionar sobre sus inten-

ciones de asignar una causalidad a los hechos. El narrador subraya la importancia del flujo del relato y de la *perspectiva de la trama*<sup>6</sup> para la construcción de sentidos. *Lo que pasó* es algo que rebasa la muerte de Ida Brown pero ¿qué es exactamente, es posible limitar eso que pasó a un hecho?

En las primeras semanas Renzi lucha para adaptarse a su nueva rutina, «animado por el ambiente de tensa complicidad en el que se repite *el rito inmemorial* de transmitir a las nuevas generaciones los modos de leer y los saberes culturales —y los prejuicios— de la época» (36, énfasis nuestro). Sin embargo, adaptarse a la rutina implica repetir en otro espacio la misma existencia segmentada que llevaba en su país natal, cambiar un cautiverio por otro dominado por violencias insólitas. No sólo la universidad, sino el poblado y sus habitantes se muestran férreos en sus costumbres. Como animales territoriales, los personajes marcan el ritmo de la vida, muestran sus fauces como advertencia o como parte del rito de cortejo. Don D'Amato, el excéntrico veterano de guerra, lo lleva a contemplar el tiburón blanco que cría en la monumental piscina adaptada en el sótano. Por un lado, se explota abiertamente la idea del *basement*, del espacio subterráneo en el que habita una fuerza indomable, imagen de resonancias góticas.

El tópico tiene una fuerte carga simbólica pero también encierra un gesto irónico: D'Amato, uno de los mayores estudiosos de la obra de Herman Melville, fanático de Moby Dick (en una obra de Hudson «había un largo capítulo sobre la blancura de la ballena en

<sup>6</sup> Luz Aurora Pimentel señala: «la trama se va urdiendo tanto a partir de los actos perspectivados de los personajes como en el discurso, desde las estrategias de organización y las perspectiva del (de los) narrador (es). Esta interacción constante de “entramados”, en distintos niveles, constituye lo que podríamos llamar la *perspectiva de la trama*: síntesis orientada de todas las demás perspectivas, una síntesis orientada, además, no sólo por el tema, sino incluso por el final del relato (cfr. Kermode, 1967), que en sí acusa una orientación temática y, por ende, ideológica» (2012: 70, énfasis en el original). Si bien es un rasgo de toda narración, nos interesa enfatizar el hecho de que la voz narrativa explícitamente aborda ese rasgo condicionante del significado de lo narrado, es decir, se trata de una marca metaficcional que incide en el valor cognoscitivo y emotivo de la narración.

Melville» (50), había recordado Renzi), tenía un cachorro de tiburón blanco en cautiverio. Sin embargo, ocultar y ostentar es una dinámica que rige un modo de vida. D'Amato representa al intelectual y hombre de acción; al padre de familia con una doble vida de mujeriego comentada en los pasillos de la universidad: «La doble vida formaba parte de la cultura de este país [...] los héroes eran figuras triviales que a la noche se convertían en reinas —o esclavas— del mundo subterráneo o en un superhéroe invencible (oh, Batman)» (62). Ida Brown participa del mismo juego de una vida múltiple y compartimentada. Renzi la describe como una «estrella del mundo académico» (18), combativa e inmersa en una guerra contra diferentes facciones dentro del ámbito intelectual y contra un mundo gobernado por varones en el que ella había conseguido imponer sus condiciones. Renzi e Ida establecen una relación amorosa clandestina, con estrictos códigos fijados por ella, con los que busca mantener fuera del ámbito profesional todo elemento privado; en el acto erótico, por su parte, la pasión es desbordante y se insinúan inclinaciones sadomasoquistas: «A medida que aumentaban sus logros profesionales, como me dijo una noche, sentía crecer en ella la necesidad se sometimiento y humillación» (63), apunta Renzi.

En la visión retrospectiva del narrador, esos rituales eran la respuesta a la violencia en la que Ida se desenvolvía: «Ella también parecía vivir en series aisladas, con amigos, colegas, amantes, alumnos, conocidos de la profesión, y cada uno de esos espacios no estaba contaminado con los demás» (63). Para Renzi no se trata sólo de un problema de individuos que hayan optado por un modo de vida; como señalamos, considera que una sociedad individualista, con rituales y reglas que rigen los ritmos de vida, favorece esa violencia que late y se manifiesta de golpe. Como si, en contraparte, la dinámica social de las culturas sudamericanas (con su apariencia de desorden y su predilección por la manifestación masiva) incluyera también una válvula de escape, la necesaria catarsis que acarrea, a su vez, imaginarios propios. Siempre hay un drama social detrás de la violencia que estalla en un individuo aislado pero ese no es un tema que se discuta abiertamente. Esta afirmación nuestra se extrae

del plano anecdótico, su planteamiento no representa mayor problema. Sin embargo, nos interesa entenderla como un patrón, como una red que abarca por completo al universo narrado y que se desprende, en realidad, de la adopción de un tipo de mirada.

