

“MATA-HARI 55”: APROXIMACIÓN A PIGLIA CUENTISTA DESDE PIGLIA TEÓRICO

Camilo Herrera

Universidad de San Buenaventura

Medellín, Colombia

camilo.herrera@usbmed.edu.co

INTRODUCCIÓN

“Mata-Hari 55”, relato del escritor argentino Ricardo Piglia (*La invasión*), permite poner a prueba las consideraciones teóricas que el autor elabora, desde el ensayo crítico, sobre el cuento y la *nouvelle*. Por tal razón, es posible indicar, teniendo como punto de partida el ensayo “Tesis sobre el cuento”, que “Mata-Hari 55” contiene dos historias. Se propone entonces identificar las características del cuento, y, así, tener un punto de partida para comprender su historia secreta. La historia visible cuenta la relación de Laura o Julia (de ahora en adelante Mata-Hari) en julio o agosto de 1955 con la resistencia antiperonista, para seducir a un hombre en aras de la revolución, proponiendo, además, una visión histórica y crítica de la revolución argentina del 55, por medio de alusiones claras a los actores involucrados, mientras el relato está mediado por una figura femenina: Mata-Hari.

Para empezar esta lectura del cuento es prudente lanzar una hipótesis de sentido que funcione como elemento conductor de esta propuesta: la historia secreta y su “efecto único”, expresión propuesta por Piglia en “Tesis sobre el cuento”, y profundizada en “Nuevas tesis sobre el cuento”, se comprenden al final del relato. Ha sido sugerida a lo largo del texto para que el lector la descifre.

No está de más preguntar, para aclarar la hipótesis, lo siguiente: ¿qué elementos del cuento dan pistas para la apreciación de la historia secreta?

¿Provoca el final del cuento el efecto sorpresa que permite la comprensión de la segunda historia? Es decir, ¿la historia secreta de “Mata-Hari 55” puede resolverse respondiendo a estos interrogantes, o, por el contrario, alude al plano enigmático propuesto en la teoría del autor argentino? Para tales efectos se revisarán, con el mayor detalle posible, los eventos propuestos en el cuento, sumados a alusiones directas a la obra teórica de Piglia.

ENIGMA, MISTERIO Y SECRETO

Ricardo Piglia, en “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, define los conceptos de secreto, misterio y enigma. El autor argentino aplica dichas definiciones para efectos de la *nouvelle*, aunque también aclara que este tipo de codificación de información también se encuentra en el relato (187). Comprender las características de estos tres tipos de codificadores de información en los relatos sirve como punto de partida para el análisis de “Mata-Hari 55”, pues, identificando el recurso de codificación usado en el texto, es posible revisar el cuento desde la propuesta teórica del autor.

Para empezar, Piglia define el misterio como un aspecto incomprendible del texto: “no tiene explicación, o [...] al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos” (188). El autor ejemplifica, a través de algunos relatos de Cortázar, el concepto de misterio. Se vale de la presencia fantasmal como elemento que debe explicarse con razones diferentes a las habituales. Lo misterioso, en este sentido, hace parte de un acontecimiento inexplicable que el lector acepta o no. El misterio, según lo anterior, no es el tipo de codificador que se evidencia en “Mata-Hari 55”, pues la información que el texto provee no se aleja de las leyes convencionales que rigen el mundo: los personajes no deambulan por senderos fantásticos y el mensaje que el texto esconde no se descifra, parafraseando a Piglia, con explicaciones ajenas al modo habitual.

El secreto, aspecto al que Piglia le dedica mayor atención, es, al igual que el misterio y el enigma, “un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe [...], pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice” (190). Podría pensarse que en “Mata-Hari 55” se manifiesta la anterior definición, pues hay una sensación de que algo ha sido sustraído, que no se dice, por parte de los protagonistas. Sin embargo, como se verá más adelante, tal sensación no se debe al secreto como elemento codificador.

El enigma funciona en los relatos como una manifestación de algo que requiere ser descifrado. Es, según Piglia, una estrategia adoptada por el escritor para construir un cuento (*Formas breves* 95), proponiendo un sentido –disperso en el relato– que debe descifrarse. Este es el tipo de codificador de información presente en “Mata-Hari 55”. El texto se presenta como un relato en el que el vacío de significación, el enigma, controla su construcción: el lector, al igual que los personajes, trata de comprender esa reconstrucción de eventos a dos voces, consignadas en una grabadora. Por lo tanto, el concepto de enigma, desde la teoría del autor, permitirá comprender aspectos del relato y de la manera en que el autor lo construye.

