

La transtextualidad en *Prisión perpetua*, de Ricardo Piglia

Kyeong Eun Park
Universidad Nacional de Seúl
tinypsw@snu.ac.kr

Resumen

La crítica argentina considera a Ricardo Piglia como autor de una de las diez mejores novelas argentinas de todos los tiempos. Ricardo Piglia utiliza una manera de escribir que incursiona en la autobiografía y en la crítica; mediante la ficción en *Prisión perpetua* se percibe la vida del autor, y a la vez, el crítico y el profesor. Este estudio trata de abordar una perspectiva diferente, más que analizar el texto simbólicamente o sociológicamente hablando, nos interesa analizar la estructura externa e interna en *Prisión perpetua*, a través de la intertextualidad, y en su sentido más amplio de la transtextualidad.

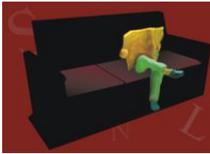
Prisión perpetua se divide en dos partes. El texto empieza con diarios del "yo" que son cortos, casi como un párrafo. Con el fluir del texto, los segmentos se van entretejiendo poco a poco. El texto muestra el procedimiento de la escritura. Considerando dicho procedimiento de entretejido de los segmentos de escritura, analizaremos el texto en tres diferentes niveles; el autor, el texto, el lector. Con todo ello, nos aproximaremos y acompañaremos el proceso de la escritura del relato, donde se realizan las infinitas posibilidades de la creación del texto.

Palabras clave: transtextualidad - Ricardo Piglia - *Prisión perpetua* - escritura

1. Introducción

La crítica argentina considera a Ricardo Piglia como autor de una de las diez mejores novelas argentinas de todos los tiempos.¹ El texto seleccionado para el presente estudio lleva por título *Prisión perpetua*, en la colección de la *nouvelle Prisión*

¹ Ricardo Piglia es uno de los autores más sorprendentes y renovadores de la actualidad desde la mítica *Respiración artificial* (1980). Esta novela es la primera de Piglia, por la que obtuvo el premio Boris Vian y el reconocimiento internacional. Ha publicado tres célebres novelas *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), tres libros de relatos *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988) y los ensayos *Formas breves* (1999), *Crítica y ficción* (1986), *El último lector* (2005) y otras. Narrador, crítico literario, director de revistas, antologador y explorador de nuevas formas de colaboración con otros lenguajes, Piglia es además profesor en la Universidad de Princeton. Su obra ha sido traducida al alemán, al inglés, al italiano y al portugués.

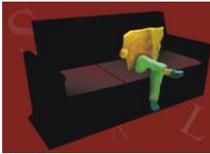


perpetua.² Ricardo Piglia utiliza una manera de escribir que incursiona en la autobiografía y en la crítica; mediante la ficción en *Prisión perpetua* se percibe la vida del autor, y a la vez, el crítico y el profesor. Especialmente, su posición de crítico y de autor se refleja mucho en su interés por la escritura y la lectura. Según Piglia, el crítico es el investigador y el escritor es el criminal (Piglia 2001 [1986]: 15), por lo cual el lector sería un detective que tiene que encontrar y trazar las tramas del autor. Por lo tanto, para analizar esta *nouvelle* abordaremos una perspectiva diferente, más que analizar el texto simbólica o sociológicamente hablando, nos interesa analizar la estructura externa e interna en *Prisión perpetua* a través de la intertextualidad, y en su sentido más amplio de la transtextualidad.

Prisión perpetua se divide en dos partes. El texto empieza con diarios del "yo" que son cortos, casi como un párrafo. Con el fluir del texto, los segmentos que son los presagios de los fragmentos siguientes, se van entretejiendo poco a poco. El primer relato se llama *En otro país* y está dividido en tres partes, y el otro es *El fluir de la vida*. El segundo es una reflexión de las piezas del primero y también el resultado de un tejido con los diarios y las narraciones de *En otro país*. Así que el texto muestra el procedimiento y el origen de la escritura. No hay una historia constante ni los personajes persisten, a excepción del yo-narrador. Por consiguiente, es imposible medir y valorar la continuidad de la narración, sólo podemos afirmar que el eje de la narración -el 'yo'- sigue escribiendo el diario o las anécdotas. Pero si revisamos la manera de tejer sus borradores y los manuscritos esbozando el sentido propio del texto, podríamos encontrar algunas significaciones particulares y multilaterales.