### 3. *KULTURBRILLE*: LOS ARTEFACTOS PARA VER

Uno de los motivos de Ida para invitar a Renzi es que ambos están interesados en la obra de William Henry Hudson. Ida trabajaba en las relaciones entre la obra de Hudson y la de Joseph Conrad, por tal motivo, en su primera reunión de planificación del semestre, ella comenta: «“Necesito tu *perspectiva*”, dijo con una sonrisa cansada, como si esa *perspectiva* no tuviera mucha importancia» (20, énfasis nuestro), en realidad, Renzi advierte que se trata más de un aviso que de una explicación o de la solicitud de ayuda; quería dejar claro que «ése era su terreno» (20) y que no le convenía invadirlo. El breve diálogo constituye una anticipación de varias problemáticas: la ya revisada sobre los límites (la segmentación y la territorialidad) e introduce al menos dos que convendrá revisar: la *perspectiva* y, estrechamente vinculada a ésta, la forma de comprender la naturaleza. La novela asigna varias acepciones y matices de la noción de *perspectiva*:<sup>7</sup> por supuesto se señala con ella el punto de vista sobre un asunto o la manera de percibir con la mirada. Pero también adquiere un sentido más complejo y abarcador que coincide con lo que Luz Aurora Pimentel denomina *perspectiva narrativa*:

<sup>7</sup> A propósito de la evolución histórica y los desplazamientos de significado que ha tenido el concepto de *perspectiva*, Pimentel, apoyada en las investigaciones de Claudio Guillén, refiere: «El término *perspectiva* tiene su origen en el latín medieval, en el que designaba el arte o la ciencia de la óptica: *ars perspectiva*. A su vez, perspectiva es una derivación del verbo *perspicere* que, curiosamente, tiene la doble significación —perceptual y mental— tanto de “ver con claridad” como de “examinar” o “indagar”; de tal suerte que desde su origen etimológico —*perspicere*— la significación se abre a dos dimensiones, sensorial e intelectual» (2012: 62, énfasis en el original).

... la perspectiva narrativa define no simple e ingenuamente quién *ve* y quién es *visto*, ni cómo se visualiza un objeto a partir de las determinaciones del texto, sino todas las gamas de los límites y restricciones que se imponen en una visión de mundo —verdadera *Weltanschauung*—, que van desde los límites naturales, biológicos de mi cuerpo como una entidad ubicada en un tiempo y en un espacio, de los filtros igualmente biológicos, verdaderos marcos-límite que constituyen los sentidos, hasta el horizonte conformado por mis prejuicios y mi pertenencia cultural e histórica a una comunidad (66, énfasis en el original).

El pasaje en el que Ida Brown habla de qué aspectos le interesa de Hudson representa uno de los primeros indicios de cómo la novela figura distintas perspectivas. Referida por Renzi, será luego replanteada por el narrador durante sus clases; no se registra a manera de confrontación, sino como dos lecturas casi paralelas, aunque el uso del discurso indirecto libre —predominante en los primeros tres capítulos— tiende a borrar los límites entre el discurso del narrador y el de su interlocutora. Según cuenta Ida Brown, Conrad y Hudson, quienes compartían editor, establecieron amistad y estaban unidos, además, por una situación vital: habían nacido en «países exóticos y lejanos» (20), el primero en una región que entonces pertenecía a Polonia, el segundo, en Argentina, sin embargo, se habían consagrado como prosistas en lengua inglesa. En resumen, Ida quería analizar

la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la *beat generation*, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la vida natural y la comuna campesina. Hudson, según ella, le había agregado a esa utopía medio adolescente su interés por los animales (20).