TÍTULO Y NOTA ACLARATORIA

“Mata-Hari 55” remite, tras una primera lectura del título, a la seductora bailarina de fines de la primera guerra mundial, asesinada por supuestos cargos de espionaje. Es, además, el resultado de mutaciones de identidad, propias de la personalidad del personaje principal, que van desde Ligeia de Edgar Allan Poe hasta Delfina en la vida de Pancho Ramírez. Por otro lado, el número solo tiene sentido al relacionarse en el cuento con la Revolución Libertadora que derrocó a Juan Domingo Perón. Tal unificación de eventos históricos propone una primera pista para la comprensión del cuento: la figura femenina de “Mata-Hari 55” representa, en el momento histórico del relato, un papel de aparente importancia para la Revolución Libertadora.

A continuación, Piglia introduce, por medio de una nota aclaratoria, la veracidad del cuento a seguir. Umberto Eco, en *Confesiones de un joven novelista*, define la sugerencia metanarrativa como una serie de “reflexiones que el texto hace sobre su propia naturaleza cuando el autor habla directamente al lector” (37), y proporciona, a manera de ejemplo, la información que *En el nombre de la rosa* se da acerca del texto que el lector ha comenzado: traducción de un manuscrito medieval elaborada en el siglo XIX. Piglia usa este tipo de ambigüedad entre realidad y ficción en su nota aclaratoria, invitando a considerar el relato como cierto: la Grundig W2A funciona como testigo de lo contado. Además, las iniciales R. P., que firman la nota, están confiriéndole un carácter de credibilidad a los testimonios que se leerán, sin que por ello dejen de ser un artificio del montaje del relato.

El nombre del autor cumple una función contractual de importancia variable según el género: débil o nula en ficción, mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator. (Genette 39)

Lo anterior supone una estrategia de configuración de la historia, y provee información sobre la naturaleza genérica del relato, compartiendo, muy al estilo de Jorge Luis Borges, esa manera de parodiar la realidad con duplicidad narrativa. En todo caso, esta articulación de voces también puede rastrearse en numerosos autores latinoamericanos: el relato omnisciente del reencuentro de los tres amigos, el punto de vista de Pichón Garay y el resumen del manuscrito en *La pesquisa* de Juan José Saer; el diario de Juan García Maduro y los numerosos testimonios de distintos narradores entre 1976 y 1996 en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño; la mirada de los tres artistas, que, pese a relatar diferentes eventos, terminan por crear una pintura occidental de la crudeza que se vivió en el encuentro de Europa con nuestra América, en *Triptico de la infamia* de Pablo Montoya.

“Mata-Hari 55” comparte estas estrategias en el metatexto provisto en la nota introductoria, sugiriendo la lógica huraña de la realidad, algo sumamente difícil de narrar. Por tal razón, aboga a la grabación para evitar que el relato se contagie de ficción, aunque acepta que la transcripción sufrió cambios, mínimos, pero cambios. Y así ha de ser, debido a que el cuento le fue “referido, por primera vez, entre el atardecer y la medianoche de un día de verano” (Piglia, *La invasión* 80). ¿Hubo, entonces, una segunda vez? ¿Se trata en realidad de una clave más en la naturaleza cambiante, tan parecida a Mata-Hari, del relato? La nota introductoria revela los primeros esbozos de la construcción del relato; es una clave para su comprensión. El relato es tan esquivo como la comprensión que Mata-Hari tiene de sí misma.