Desde el punto de vista de Piglia, para quien el proceso de la lectura es lo mismo que reescribir el texto de nuevo, examinaremos las características del texto para aclarar las infinitas posibilidades de la creación que ofrece. Considerando dicho procedimiento de entretejido de los segmentos de escritura, analizaremos el texto en tres diferentes

² La *nouvelle* es una narración en prosa de menor extensión que una novela y más que un cuento en general. Pero Piglia la define de manera particular: "la *nouvelle* encierra siempre un secreto, un punto ciego que no se descubre nunca y que, si uno quisiera descifrarlo, tendría que escribir una novela [...] podríamos decir que en la anécdota previa hay una situación, una serie de personajes y también un secreto", en *Homenaje a Roberto Arlt, Encuentro en Saint Nazaire y Prisión perpetua*. Entrevista para la revista *Revue*. (Cf. Alí y otros 2007: 3).



niveles: el autor, el texto, el lector, aunque nos concentraremos en la relación entre autor y del lector, considerando la estructura del texto.

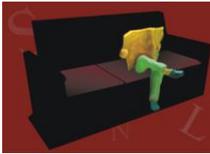
2. *Un cuarto oscuro del mapa*³ – El nivel del texto

2.1. Hipertextualidad

Fornet explica los trabajos de Piglia como una tautología infinita (2005: 21). Por eso, cuando leemos sus novelas podemos descubrir personajes, eventos y palabras iguales que en textos anteriores. Como dijo Piglia: “el diario es un poco el laboratorio de la ficción. Siempre digo que voy a publicar tres o cuatro novelas en mi vida para justificar la publicación de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura. Me convertí en escritor, se podría decir, para justificar un diario” (*ibíd.*: 19), hay huellas del diario y de otros textos del autor en *Prisión perpetua*, como un palimpsesto. Aquí podemos notar dos recursos importantes para su trabajo: el diario y la proliferación del diario. Asimismo, en *Prisión perpetua* aparecen fragmentos del diario del narrador,⁴ mediante los cuales se muestra el entrelazamiento del texto. *Prisión perpetua* interacciona repetidamente con otros textos o fragmentos propios. Este rasgo de la interacción y de la reiteración del mismo escrito quedaría comprendido dentro del concepto de la intertextualidad o transtextualidad, definido en el sentido restrictivo como intratextualidad. Tenemos que diferenciar el concepto de la intertextualidad de Julia Kristeva del de Gérard Genette, porque Genette señala que Kristeva ha denominado primero la transtextualidad con el nombre de intertextualidad, pero Genette la define de manera restrictiva como la presencia efectiva de un texto en otro, en su forma más explícita y literal; la cita, el plagio, la alusión (Genette 1989: 10). Genette distingue la intertextualidad de la hipertextualidad por la transformación en el cuarto tipo de la transtextualidad. Por lo tanto, en esta parte, nos conviene más usar el término de Genette para enfocar la alteración de los segmentos de los textos internos.

³ Es el título de una novela de Lee Sang (1910–1937), uno de los autores coreanos más reconocidos. También, es uno de los precursores del modernismo coreano que trasciende lo moderno y lo posmoderno. Escribió poemas y novelas cortas. Como Piglia, reutilizaba sus manuscritos en otras obras, y aunque hay diferencia entre ellos, convendría poner el título *un cuarto oscuro del mapa* a esta parte. (Cf. Kwon 2009).

⁴ Parece que ‘el yo-narrador’ fuera Piglia, pero en el texto no se dice el nombre del narrador, por eso aquí no hablamos del diario de ‘Piglia’, ya que este análisis distingue los niveles del texto externo e interno.