De esta forma, el personaje plantea el otro tema central en la novela: el lugar que posee la naturaleza de determinadas ficciones narrativas. De acuerdo a su lectura, es posible detectar algunos vasos comunicantes con aquellas tradiciones intelectuales y políticas que abogaban por un regreso a la vida primitiva como forma de resistir

a un sistema dominante. En un segundo plano, y siguiendo una estrategia usual en Ricardo Piglia, el comentario a la obra de Conrad y Hudson, puede ser trasladado y problematizado al universo diegético en el que Ida y Renzi se desenvuelven.

En cuanto a la visión de Renzi, le interesaba sobre todo, «los escritores anclados a una doble pertenencia, ligados a dos idiomas y a dos tradiciones» (36), por lo tanto, enfoca en esa condición relacionada con una especie de «desajuste» surgida de la condición liminar de los narradores. La primera clase que imparte sobre Hudson, lleva por título «Una lección de óptica» y trata sobre un personaje gaucho que utiliza por primera vez unos anteojos, pertenecientes a un hombre blanco, por cierto. Descubre aspectos del mundo que le eran desconocidos, como la intensidad del color o ciertos detalles: «El gaucho comprende —dice Renzi— que la naturaleza no era tan natural, o que la naturaleza verdaderamente natural sólo era visible para él por medio de un aparato artificial» (38). A propósito de este tema el narrador evoca el término de *Kulturbrille* (lentes culturales), acuñado por Franz Boas, subrayando la desventaja de un narrador que se interesa en estudiar otra cultura. Según Renzi, podría aplicar al caso de Hudson, porque al narrar «se distanciaba y dejaba de hablar de sí mismo, para ubicarse en la posición sesgada del testigo que estuvo ahí» (38). La explicación sobre la condición liminar de Hudson y cómo ésta aparece codificada en su narrativa establece, como puede intuirse en este punto, otra de las claves que ofrece la novela sobre su propia construcción.

Como hemos señalado, la narración construye o descubre una serie de relaciones entre la mirada y el acto de narrar. No se trata sólo de una relación entre sujeto y objeto, puesto que en la narración mirar, comprender, leer, no son actos pasivos. La descripción ofrecida de Hudson (alguien que se *aleja* de lo que narra, un testigo que *adopta* una posición sesgada) describe el modo en el que Renzi se coloca respecto al mundo narrado. Recordemos las palabras con las que termina el párrafo inicial de la novela: «...quiero dejar un testimonio». Si reelaboramos el orden de la historia observamos que Renzi viaja a Estados Unidos, comienza con su curso sobre Hudson,

establece una relación con Ida Brown (quien fallece en condiciones extrañas), conoce a Thomas Munk y regresa a Buenos Aires. Ya en Buenos Aires decide contar la historia, dejar un testimonio. La necesidad de hacer este (en apariencia) anodino repaso de los hechos, busca subrayar que la perspectiva de Renzi ha sido transformada por los acontecimientos. Nuestra hipótesis es que la lectura y análisis de obras de ficción son determinantes para que el narrador adopte determinada perspectiva en la narración. Por lo pronto, podemos hablar de las lecturas de Hudson: diversas perspectivas (la de Renzi y las de sus alumnos) sobre la forma de mirar de Hudson y de otros narradores en los que Renzi detecta similitudes. Es un ejercicio que analiza cómo *observan* esos narradores.

Si aceptamos esa hipótesis, cobra sentido la manera de narrar de Renzi: adopta una mirada distanciada, procura permanecer fuera. En dicha estrategia se encuentra el origen del tono «etnográfico» de ciertos pasajes. Después de iniciar las lecciones sobre Hudson, Renzi se interesa en las costumbres de otros personajes. El caso del indigente que ronda por la universidad, constata la posición que adopta Renzi respecto a lo que observa y su modo de proceder, como un observador entrenado y sistemático:

Había empezado a anotar en mis cuadernos los encuentros con Orión. Me había dedicado a observarlo y a estudiar sus costumbres y los sitios donde se refugiaba a lo largo del día. Habitualmente permanecía inmóvil largo tiempo, siempre al sol, como si tratara de ahorrar energía... (39).

Orión, como lo llama Renzi, es una pieza clave en la novela, no porque juegue algún papel en la muerte de Ida Brown o porque se relacione con Thomas Munk, sino porque «muestra» a Renzi en el ejercicio, hasta ahora sólo sugerido, de observador-analista —cuaderno de notas en mano—, en la búsqueda elementos significantes. Para comprender sus procedimientos, tendremos que regresar al pasado ficcional de Emilio Renzi, es decir, analizarlo en obras anteriores de Ricardo Piglia. Orión, decíamos, representa uno de los seres límite dentro de la novela y con él se constata una forma de mirar y

de registrar la mirada, y que probablemente se deriva de la condición límite del personaje observado.