En este sentido, toda la nota introductoria es una invitación a sugerir una función compiladora o editora del autor, proponiendo una reproducción en apariencia fidedigna de lo que está por relatarnos, y que Genette bautiza como un prefacio *pseudo-alógrafo* o *cripto-autoral*, aunque lo realmente importante en ese preámbulo es enviarle un mensaje al lector, de manera que busque las claves en el relato, y al mismo tiempo lo disuade de encontrarlas en la autoría del mismo. Lo anterior puede complementarse con un pasaje del teórico francés:

Existe otra suerte de prefacios autorales, auténticos en su estatus de atribución, ya que su autor declarado es el autor real del texto, pero mucho más ficcionales en su discurso, porque el autor real pretende no ser el autor *del texto* –aquí también sin invitarnos a creerle. Niega la paternidad no del prefacio mismo, lo que sería lógicamente absurdo (“no estoy enunciando la presente frase”) sino del texto que introduce. (Genette 157)

Dos cuestiones importantes respecto a la información provista por el título y la nota aclaratoria: confieren a la historia un trasfondo que genera tensión en el lector, pues aluden a un episodio real, aunque esquivo; invitan a descifrar un enigma, bien en la conclusión del relato, bien sugerido desde el principio. Se antoja, lo anterior, una razón más que suficiente para desenredar la telaraña que el autor ha construido.

DOS CINTAS, CUATRO LADOS

Antes de revisar los subtítulos que componen el relato, conviene precisar que los títulos, según la propuesta de Genette, tienen una función descriptiva, “ella misma temática, remática, mixta o ambigua según la elección del destinador del o de los rasgos portadores de esta descripción siempre parcial y selectiva, y según la interpretación del destinatario, que se presenta a menudo como una hipótesis sobre los motivos del destinador, es decir los del autor” (82). En el caso del título, “Mata-Hari 55”, es inevitable la relación con la bailarina francesa de principios del siglo XX, pero el número está sugiriendo algo más, es decir, algo que el entramado del relato debería resolver, aunque solo parezca una descripción ambigua del texto.

“Mata-Hari 55” está dividido en cuatro secciones: cada una representa el lado de dos cintas de grabación. En ese sentido, la titulación de los apartados del relato requiere de la comprensión de la nota aclaratoria del inicio, de manera que se produzca un efecto en la lectura de los subtítulos, es decir, “muchos [de los subtítulos] no tienen sentido más que para un destinatario ya involucrado en la lectura del texto, que suponen dada en razón de todo lo que los precede (Genette 250).

No es posible comprender en la primera cinta quién es el narrador del primer lado. Se complica un poco más, a partir de la segunda cinta, cuando se establece, por las pistas que propone el cuento, que se trata de Germán

Ordoñez, aquel con el que Mata-Hari aparentemente debía acostarse. Pese a ciertas inconsistencias temporales que el texto sabiamente provee, vale preguntarse: ¿cómo es posible establecer este dato?

Para empezar, el narrador da a entender en la primera cinta que Ordoñez volvió a encontrar a Mata-Hari transcurridos dos años: “en julio o agosto del 55” (Piglia, *La invasión*, 81). Esto presenta un problema para nada menor, pues en el primer lado de la segunda cinta nos indica que Ordoñez la conoció en “el verano del 53”, y todo concuerda hasta este punto, pero posteriormente el autor complica la posibilidad de que el narrador de la primera cinta sea Ordoñez, al indicar que pasado ese verano “se encontra[ron] tres o cuatro veces por el centro” (87), y que volvería a verla antes de que se cumpliera un año. Esto, un acontecimiento en la universidad, que la propia Mata-Hari, narradora del segundo lado de la primera cinta, corrobora.

Dicho acontecimiento cuestiona la posibilidad de que el narrador inicial sea Ordoñez, pues hay una inconsistencia temporal entre lo dicho en la primera y en la segunda cinta. Se sabe por la primera cinta que pasan dos años desde el momento en el que Ordoñez conoció a Mata-Hari, hasta que vuelve a encontrarla en el 55 (81). En la segunda parte de la segunda cinta el narrador indica que la conoció en el 53, pero relata numerosas citas, entre el 53 y el 55 (87), que contradicen lo expuesto en la primera cinta. Sin embargo, la clave para establecer el primer narrador está en el lenguaje, en el uso, incluso en la conjugación, de una sola palabra: *encontrarla*. Al volver a la primera cinta, el narrador indica que volvió a encontrarla dos años después. Repite lo anterior, y esto lo describe animosamente, en el segundo lado de la última cinta, indicando que “fue todo un acontecimiento volver a encontrarla, descubrir otra vez esa curva de vientre, el gusto de la boca” (92). Y esta es la clave: no es verla, caminando por el centro; es *encontrarla* como lo deseaba físicamente.