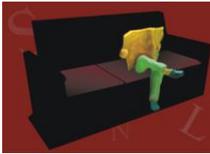


2.2. Hipertextualidad del texto externo

Antes de analizar el texto interno, veremos la hipertextualidad externa de *Prisión perpetua*. Como hemos visto, Piglia se auto-copia y eso aparece también en esta *nouvelle*. Fornet indica la relación entre otros textos y *Prisión perpetua*, ya que ésta incluye todos los textos aparecidos antes en *Nombre falso*. Por ejemplo, el diario del jueves 3 de marzo de 1957 aparece como un fragmento presente en *Notas sobre Macedonio en un Diario*. Piglia usa su diario o un diario ficticio como un hipotexto para engendrar otro texto, no sólo para citarlo o insertarlo en otros, sino que a través de la transformación lo injerta en otros. Entre *Prisión perpetua* y la primera novela *Nombre falso* hay varias semejanzas. Las dos comparten el mismo epígrafe y la estructura básica que en cada una de las *nouvelles* está compuesta por dos textos autónomos pero relacionados entre sí (Fornet 2005: 105). Por lo tanto, cuando se lee *Prisión perpetua*, se puede ver la impresión 'fantasma' de *Nombre falso* aunque no se escriban frases iguales. Genette dice:

Pero esta derivación puede ser del orden, descriptivo o **intelectual**. O puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, **sin necesariamente hablar de él y citarlo**. (Genette 1989: 14. Las negritas son mías.)

De esta manera, *Nombre falso* y *Prisión perpetua* se corresponden recíprocamente, y las dos interaccionan hipertextualmente. Después de *Prisión perpetua*, Piglia publicó la novela *La ciudad ausente*. *Prisión perpetua* y *La ciudad ausente* poseen temáticas iguales, comparten las materias y el carácter de los personajes; los asuntos del crimen, de una intriga y de la teoría del complot, un personaje-narrador-escritor, el motivo de la mujer, la cárcel, el diario y mundos microscópicos (Cselik 2002: 15). Las figuras y las situaciones que están en *Prisión perpetua* reaparecerán en *La ciudad ausente*, no copiando frases idénticas sino usando pequeños 'ingredientes' de *Prisión perpetua* que se recrean y se amplían en *La ciudad ausente*. Mediante este mecanismo de tejer un texto nuevo proliferado por medio del empleo de sus propios



manuscritos, podemos descubrir la conexión, o sea, la hipertextualidad, entre los textos de Piglia.

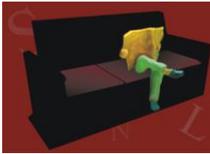
2.3. Hipertextualidad del texto interno

Entre *En otro país* y *El fluir de la vida* hay diferencias en los tiempos verbales. El inicio de *En otro país*, y a la vez de *Prisión perpetua*, utiliza el tiempo presente del yo-narrador porque el primer texto es formalmente un diario. En el párrafo del comienzo de *El fluir de la vida*, también se usa el verbo en presente igual que en la primera parte del diario del yo (*En otro país*, pp. 13-28, *El fluir de la vida*, pp. 51-52). La segunda parte de *En otro país* y *El fluir de la vida* se narran en tiempo pasado. El tiempo textual distinto divide la fase del texto en narración directa e indirecta. El tiempo presente del diario, que sirve sólo como instrumento para dar la información, habla al lector directo pero no narra los acontecimientos, sino que los enumera antes de entrar en el proceso de la escritura. Por el contrario, el tiempo pasado representa la narración o el tratamiento para crear una ficción. Por ello, observamos cómo los diarios en presente y las microhistorias de *En otro país* se transforman en otro relato: *El fluir de la vida*. El diario se convierte en la fuente y explicación de la obra del narrador con los verbos en pasado.