Si volvemos a la cátedra sobre Hudson, al pasaje del gaucho que aprender a ver con anteojos, podremos apreciar ahora otros ángulos de la escena. Para Renzi, el hecho de que un hombre blanco le descubra al campesino local un mundo lleno de matices, construye una escena pedagógica y colonialista: el hombre venido de fuera descubre un mundo nuevo al nativo. ¿No es lo mismo que hace Renzi pero en un sentido inverso? Renzi es el colonizado en el imperio que muestra (literal y simbólicamente) los lentes a los nativos. La vida agreste que retrataba Hudson encuentra su paralelo en la violencia que late bajo la sosegada superficie del paisaje norteamericano. Renzi es en realidad un lector privilegiado: lee y conoce a Hudson y a los de su estirpe; admira a los forjadores de la «gloriosa tradición en crisis» a la que nos hemos referido. Los nativos, salvo sus alumnos, sólo ven en una dirección y esa mirada limita su capacidad de establecer relaciones. Renzi lee a Horacio Quiroga, a Sarmiento: «Sé que cuando hablo de los escritores sudamericanos a los que admiro, los *scholars* norteamericanos me escuchan con educada distracción, como si siempre les estuviera hablando de una suerte de versión patriótica de Salgari o de libros del estilo de *La cabaña del Tío Tom*» (51). Debido a esa forma de leer, cuando se bosqueja la figura de Thomas Munk el narrador le encuentra una lógica dentro de un sistema, esto es, el sistema representado en la novela; Munk (y no Kaczynski) es una pieza coherente dentro de la ficción.

#### 4. MARLOW EN LA AMÉRICA PROFUNDA

«Tal vez veo las cosas de esta manera luego de lo que pasó» (36) esa frase, señalábamos, marca el sentido del relato (*sentido* en su acepción de *dirección* y *significado*), la narración trata de hacer emerger lo que pasó; al mismo tiempo, es un aviso sobre las dificultades que pueden surgir en el proceso. Porque se trata de decodificar, de leer, y luego traducir en palabras la experiencia y los diversos pliegues de

la realidad. El lector, además, atiende a un narrador poco confiable que intenta transmitir una situación límite, un Marlow en su viaje al corazón de las tinieblas. En la primera parte se narra la muerte de Ida. En el resto de los capítulos Renzi intenta esclarecer las circunstancias del deceso y, tal vez, descubrir al o los culpables; recurre, incluso a un detective privado quien finalmente le consigue una entrevista con Thomas Munk. Éste último, de hecho, se desplaza al centro de la narración como la gran interrogante, cuya existencia y motivaciones pueden iluminar no sólo la muerte de Ida, sino las dinámicas y engranajes de una sociedad, las violencias silenciadas, los imaginarios y las figuras que afloran cíclicamente mostrando las múltiples fisuras de un sistema.

Uno de los misterios de la muerte de Ida Brown se relaciona con la postura en la que se encontraba el cuerpo dentro de su auto, en un cruce de semáforo. Todo indicaba que había muerto al momento de intentar levantar algo del piso del vehículo. Los forenses encontraron una quemadura en su mano pero no se localizó el dispositivo que pudo causarla. Esos elementos alertan al FBI debido a que esa muerte puede tener alguna relación con una serie de atentados contra profesores universitarios. En el transcurso de las investigaciones sobre la muerte de Ida Brown, Thomas Munk es detenido y comienza a circular su perfil y su historia personal en los medios masivos de comunicación. Munk, como adelantamos, es una representación literaria de Theodore Kaczynski, conocido como *Unabomber*, ecoterrorista que, entre 1978 y 1995, envió paquetes explosivos por correo. Varias personas murieron y otras resultaron con lesiones y amputaciones. Munk —al igual que Kaczynski— fue un genio de las matemáticas que muy joven abandonó su puesto como profesor en Berkeley y se retiró a vivir a una cabaña, aislado de la civilización. Desde su encierro planeó y cometió una serie de atentados contra destacados investigadores que, desde su punto de vista, estaban al servicio del capital e intentaban acabar con los recursos naturales y someter al hombre al yugo de la tecnología.