Lo anterior evidencia una estrategia narrativa del autor: procura esconder al narrador, crear confusión, aunque da pistas para la comprensión del relato. Esto es toda una constante, no solo en la teoría del autor, sino también en la forma en que construye el texto. Es cuestión de volver a la nota introductoria, pensar en la manera como la realidad es esquiva, tan difícil de relatar. Y quizás los personajes no comprenden lo que narran, y se contradicen en el relato, contado una o más veces, como sugiere el metatexto que introduce el cuento. La reconstrucción de lo sucedido es sumamente complicada de relatar; es incómoda, pues, como lo indica Piglia, no se trata de una anécdota inventada, con relaciones y leyes propias (80).

Es prudente, a continuación, resumir lo que cada cinta detalla. El primer lado de la cinta A propone una historia con un trasfondo particular, pues Ordoñez introduce la supuesta grabación, indicando que Mata-Hari fue manipulada para acostarse con él, pese a que, y esto lo repite Mata-Hari en su intervención, nunca se “le dijo: ‘Tenés que acostarte con Ordoñez’” (80). El comienzo de la cinta no es, de ninguna manera, casual: crea un efecto de tensión –entre lo que se sabe y lo que no– en el lector. Esto es parte de las características del enigma en el relato: los personajes, a medida que van relatando la historia, en su afán por descifrarla, parecen saber lo mismo que el lector. Como Piglia lo explica en la teoría, esto constituye una manera de conocimiento, o desconocimiento, que afecta “el desarrollo de las historias, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos, [narrador, personaje y lector], va sabiendo” (“Secreto y narración” 192), y así se va construyendo el cuento, por medio de una narración que intenta comprender cómo sucedieron las cosas. Pese a algunos detalles que se retomarán, el resto de la cinta, en resumen, caracteriza la personalidad de Mata-Hari, describe los pormenores de su relación con Ordoñez y suministra información, mayormente imprecisa, sobre las actividades de la protagonista con la resistencia antiperonista.

El segundo lado de la primera cinta comienza la narración, desde el punto de vista de Mata-Hari, del trato amoroso entre la protagonista y Javier, militante de la resistencia. La manera como Mata-Hari se refiere a él denota un sentimiento amoroso y, además, revela la causa del llamado “Operativo Ordoñez”. Sin embargo, hay dos aspectos de interés en su relato: los detalles de sus acciones como participante de la resistencia y el encuentro, significativo para la historia, con Germán Ordoñez en la universidad. Estos dos eventos, sumados a la intervención de Javier, entran los acontecimientos venideros. El lado de la cinta destinado para Mata-Hari contiene, como es debido en la construcción del cuento, aspectos que se relacionan con el resto de la historia. A manera de ejemplo, el principio de la narración propone una evocación de los eventos pasados como si se tratasen de algo que Mata-Hari aún no comprende: “como si le hubiera pasado a otra y [...] ahora, pudiera mirarla desde aquí lo más tranquila y acordarme” (*La invasión* 3). Piglia reconoce, en su reflexión sobre la *nouvelle*, las virtudes de tal incompreensión, ya que se trata de “un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar” (“Secreto y narración” 193). No es gratuito, entonces, que el único lado de la grabación

en el cual Mata-Hari da su versión de los hechos conciente la información en las reuniones con el escuadrón antiperonista y su relación con Javier. Pese al encuentro con Ordoñez en la universidad, su relato nunca se centra en el encuentro entre ambos, aquel que Ordoñez no comprende. Es como si ella no necesitara entenderlo, pues ya ha pasado de página. Cada narrador tiene sus propias incomprendiones; construyen, de alguna manera, aquello que Piglia llama una realidad esquiva.

Así, Mata-Hari nos cuenta su versión en uno de los lados de las dos cintas, mientras Ordoñez tiene la voz cantante en los otros tres. Ahora, pese a la poca participación narrativa de Mata-Hari, se reconoce que ella es el narrador-personaje más importante en el relato: el título la menciona, su voz aparece en el lado B de la cinta 1, y cuando no está narrando, se habla de ella o se cuenta lo que hizo, es decir, se *focaliza* en ella. Esto quiere decir que los personajes, narradores y los niveles de focalización que se detectan, están allí para conferirle al relato un efecto manipulador de la historia y que el lector intenta descifrar, pero este se presenta, usando una expresión de Bal, de manera “más sutil y más penetrante” (122).