Concentrándonos en los personajes que se desplazan en *El fluir de la vida* veremos la proliferación paulatina del entretejido. Pájaro Artigas es la Scheherezada de *El fluir de la vida*, pese a que el que narra es el yo-lector de Artigas. Todo el relato es nada más que su historia transformada por sí mismo. Este hombre proviene de la imagen de Steve Ratliff de *En otro país*, que es el hombre central del diario:

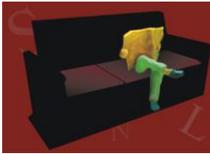
Varias veces traté de hablar por él y de usar su legado pero recién hace un tiempo pude escribir un relato sobre Steve. No está nombrado, pero se trata de él [...]. El relato se llama *El fluir de la vida*; podría llamarse *Páginas de una autobiografía futura* y también *Los rastros de Ratliff*. No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar. Porque él fue para mí la pasión pura del relato. (Piglia 2000: 49)⁵

⁵ En adelante, sólo indicaré el número de páginas entre paréntesis.



Incorporándolo en la última parte de *En otro país* al hablar sobre *El fluir de la vida*, el narrador se refiere a Steve Ratliff como un motivo de la escritura. Steve y Pájaro, ambos son extranjeros que vienen al lugar textual atraídos por su amante. Ambos también cuentan al yo-narrador sus ideas sobre la literatura, los asuntos de la vida y recuerdos de anécdotas inquietantes. El rasgo de Steve que, según dice, “trabajaba en una novela que parecía no tener fin. Me acuerdo de los cuadernos en los que escribía, con una letra microscópica, todas las variantes de un relato que proliferaba y se expandía” (18-19) se continúa en el carácter de Pájaro: “Conozco parte de esa historia porque el Pájaro me la ha contado varias veces y ahora se ríe cuando vuelve a empezar porque el Pájaro dice que siempre lo asombran las variantes inesperadas” (51). Los dos narradores autobiográficos están en un pasado encerrado, rememorando su historia, pero pueden contar una versión de la historia propia al narrador en un bar. Ellos comparten una manera de la falsificación de la vida. No obstante, Steve y Pájaro tienen aspectos diferentes. En el caso de Steve, es el núcleo de *En otro país* que ofrece toda la narración. A través del desarrollo del texto, la imagen de Steve se continúa y se transforma de nuevo. En el bloque I, Steve es un personaje real para el yo-narrador, pero en los bloques II y III no se puede confirmar si se trata de un personaje ficticio o de la memoria verdadera del narrador. Sin embargo, como hemos visto con la diferencia temporal de los verbos, podemos definir a Steve en II y III según el recuerdo del narrador como un personaje ficticio en el texto. Steve está en I y reaparece en II y III, pero aquí él no habla directamente al narrador, sólo Morán lo muestra. Por el contrario, el rol de Pájaro está más cerca de Morán porque el más importante relato es el de la mujer Lucía en *El fluir de la vida*. Pájaro es nada más el personaje que escucha y narra la historia de Lucía como Morán.

En el caso de Lucía Nietzsche, nieta de Nietzsche (35, 52), su nombre y la relación familiar se recicla como la tercera anécdota en el bloque III, un fotógrafo que aparece allí de manera fugaz se convierte luego en padre de Lucía, con el mismo oficio del presidiario que mató a su mujer y a su hija: “Había un fotógrafo que antes de matar a su mujer la había retratado en todas las posiciones imaginables” (41), “el padre de Lucía casi no había hecho otra cosa que fotografiar a su mujer en la cama” (53). La matanza y



la acción de este presidiario se ve en el personaje Aldo Reyes. El biólogo marido de una mujer se transforma en el abuelo de Lucía (33, 52). La imagen de las mujeres locas están en Lucía y su madre; *la mujer del párroco* (20), *la mujer equivocada* (23), una mujer en Arkansas (25), y una mujer que no hacía nada sin consultar el *I-Ching* (33).