Renzi no cree que una profesora de literatura pueda ser blanco de ese tipo de terrorismo; se pregunta si acaso Ida Brown y Munk

se conocían, si era posible algún tipo de complicidad entre ambos. Es probable, concluye, que Ida y Munk hayan coincidido en su paso por Berkeley, ella como estudiante, él como joven profesor. El narrador se inclina por esta hipótesis cuando descubre en su oficina un ejemplar de *The Secret Agent*, de Joseph Conrad que Ida había dejado olvidado. El libro es otro de esos elementos que adquieren el estatus de clave de lectura. Por un lado, Conrad es ese autor emparentado con Hudson con quien comparte una perspectiva sobre la naturaleza salvaje. Por otra parte, el descubrimiento del libro regresa sobre el problema de la mirada: la novela, comenta Renzi «Había estado ahí, *invisible de tan nítida* en un estante bajo, y *no la habría visto* si no hubiera sido por la milimétrica conjunción que permitió el reflejo de luz en el brillo de la tapa» (223, énfasis nuestro). La perspectiva es una relación dinámica, no depende sólo de la capacidad de mirar a través de los anteojos adecuados, sino de las variaciones temporales y espaciales del observador.

Renzi se pregunta sobre la posibilidad de que el volumen haya sido dejado ahí con la intención de transmitirle algún mensaje: «No parecía haber una intención deliberada, pero los hechos trágicos vuelven significativo cualquier detalle» (25). La frase —con un sentido similar a aquella con la que iniciamos este apartado— subraya la forma en la que un hecho hace posible *leer* de otra manera el pasado: narrar la experiencia es un ejercicio similar a construir una textualidad; una actividad con fines epistemológicos. Renzi revisa con cuidado el libro, busca alguna pista sobre las múltiples vidas de Ida Brown o sobre su muerte, cercada también por diversas versiones posibles. Une pasajes subrayados, los saca de contexto para dotarlos de un sentido nuevo.<sup>8</sup> Se trata de un proceso de reordenamiento, de

<sup>8</sup> Se incluye una reproducción de la página 35 de *The Secret Agent* con los supuestos subrayados de Ida Brown. En las páginas siguientes leemos en itálicas la transcripción que hace Renzi de los subrayados unidos (229-231). Por supuesto, la transcripción excede al texto de la página 35. Es posible deducir que la página de *The Secret Agent* haya sido seleccionada como una muestra. La traducción y transcripción tampoco se corresponden, por lo que cabría pensar en la interpretación y edición de Renzi.

búsqueda de patrones significantes y supresión de elementos redundantes o residuales, de esta forma, el narrador cree encontrar una especie de declaración de principios del terrorista:

Señores, nuestro objetivo político debe ser el conocimiento científico; sobre ese conocimiento se sostiene la estructura del poder.

Así, en esta época brutal y ruidosa, seremos por fin escuchados.

Todos creen en la ciencia; misteriosamente creen que las matemáticas y la técnica son el origen del bienestar y de la prosperidad material.

Esa es la religión moderna.

[...]

Hay algo solitario y perverso —concluye Renzi— en la abstracción de la lectura de libros y en este caso se había transformado en un plan de vida.

Me hacía recordar a los lectores del I Ching que deciden sus acciones a partir del libro (231, énfasis en el original).

Estos fragmentos engarzan varios aspectos que es necesario analizar. Primero habría que decir que este recurso había ya había utilizado por Renzi. En «La loca y el relato del crimen» (1975),<sup>9</sup> un joven Renzi, aprendiz de reportero, se enfrenta a un crimen en circunstancias extrañas; la policía detiene y acusa a un hombre pero Renzi no está convencido de que hayan atrapado al culpable. Con ayuda de una grabadora recoge las palabras de una mujer trastornada testigo del crimen. Más tarde, en la redacción del diario, transcribe la grabación y comienza a buscar constantes y variables, está seguro de que ella dice algo que es verdad. Obtiene una frase en la que la mujer acusa a otra persona del asesinato. Explica a su jefe el método con el que piensa liberar al hombre inocente: «Si usted mira va a ver que ella repite un cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de

<sup>9</sup> «Este relato fue, en 1975, uno de los ganadores del concurso de cuentos policiales de la revista *Siete Días*; luego sería incluido en el volumen *Prisión perpetua* (1988) y es considerado por Piglia como el único relato policial “puro” que ha escrito» (Mattalia 2006: 118). La versión que hemos consultado es la que aparece en *Cuentos con dos rostros*.

la estructura. Yo hice eso y separé esas palabras...» (2004: 160). Su jefe se muestra sorprendido por el hallazgo pero no quiere cuestionar ni exhibir a la policía. Emilio Renzi termina por claudicar en su propósito de denunciar la injusticia.