El primer lado de la segunda cinta reproduce las impresiones de Ordoñez respecto de la necesidad que Mata-Hari tiene de verlo. De nuevo, Ordoñez provee detalles sobre su historia con la protagonista, además de impresiones que develan su personalidad. Sumado a lo anterior, menciona el breve encuentro en la universidad: aquel que desata, por así decirlo, los eventos. Este lado de la cinta, posteriormente, relata el encuentro con Mata-Hari, revelando pequeños datos que irán configurando la historia.

Por último, el lado final de la segunda cinta confiere detalles que van redondeando la narración. Es preciso, antes de resumir los eventos finales de dicha cinta, valerse de la reflexión que el autor provee acerca del enigma en el relato: “un elemento –puede ser un texto, una situación...– que encierra un sentido que es necesario descifrar” (“Secreto y narración” 188). Ordoñez no comprende el motivo de la visita de Mata-Hari. Está cegado, al principio, por el deseo de volver a encontrar las formas carnales que había vivido con ella. Por tal razón, ya en el dormitorio de Ordoñez y con la cabeza llena de whisky, Mata-Hari desea revelarle algo, aquello que une la trama, pero Ordoñez no percibe, incluso después de haberla conquistado, el motivo del encuentro. Lo que ella revela, pese a la incomprendión de Ordoñez, da pie para aventurarse, en el siguiente apartado, en el juego de la analogía y la conjetura. Se trata de un elemento que, como parte de el “efecto único” propuesto por

Piglia, permite un asomo de comprensión, aunque mediado por el hecho de que en ocasiones los relatos “nunca descifran por completo los enigmas que plantean” (194). En todo caso, el juego de narradores propuesto en el cuento puede comprenderse a la luz de lo propuesto por Bal, especialmente porque, pese a las distintas versiones de los hechos, la atención del lector debería estar puesta en Mata-Hari:

La focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales casos podremos recibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto. Se nos muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismos hechos. Esta técnica puede dar lugar a una neutralidad hacia todos los personajes. Sin embargo, no suele haber ninguna duda en nuestras mentes sobre qué personaje debería recibir mayor atención y apoyo. (110-111)

HAY ALGO DEL FINAL QUE YA HABÍA SIDO SUGERIDO EN EL PRINCIPIO

Lo que interesa es el final, pero este no tendría sentido si no hubiera sido sugerido antes. Para empezar, se sabe que Ordoñez, al comienzo del relato, indica que Mata-Hari se acuesta con él en un intento por salvar la patria. El tono, sin embargo, parece restarle importancia al hecho y a sus causantes, pues para él “eran inofensivos: chicos de la FUBA [...] mareados por las crónicas de la resistencia francesa” (*La invasión* 82). Mata-Hari, en su intervención, hace lo propio cuando menciona las reuniones con la resistencia y los recorridos en coche lanzando papeles. Dirigiéndose al final, a la revelación que pronuncia Mata-Hari, estas impresiones de los personajes parecen ubicar el cuento en el plano de lo indescifrable, debido a que, pese a la manipulación de la que ella es víctima, su vida continúa como si nada, apasionada por otras empresas: el aprendizaje del francés y un prometedor viaje al viejo continente.

La clave del relato está en la incomprensión que Mata-Hari tiene de sí misma: en esa constante búsqueda de identidad que la lleva a cambiar de rol, incluso a mirar el evento del relato como si se tratase de una película, algo que pudo haberle pasado a otra. En este sentido, conviene revisar la revelación final, el efecto único del relato.

Después de hacer el amor, de acostarse con Ordoñez, Mata-Hari amaga con revelar algo, pero es detenida por la incomprensión de Ordoñez: desea dormir, no escucha, recoge la ceniza del cigarrillo, se desespera. Cuando menos piensa, casi sin darse cuenta, Mata-Hari comienza a revelar, como si se tratase de una espía que ha cambiado de bando, los detalles de las reuniones con la resistencia. Se lo cuenta a ella misma, dice el relato, pues pudo haberle pasado a otra, mientras ella mira, cual película, tranquila. El cierre es el punto de cruce, el elemento conector de las dos cintas. Así, Mata-Hari se comporta en el relato según lo expuesto por Bal:

En una denominada “narración de primera persona” es también un focalizador externo, normalmente el “Yo” un tiempo después, el que ofrece su visión de una fábula en la que participó anteriormente en calidad de actor. En algunos momentos puede presentar la visión de su *alter ego* más joven, de forma que un FP focaliza en el segundo nivel. (116)

Antes de concluir, en este humilde juego de interpretaciones, conviene revisar cómo Piglia entiende el final, aspecto totalizador de una historia completa: “hay algo del final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera” (*Formas breves* 122). Es necesario, para comprender la anterior cita dentro del texto, volver a ese momento clave en el que Mata-Hari revela los nombres y las reuniones con los participantes de la revolución antiperonista, pues, al igual que en esta nota, es preciso conectar lo propuesto en el principio con la revelación final. De alguna manera, el descubrimiento de la historia secreta depende, como lo propone Piglia, de los cambios de ritmo que proponen los narradores, conduciendo la necesidad de comprenderse a sí mismos hasta el desenlace: aquello que estaba cifrado se descubre. Siguiendo esta lógica, es momento de concluir.

CONCLUSIONES

Se había sugerido, en la introducción de este texto, la primera historia contenida en “Mata-Hari 55”. Claramente, se sostiene: es una construcción a dos voces de la relación de Mata-Hari con la resistencia antiperonista, la cual

manipula a la protagonista para que se acueste con Ordoñez. Es momento, entonces, con las pistas provistas por el cuento, proponer la interpretación de la historia secreta. Para empezar, conviene revisar lo que Piglia propone sobre la interpretación de los relatos: “imaginar la construcción de una historia que nunca podríamos verificar como una historia real sino como esa especie de sucesión por la cual cuando uno narra una historia siempre el otro contesta con otra” (“Secreto y narración”, 203).

Hay dos planos en la historia secreta de “Mata-Hari 55”: uno individual y otro colectivo. El primero se refiere a la búsqueda de identidad que Mata-Hari reclama en sus constantes vaivenes en busca de un nombre. Por tal razón, se habla a sí misma, a medida que revela el secreto, que lo recuerda como si no se tratase de ella. Por otro lado, tal incompreensión de la identidad personal explica que, a diferencia de Javier o de Ordoñez, ella no haya tomado ningún partido, y pueda traicionar su supuesto bando, sin que esto la incomode. ¿Qué es lo que Mata-Hari representa? El pueblo argentino, aquel que está en el medio de la disputa; el que no comprende las razones de la Revolución Libertadora de 1955. Razón de más para que la vida continúe, y pueda mirar el pasado como una proyección más del cinematógrafo. La historia secreta revela la incompreensión de los eventos históricos, la búsqueda de respuestas, la carencia de una posición ideológica, que, focalizada en Mata-Hari, invita a cuestionar el pasado de una nación desde la ficción.

La hipótesis inicial de este texto puede sostenerse, pues se ha concluido con una interpretación que apoya tal suposición. Sin embargo, las historias pueden producir efectos innumerables, pues, como lo entiende Piglia, “de ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque [...] empezamos a incorporar [...] un orden que, en realidad, el relato mismo ni nos desvela ni nos descubre” (“Secreto y narración” 200).

“Mata-Hari 55” propone un marco de lectura que da cuenta de las relaciones paratextuales, y que son fundamentales en la construcción de una poética autoral desde los umbrales propuestos por Genette. Además, hacen parte del montaje de “Mata-Hari 55”, tanto en lo que propone la elección del título, la nota introductoria y la denominación de los subtítulos. Todo ello permite, a su vez, comprender aspectos de la focalización (Bal), y que son de gran importancia para el arbitraje que permite la resolución episódica, la evaluación de la historia por parte de los narradores y la aparición de una historia secreta (Piglia, *Formas breves*), esto es, en palabras de Barthes:

Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan solo una verdad lúdica. (37)

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, MIEKE. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BOLAÑO, ROBERTO. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- GENETTE, GÉRARD. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- ECO, UMBERTO. *Confesiones de un joven novelista*. Bogotá: Random House Mondadori, 2011.
- MONTOYA, PABLO. *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Random House, 2015.
- PIGLIA, RICARDO. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial SRL, 1999.
- _. *La invasión*. Barcelona: Anagrama, 2006a.
- _. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- SAER, JUAN JOSÉ. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.