Como dijo Piglia, los palabras carcelarias son el laboratorio del engendramiento, la fábrica de la narración y, a la vez, la semilla de las posibilidades infinitas. Los fragmentos que parecen independientes no representan el comienzo ni el fin, sino el mapa que cada uno de ellos tiene por inclinación propia.

3. La relación elíptica – El nivel del autor y del lector

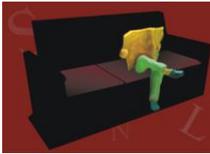
3.1. El problema de la autoría

En marzo del 57 abandonamos medio clandestinamente **Adrogué**, un suburbio de Buenos Aires donde yo había nacido y donde había nacido mi madre, y nos fuimos a **Mar del Plata** (14).

En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un Diario [...] Así empecé. Y todavía hoy sigo escribiendo ese Diario [...] Publiqué tres o cuatro libros y publicaré quizás algunos más sólo para justificar esa escritura (15).

Se llamaba **Steve Ratliff** y todos en Mar del Plata le decía «El inglés». (17, las negritas son mías)

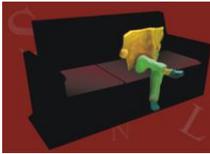
Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1940. En [1955](#), la familia se muda a [Mar del Plata](#). Ahí encontró al Steve Ratliff que aparece en su relato. Comenzó a escribir su diario en la segunda mitad de los años cincuenta del siglo pasado en Mar del Plata, el cual ha continuado durante toda su vida. El inicio del texto, ha dicho Piglia, es su verdadera vida con lo cual nos puede confundir, ¿cuál es entonces el género de este texto? El personaje Steve Ratliff que le da al narrador recursos para la ficción es una persona real y los diarios que aparecen en el texto también son primeros ejercicios del Piglia verdadero. Según Piglia, el diario es una ficción personal donde se cuenta su entrada en la literatura. Como afirma: “Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se



convierte automáticamente en un clown [...] Cuando se escribe con las letras se convertiría en la ficción" (16).

El yo-narrador no dice que sea Ricardo Piglia, tampoco dice el texto que se trata de un ensayo propio. Por lo tanto, no se puede definir con precisión quién es el autor. La autobiografía de Piglia se convierte en autoficción y podemos oír las voces de y en varios estratos. El autor en el texto está narrando sus recuerdos. No sólo sus ideas sino las historias de otros personajes, avanza y se crea una nueva ficción. Así que el yo-narrador es el autor pero también el lector de los autores que le cuentan sus propios relatos. Entre las personas que cuentan hay un proceso de hibridación de los roles como el caso de Steve que narra y a la vez, se narra. En el principio, "yo" escribe su vida y los apuntes escuchados de Steve en el diario, y en la segunda y la tercera parte, Steve se convierte en el protagonista de las anécdotas. Al final de la *nouvelle*, Steve se transforma en el Pájaro Artiga, segundo protagonista; él es sólo hablante que enfoca la relación con Lucía, aunque narra su propia vida.

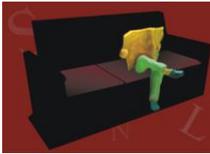
Este mecanismo de la autoficción oscurece el borde dentro de la sustantividad de Piglia y del narrador-autor. También podemos descubrir que la ambigüedad aumenta a través de la metaficción. Mediante el uso del yo-alter ego que textualiza su propia vida, y que el yo-narrador, otra vez, ficcionaliza a los otros, sólo queda una verdad ficticia; el molde que alguien narra. Por lo tanto, los datos metaficcionales no representan al Piglia verdadero sino que desempeñan los recursos de la auto-ficción reflexiva para destruir las estructuras cerradas. Pero la manera, el estilo metaficcional de Piglia no es usual en la metaficción. Sí hay cuentos dentro de cuentos, pero no como cajas chinas sino como bloques de plástico interconectables, conocidos también por el nombre de la marca danesa "LEGO", de manera que cada relato puede interconectarse con cualquier otro o puede incluirse en los otros, como lo hemos visto en la segunda parte de este estudio. Con base en los relatos, los distintos escritores también varían cambiando de rol. El autor puede ser el autor, el lector o materia del texto. Por medio de la escritura, lo autobiográfico se expresa como autorreflexión a la vez que se muestra la sucesión de la escritura y se trasciende el borde o el marco de la estructura literaria. Con ello, nacen la destrucción y la creación del texto circularmente.