El relato en cuestión muestra una estrategia original para resolver un caso. Su modo de proceder se sustenta en la fonética de Trubetzkoi que también aparece referida en *El camino de Ida*: «tengo un oído envenenado por la fonética de Trubetzkoy y siempre escucho más de lo debido...» (21), dice Renzi para justificar sus dificultades para desenvolverse en inglés.<sup>10</sup> En ambas narraciones se trata de un método de análisis textual que lleva a la probable resolución de un enigma; en los dos casos, también, se procede por eliminación y reordenamiento, por búsqueda de constantes y variables. Un texto *esconde* un subtexto. Se requiere, por lo tanto, de un exégeta capaz de encontrar su coherencia interna. Es significativo que en ambos ejemplos las teorías de Renzi sean posibles y lógicas dentro de la trama pero no se lleguen a verificar. Parece, en todo caso, que esa verificación carece de importancia puesto que el lector tiene una certeza más allá de las limitaciones de los personajes. Es un efecto común en los relatos de Piglia quien traslada al lector la prerrogativa de «finiquitar» aquello que los narradores han puesto en marcha: una forma de percibir el universo narrado, de asignar una causalidad (es decir, un sentido: dirección y significado).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Respetamos la grafía del apellido del lingüista ruso, según aparecen en el cuento de 1975 y en la novela que nos ocupa.

<sup>11</sup> Las referencias a otras obras de Piglia no terminan ahí. Sólo por mencionar otro ejemplo, la referencia al *I Ching* aparece en el relato «En otro país», incluido en *Cuentos con dos rostros*. No se trata de una coincidencia, Renzi cita escenas del pasado, recuerdos que explican una acción en el presente. Tampoco es accidental que sea ese relato, puesto que Steve Ratliff es un personaje que viaja a Argentina y parece terminar en un naufragio, atrapado en una novela que no termina y esperando de una mujer que no regresa. Ratliff se reúne con Renzi en la cafetería «Ambos Mundos» y ahí le enseña algunos secretos del arte de narrar, lo introduce, además, en el idioma inglés, lo que amplía la mirada de Renzi respecto a la literatura. Ratliff, a su manera, le imparte a Renzi una lección de óptica.

En segundo lugar, Hudson, Conrad y, después, Munk le muestran a Renzi no sólo una forma de ver la naturaleza, una postura arcaica que se opone al capitalismo, en palabras de Ida Brown; también le sugieren una coherencia de ciertos imaginarios y mitos: el individualismo, la tendencia a compartimentar la realidad. Le revela que las mismas violencias y desgarros han estado siempre ahí, acechando al hombre. Existe, asimismo, un sistema que intenta cerrar ese desajuste, siempre por la fuerza. De tal forma que la única manera posible de romper con esas dinámicas coercitivas es un gesto radical: el regreso al mundo salvaje. Otro personaje, Nina, profesora jubilada de literatura, emigrante de origen ruso, le explica a Renzi su visión sobre Munk: «Las grandes ficciones sociales son las del Aventurero (que lo espera todo de la acción) y la del Dandy (que vive la vida como una forma de arte); en el siglo XXI el héroe será el Terrorista, dijo Nina. Es un dandy y un aventurero y en el fondo se considera un individuo excepcional» (164). Roger Callois sostiene, en *El hombre y el mito*, que el héroe mítico surge de los conflictos que rodean su mundo, es quien encuentra una solución, una salida feliz o desdichada, mediante el desafío de las prohibiciones sociales. El resto del grupo social delega al héroe su lugar. El hombre establece con el mito una identificación ideal pero sigue siendo necesaria una identificación real, material. Entonces es cuando surge el rito: «...si la violación de la prohibición es necesaria, sólo es posible en un ambiente mítico, en el cual el rito introduce al individuo» (29). Munk acomete un gesto que despierta la admiración de diversos individuos y grupos activistas en el país, representa al genio que se enfrenta solo contra el sistema. Asimismo, las reacciones ante la existencia y la condición de victimario/víctima de Munk ilustra y resume la problemática de la violencia y la ritualidad aludida de diversas maneras en la novela. Es el traslado a esferas más o menos controladas y socialmente aceptadas de la pulsión destructiva.

Por otra parte, y al menos en ciertos aspectos, para Renzi los actos de Munk siguen la línea trazada por Henry David Thoreau (y plasmada en obras como *Walden*, de 1854) su visión del hombre y la explotación de la naturaleza—; en su mirada confluyen Hudson

y Conrad, aunque siempre se encuentra de por medio las formas de leer.<sup>12</sup> Como un juego de espejos, Munk lee la ficción desde una perspectiva personal y distorsionada, al tiempo que Renzi (sentado frente a él, entrevistándolo en una prisión norteamericana) contempla su mirada, es decir, sus ojos y, al mismo tiempo, su perspectiva del mundo. Para el terrorista, la naturaleza es aquello que existe sin la intervención del hombre, que lo cobija y forma su sustento; objeto que remite a una condición básica, espacio generador de mitos. Para regresar a ella es necesario destruir lo que hoy existe.

Pero Renzi observa otra cosa, influido por su condición de extranjero, en Munk ve la condensación de los mitos norteamericanos, una manera de ver el mundo llevado al límite sin saber si es naturaleza pura o un producto distorsionado (como las lecturas de Munk) de una fuerza que late bajo la superficie; Munk es la respuesta inesperada y violenta al sueño de orden y civilización. Esos dos hombres, uno frente al otro, son un cruce de perspectivas, de formas de leer: para Renzi la ficción es una construcción significativa, una forma de ordenar y comprender la experiencia, ciertos elementos a veces incomprensibles son también significativos; Munk considera que la ficción puede ser completada, resuelta como un problema de lógica, no considera que los vacíos de significación constituyan un atributo de la obra de arte, sino una de sus imperfecciones. Sobre su devoción por Conrad que es, además de su relación con Ida Brown, lo único que comparten, señala Munk:

<sup>12</sup> Enfatizamos que se trata de un problema literario: en la figura de Munk confluyen elementos históricos como la evocación a Ted Kaczynski (ferviente lector de Conrad) pero al ser llevada a la ficción se inserta en un marco particular. De esta forma, en su imagen predominan las lecturas de Ida Brown y las valoraciones e incertidumbres de Emilio Renzi. Una interpretación que pierda de vista esos matices corre el riesgo de asumir que, en efecto, los actos de Munk se inscriben en la línea de pensamiento de Thoreau. No obstante, como bien señala Donald R. Liddick, si bien existe una tradición intelectual y política al rededor del ecologismo ya en el siglo XIX, el pensamiento que legitima violencia y ecologismo es un fenómeno reciente, de finales de los setenta, y se relaciona con diversos factores, como las políticas económicas y sociales impulsadas por Jimmy Carter y Ronald Reagan y las tensiones y modos de lucha surgidas en el marco de la Guerra Fría. (Liddick 2006: 1-11)

[...] Los universos ficcionales [...] son incompletos (por eso no podemos saber qué hizo Marlow después de que terminó de contar la historia de Lord Jim). Munk se había propuesto completar políticamente ciertas tramas no resueltas y actuar en consecuencia. Prefería partir de una intriga previa. Eso fue todo lo que dijo sobre su lectura de las novelas de Conrad (278-279).

Sobre su relación con Ida Brown, Munk no dice nada. Una fotografía encontrada por Renzi en sus pesquisas, en la que aparecen el profesor de matemáticas y la estudiante de literatura, confirma que se conocieron, pero nada más. La novela termina con la sentencia de muerte y la posterior ejecución de Thomas Munk y el regreso de Renzi a Buenos Aires: «En el aeropuerto me estaba esperando mi amigo Junior, pero ésa es otra historia» (289).

Aquello que pasó, el detonante de la narración, decíamos, rebasa la muerte de Ida Brown. Renzi hizo el viaje de Hudson en sentido inverso: contempló las violencias de otra cultura, sus mitos e imaginarios, vio los vestigios de una gloriosa tradición en crisis, de una infinita belleza abandonada en la que germinan, como en la jungla, las tinieblas que arrastran a los hombres.