3.2. El lector – coautor

Para dar cuenta del por qué *El fluir de la vida* tiene nombre diferente a los relatos anteriores, y para saber con qué contexto *En otro país* y *El fluir de la vida* se incluyen en *Prisión perpetua*, los lectores deben participar en el desciframiento del texto activamente. Como un autor, el lector también tiene que adivinar con qué micro-historia se conecta y se determina y cómo se despliega, es decir, debe imaginar cuáles son los elementos que el autor borra o añade a través del procedimiento de la escritura. Piglia señala: "Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial. Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee unas huellas en el piso), sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos escritos en un papel." (Piglia 2005: 77).

Además, podemos descubrir al buen lector que el autor recomienda en las palabras de Reyes en *El fluir de la vida*: "Leyendo historia argentina. Leyendo un poco de filosofía. Construyendo la réplica del Santa Marta. Cuando uno (como yo) se encuentra encerrado, con el porvenir definido de por vida, puede, creo, reflexionar, por fin, sobre el futuro y su sentido" (56). Todos somos prisioneros, lo hemos indicado antes, por eso cada quien puede encontrar lo que busca, como Reyes dentro de su situación carcelaria. El narrador-autor-lector dice: "a veces pienso que me hizo leer los libros que hacían falta y me preparó para que yo pudiera comprender con claridad qué era lo que estaba buscando, sin perder, de todos modos, esa ingenuidad que Steve consideraba imprescindible en un lector de ficciones" (31). Frente al texto y en la presente prisión, el lector crea una variante universal a través de la vida propia, según dice Piglia: "En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas [...] La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política cultural." (Piglia 2001: 13). Los lectores tampoco son seres fuera de la vida real o de la sociedad como los autores. Un mecanismo semejante al del autor opera en los lectores. Pero en *El acto de leer*, Iser dice: "el texto y el lector, así como la interacción que acontece entre ambos, constituyen la base. El texto literario, está contemplado bajo



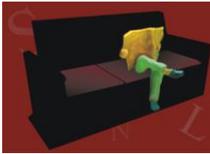
la previa consideración de que es comunicación.” (Iser 1987: 11) ⁶. Por ello, aunque los lectores leen el texto en su espacio personal, por el diálogo con el texto se puede desplegar otro texto suyo, propio. Una autobiografía futura que aparece en el relato sería representante de la posibilidad de hacer una nueva autoficción reflexiva.

Para leer los textos de Piglia el lector también debe ser autor. Como el juego del rol en el texto, el lector no puede leer para aceptar pasivamente sino que tiene que cambiar su posición analizando el texto para encontrar lo que busca. El lector tendría que estar listo, a la manera del yo-narrador que “empezó a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que él se imaginaba que vivían cuando no estaban con él” (16-17). Si no adivinamos ni analizamos los fragmentos con los relatos en *Prisión perpetua*, no podremos encontrar un entretejido propio en la amplia red que se extiende ante nosotros como lectores.

4. Conclusión

En esta *nouvelle* que comprende un juego compositivo tan complejo, ¿quién sería Scheherezada? Nadie. Frente a la *Prisión perpetua* nosotros no somos Shahriar ni el cliente frente a la vidriera redonda, sino seres que tenemos que participar en el relato para descifrar los trozos enmarañados de los textos. El yo-narrador parece ser el autor; Steve, el escritor, y Pájaro, el narrador, pero nada es seguro y posiblemente nada sea cierto. Todos cambian su posición y el rol del texto bajo dos ejes: el autor–el lector. También, Piglia no es sólo el escritor de este texto sino que se convierte en un recurso más transformándose en lector de los personajes cercanos y en el autor que reescribe la historia de ellos creando una nueva ficción. Al reformar la relación elíptica de estos dos ejes, Piglia no desprecia ningún lado de ellos, sino que trata de jugar cambiando el rol entre el autor y el lector. Piglia adapta su verdadera vida hipertextualmente para

⁶ Según Iser, la lectura es un acto con sólo cumplir y añadir lo que ya se implica dentro del texto. El lector no es un ser lejano del sentido profundo de la creación, porque Iser no acepta la independencia del lector desde el texto. Diciendo que el lector es sólo un ser implícito del texto, fortalece la importancia del texto más que el rol del lector (Kim 1993: 180). El punto de vista de Iser es diferente al de Piglia porque éste dice: “el buen lector, por supuesto, sería el que es capaz de reconstruir esa red de señales, aunque a la vez debe tener la libertad de abordar un texto sin pensar en relaciones cifradas” (Montiel Figueiras 2003: 54). Piglia considera la importancia del lector, como Iser trata al texto, casi más que el texto mismo. A pesar de la diferencia entre ambos, me refiero a Iser para poner el énfasis en la posición del lector-cocreador con el autor en el mismo nivel.



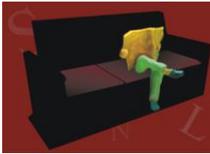
Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

cuestionar los materiales narrativos, proponiendo nuevas vías de escritura. Su manera de escribir llena de hallazgos, elaborando un discurso que fusiona diversos géneros en una narración que sugiere diversas posibilidades de producción trascendente, plurivocidad y dialogismo metaficcional que rompe con el canon.

El título *Prisión perpetua* es la metáfora más importante del propio relato. Bajo los microtextos se representa la celda que funciona como un instrumento y un laboratorio para escribir los textos, los autores y los lectores textuales, los cuales también están todos en la prisión eterna. Los fragmentos del texto se tomarían mutuamente por los hipotextos. Entretejiendo los hipotextos diminutos se crean los hipertextos de nuevo. Esta *nouvelle* no es una narración completa sino que está en un proceso infinito de la escritura. Los fragmentos son las celdas de la prisión pero ahí radica la génesis. El autor Piglia y nosotros no podemos escapar del mundo sustantivo, somos cautivos de la realidad, aunque como lo ha dicho en el texto, podemos fugarnos participando en el acto de lectura. En este texto, se realizan las infinitas posibilidades de la creación del relato. *Prisión perpetua* que es una pequeña cárcel textual es, a la vez, una obra minúscula abierta externa e internamente, que prolifera y engendra significaciones multidimensionales en espera de la creatividad del lector.



Bibliografía

Alí, María Alejandra y otros (2007). "El escritor Ricardo Piglia entre la crítica y la creación literaria". *Revue, Recto/Verso*, 2: 1-6. Disponible en:

http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article71&var_recherche=ricardo%20piglia
[citado el 29 de junio de 2009].

Cselik, Ágnes. (2002). *El secreto del prisma*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Fornet, Jorge (2005). *El escritor y la tradición*. La Habana, Letras cubanas.

Genette, Gérard. (1989) [1ª. ed. francesa, 1962]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. trad. J.A. Bimbernat y Manuel Barbeito. Madrid, Taurus.

Kim, Seong-Kon (1993). *Fiction and Criticism in the Postmodern Age*. Seúl, Yeul Eum. [en coreano]

Kwon, Young-Min (ed.) (2009). *Las Obras completas de Lee Sang 4*. Seúl, Pul. [en coreano]

Montiel, Figueiras Mauricio (2003). "Por una lectura infinita. – Entrevista con Ricardo Piglia". *Letras Libres*, mayo. Disponible en:

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=8770> [citado el 29 de junio de 2009].

Piglia, Ricardo (2001) [1986]. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.

_____ (2005). *El último lector*. Barcelona, Anagrama.

_____ (2000) [1975]. "Prisión perpetua". *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de Trapo, pp. 11-60.