## 5. PIGLIA NARRADOR: EL CAMINO DE VUELTA

En diversas entrevistas fácilmente accesibles en Internet, Ricardo Piglia explicó que en *El camino de Ida* quiso escribir una novela «medio autobiográfica», que sintetizara en seis meses los quince años que vivió en Estados Unidos, tiempo en el que trabajó como profesor en distintas universidades. Comenta que la idea inicial era la sensación de vivir entre dos culturas. Residía en aquél país cuando tuvo lugar el arresto de *Unabomber*, a quien no encontró el FBI a pesar de la enorme cantidad de recursos financieros y humanos invertidos; lo arrestaron cuando su hermano lo delató. Había mucho de dostoievskiano en esa historia, apunta. Por otra parte, asegura que quería hacer una obra incorporando materiales de origen diverso para ver cómo se comportaban en una novela.

Desde nuestra perspectiva, la condensación se sustenta en Thomas Munk, como si Renzi fuera descubriendo en él una figura lo suficiente enigmática, terrible y elocuente de la cultura norteamericana. Incomprensible y abyecto para muchos de sus compatriotas, un héroe para otros; ante la mirada de alguien venido del cono sur, con la historia de dictaduras militares, de lucha clandestina, Munk no puede comprenderse de forma aislada. De hecho parece que la historia de Ida Brown, las lecciones sobre Hudson, el problema de la perspectiva, todo en la novela, cumple la función de llevarnos a Munk. Es probable que esa necesidad de condensar y orientarnos a un punto, el señalado problema del *sentido*, repercuta en algunas soluciones de la trama que parecen apresuradas y fáciles. La figura de la mujer que lo conduce al detective Parker, e incluso el mismo Parker se desdibujan en la historia, de forma similar a lo que ocurre con otros personajes que lo llevan hacia Thomas Munk.

A su favor podríamos decir que Piglia no busca experimentar con las posibilidades de la narración, como sí lo hace en otras obras, *La ciudad ausente*, por ejemplo; por el contrario, *El camino de Ida* es una vuelta a ciertos temas, tópicos y recursos narrativos que ya antes había explorado en mayor o menor medida. A propósito de la entrevista de Renzi con Munk, por ejemplo, comenta Piglia:

Yo tengo la fantasía de que todas mis novelas son distintas, pero todas van a parar a una conversación final, ahora me doy cuenta. En *Respiración artificial* van a hablar con Tardewski; en *Blanco Nocturno* va a hablar con Luca. Me gusta que la novela tenga un viaje, que todos los enigmas que puede haber en la historia que se está contando vayan a parar a una conversación en la que no se descifra nada (Frieria 2013).

Y en efecto, varios de esos recursos aparecen en *El camino de Ida*. No obstante, la prosa de Piglia no es menos deslumbrante por ese motivo. Hemos considerado que lejos de ser una novela que debe ser leída buscando los referentes reales, es necesario leerla como una novela sobre la experiencia de las fronteras y las tradiciones culturales, sobre las formas de leer; producto de la vital necesidad de Piglia como narrador rioplatense, de regresar sobre sus pasos (y los

de Renzi), de revisar sus obsesiones y comprender una parte de su existencia. No es una novela de formas innovadoras, pero sí es una lección de óptica en muchos sentidos: analiza las superficies donde se concreta una imagen e indaga en la fuerza que corre debajo de lo visible; *El camino de Ida* es una cátedra de perspectiva y el anuncio de un regreso (nunca exento de tensiones) a los orígenes.

### BIBLIOGRAFÍA

- CAILLOIS, Roger (1998): *El mito y el hombre*. México: FCE.
- FRIERA, Silvina (2013): «Ricardo Piglia habla de *El camino de Ida*, su nueva novela [Entrevista]», en *Página 12*, 4 de agosto: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29449-2013-08-04.html>>.
- GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- LIDDICK, Donald. R. (2006): *Eco-Terrorism. Radical Environmental and Animal Liberation Movements*. Westport: Praeger.
- MATTALIA, Sonia (2006) «La ficción paranoica: el enigma de las palabras». En Daniel Mesa Gancedo (coord.): *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 109-126.
- OTHONIEL Rosa, Luis (2014): «Vidas seriales», en *El roommate: colectivo de lectores*: <<http://elroommate.com/2014/09/09/luis-othoniel-rosa-resena-a-ricardo-piglia-argentina>>.
- PIGLIA, Ricardo (2013): *El camino de Ida*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Cuentos con dos rostros*. México: UNAM.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012): *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo.