

RICARDO
y sus precursores

PIGLIA

MARIA ANTONIETA PEREIRA

FALE
LIFE

 CORREGIDOR

RICARDO PIGLIA
Y SUS PRECURSORES

MARIA ANTONIETA PEREIRA

RICARDO PIGLIA
Y SUS PRECURSORES

 CORREGIDOR

Diseño de tapa:
Estudio Manela & Asoc.
S. Manela + G. Soria

Ilustración de tapa:
Instalación y fotografía de Elisa Campos
(Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
9 años, 30 personas, 2880 uñas (siliconas, acero inoxidable y uñas)

Traducción al español:
Adriana Pagano
(Facultade de Letras, Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil)

Todos los derechos reservados

© Ediciones Corregidor, 2001
Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.
Web site: www.corregidor.com
e-mail: corregidor@corregidor.com
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
I.S.B.N.: 950-05-1412-5
Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

REVISTA DE LINGÜÍSTICA

... e a sua importância para a compreensão da estrutura da língua portuguesa. A análise morfológica e sintática dos dados apresentados revela a complexidade da construção da frase e a importância da coerência e da coesão para a compreensão do texto.

A Diadorim e Anahí

... e a sua importância para a compreensão da estrutura da língua portuguesa. A análise morfológica e sintática dos dados apresentados revela a complexidade da construção da frase e a importância da coerência e da coesão para a compreensão do texto.

... e a sua importância para a compreensão da estrutura da língua portuguesa. A análise morfológica e sintática dos dados apresentados revela a complexidade da construção da frase e a importância da coerência e da coesão para a compreensão do texto.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis amigos brasileños y argentinos Adriana Pagano, Gonzalo Aguilar, Mónica Bueno y Noé Jitrik por el apoyo a esta publicación. Agradezco especialmente a Eliana Amarante de Mendonça Mendes, Ricardo Piglia y Wander Melo Miranda por el apoyo institucional, por la invención de redes narrativas y por la dirección de mi doctorado.

La publicación de este libro ha sido posible gracias a un subsidio de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais.

ÍNDICE

Prólogo, <i>por Noé Jitrik</i>	11
EN LAS PUERTAS DE LA CIUDAD	15
LA MÁQUINA DE LA CREACIÓN	21
Un encuentro entre Buenos Aires y Saint-Nazaire	34
La creación por el engaño	41
Los nudos blancos de la narrativa	45
La obra en ópera.....	54
CD: micro-réplica de la obra.....	70
EL MONSTRUO FEMENINO	77
La narrativa de la pérdida.....	82
Cábala, hipertexto, laberinto	89
Familias literarias	103
Lo femenino como texto	115

EL LABORATORIO DEL ESCRITOR	139
Tecnobarroco	147
Autores del crimen	151
Museo gaucho.....	171
British Museum	180
LA CIUDAD LITERARIA	189
La isla de <i>Finnegans</i>	197
Buenos Aires - <i>Aleph</i> de la patria.....	209
Museo en pedazos	218
ADROGUÉ, ALEPH DE RICARDO PIGLIA	233
ANEXO I	
Entrevista con Ricardo Piglia.....	241
ANEXO II	
<i>La ciudad ausente</i> (primeras notas)	251
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	253

PRÓLOGO

La obra de Ricardo Piglia ha suscitado ya numerosos trabajos de aproximación crítica, tanto periodísticos como académicos; entre éstos varias tesis intentan explicar una propuesta compleja, una escritura en la que intervienen varios registros que, por otra parte, dan cuenta de una personalidad intelectual múltiple: el cuento, la novela, el ensayo crítico y teórico, la intervención política, la labor académica. Todas estas líneas se entretajan y el resultado invita a reflexiones que, como las que en este libro realiza María Antonieta Pereira, lo iluminan. Pereira indaga en las “presencias” literarias (Borges, Arlt, Macedonio Fernández, Gombrowicz, Joyce, Kafka) y el modo en que Piglia establece un contrapunto con ellas; relaciona sus ficciones, en especial los cuentos y *La ciudad ausente*, con la historia de su país y con su propia experiencia personal; examina sus propuestas literarias en ese acorde que Piglia no deja nunca de hacer con la tradición y el problema de los géneros y, por fin, exalta una obra que ocupa ya un lugar prominente en la literatura argentina del último cuarto del siglo XX. Pereira comenta con minucia cada texto, establece vinculaciones con otros del propio Piglia y con sus referentes literarios principales y entrega un producto al que los lectores de Piglia podrán recurrir con provecho. No está ausente en su trabajo una dimensión

filosófica posmoderna y, sobre todo, un intenso interés por esta inquietante obra, cuya realización implicó años de consagración.

NOÉ JITRIK

EN LAS PUERTAS
DE LA CIUDAD

Los alfabetos de las diversas naciones aparecen, igualmente, al lado del alfabeto de la Ciudad del Sol.

Campanella

Es entre los letrados que se eligen los embajadores, los clérigos, los traniboras y el príncipe, llamados anti-guamente barzame y hoy ádemo.

Thomas Morus

El atlas del Gran Khan también contiene los mapas de tierras prometidas visitadas en la imaginación pero aún no descubiertas o fundadas: la Nueva Atlántida, Utopía, la Ciudad del Sol, Oceana, Tamoé, Harmonía, New-Lanark, Icaria.

Italo Calvino

Salí de la isla hace dos meses, dijo Boas, y todavía siento ecos de la música de esa lengua que es como un río.

Ricardo Piglia

Desde su título, la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* ya indica que el tema será la pérdida. En un momento en el cual las culturas se cruzan y se destruyen mutuamente, los centros urbanos se constituyen como espacios fragmentados y atópicos, habitados por sujetos inciertos. Ciudadanos *cyborg* deambulan por avenidas y subterráneos, como cuerpos mecánicos que necesitan ansiosamente cruzar espacios, idiomas y algún afecto en un tiempo esquizofrénico y vacío. Presos en los engranajes de la ciudad-máquina, sus habitantes reproducen movimientos previsibles, ordenados, automáticos, como en una línea de montaje fabril. Por otra parte, el monstruoso cuerpo jadeante de la metrópolis se desregla frecuentemente y devora a sus propios hijos.

Según Ángel Rama, la necesidad de organizar la colonización en el continente latinoamericano se materializó en la construcción de ciudades planeadas, las cuales eran símbolo, resultado y refuerzo de una concentración máxima de poder. De esa manera, la sociedad post-colombina, a diferencia del mundo europeo, ya empieza en el espacio urbano desde el cual se promueve el desarrollo de las actividades agrarias. Como iniciativa de transculturación europea, las ciudades congregaban virreinos, tribunales de inquisición, universidades: toda una estructura de poder centralizador y letrado. Construido según la geometría de un tablero de damas, ese núcleo urbano reservaba su plaza central para los edificios del poder: la iglesia y el gobierno. En ese centro del centro, con el fin de ordenar el mundo, actuaban aquellos que sabían hacer uso de la palabra escrita. En el interior de la ciudad planeada había, así, una ciudad letrada que, según Rama, “componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes”,¹ sin dejar de constituir ella propia también una forma de poder. Otros anillos, formados por mestizos e ibéricos pobres, esclavos e indios, rodeaban a esos intelectuales. Organizadas en círculos concéntricos, las ciudades se pautaban por la palabra clave de la colonización: el orden.

En el mundo contemporáneo, la función ordenadora de la ciudad está desapareciendo. La agonía del espacio urbano se relaciona con los problemas más diversos: superpoblación, servicios precarios, violencia social, colapso de los sistemas de comunicación y transporte, entre otros. La metrópolis de América Latina, como la de cualquier parte del planeta, configura una *polis* fracturada por cruzamientos ininterrumpidos de idiomas, imágenes y hechos que amenazan y resemantizan cotidianamente el espacio urbano. Para Renato Cordeiro Gomes, la ciudad grande “es el palco de la atrofia progresiva de la experiencia substituida por la vivencia del choque que provoca la pérdida de los eslabones comunales, la imposibilidad de integración del hombre común a una tradición cultural”.²

1 RAMA, [s. f.]. p. 33.

2 GOMES, 1994. p. 68.

La atrofia progresiva de la experiencia desencadenada por la alta rotatividad de tiempos, espacios y culturas hace del ciudadano un exiliado permanente. En ese contexto, el eterno vocerío de los centros urbanos apenas encubre la soledad en la que de hecho vive su habitante. En vez de las murallas que antes custodiaban a las ciudades, tenemos hoy mecanismos automáticos de control a distancia: timbres, rejas móviles, porteros electrónicos, circuitos internos de video que, en cada casa o condominio, aprisionan los ciudadanos, aislándolos entre sí y protegiéndolos de un enemigo frecuente, cuyo múltiple rostro pertenece a cualquiera y amenaza la vida de todos.

En *La ciudad ausente*, las citas excesivas de nombres de provincias, estaciones de subterráneo, plazas, calles, islas y subsuelos componen el mapa de una ciudad sumergida en una avalancha de signos. La memoria de los narradores se desplaza en esa geografía como si fuese una pantalla de computadora en la cual con solo apretar una tecla se altera todo el escenario. Las descripciones de la periferia de la ciudad o de la pampa también se encuentran bajo una mirada urbana que nombra sin cesar para intentar retener en la memoria la ciudad que se va y que, paradójicamente, continua siendo Buenos Aires, metonimia de Argentina.

Por otra parte, la ciudad monstruosa puede ser también un cuerpo femenino o una isla de la utopía, especialmente cuando es reconstruida como un gran hipertexto por la ficción de sus escritores, herederos de los museos de los antepasados. Así, dentro de la metrópolis, la ciudad letrada construye otra *urbe*, ficticia y peligrosa. Esa ciudad invisible, que puede ser la casa de la infancia, el planeta Orbis Tertius, la isla de *Finnegans* o un laboratorio de medias de seda para señoras, constituye el *Museo* del arte de la narración que desea ser *Eterna*. En un templo de vidrio, una máquina de narrar desarrolla el diálogo de los muertos de Dostoievsky, para resistir a la desaparición de la ciudad y de la narrativa. Ese minotauro femenino, prisionero del laberinto urbano, revierte la leyenda e, en vez de devorar ciudadanos, se alimenta de antiguas historias que Miguel Mac Kensey, argentino hijo de

ingleses y más conocido como Junior, debe descifrar, preservar y divulgar. Esa narrativa femenina, reticente y resistente, es la forma replicante y alucinada que la ciudad contemporánea encuentra para hablar de sí misma y de su agonía de fin de siglo.

En las páginas que siguen, tomando como punto de partida la novela *La ciudad ausente*, discutimos cómo algunos elementos femeninos del mundo contemporáneo –la ciudad, la máquina, la mujer, la narrativa, la tradición cultural– se desdoblan en monstruos, multiplicidades, nudos blancos, seres artificiales, familias literarias y lenguajes aislados en ghettos étnico-políticos. Como una Eva futura, la obra de Ricardo Piglia disemina el fruto prohibido de las versiones apócrifas y de las con-fabulaciones estético-políticas que permiten la aparición de la historia de los vencidos. Como diario de un mundo que agoniza, pero que insiste en respirar aunque artificialmente, la obra de Ricardo Piglia propone otra forma de vivir y narrar.

LA MÁQUINA
DE LA CREACIÓN

En el principio era el Verbo (...) y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y vimos su gloria...

Juan, 1-14

y, yo, río abajo, río a fuera, río a dentro el río

Guimarães Rosa

ríocorrente, después de Eva y Adán, del desvío de la playa al repliegue de la bahía

James Joyce

Para hablar de su origen, el mundo occidental y cristiano recorre al *verbum*. En el principio de todo, había sólo el caos y la energía auto-construida, perfecta y, por eso mismo, capaz de generar todo lo existente. Esa fuerza primordial, cuya excelencia impide su aprehensión por los sentidos o traducción por cualquier signo, encuentra paradójicamente una posibilidad de representación a través del verbo. Así, al encarnar la propia idea de Dios, la palabra funciona como el comienzo histórico-religioso que confiere al hombre la explicación de sí mismo y de su mundo. Además, el Verbo originario desarrolla la dinámica de la creación a través de la palabra o del soplo divinos: creador y criatura forman una cadena de signos, en la cual el hombre ocupa el lugar privilegiado de constituirse a imagen y semejanza de la divinidad exactamente porque hace uso del lenguaje del que está hecho. Junto con el consenso de que la palabra es la que confiere al hombre su humanidad, encontramos también como términos sinónimos lenguaje y perfección. Sin embargo, ese *verbum* que genera todo es abstracción pura: necesita habitar entre nosotros para que su gloria se torne perceptible. De esa manera, como es imposible decir algo concreto sobre el origen, se usa la metáfora de la palabra que llena el vacío del comienzo con otro vacío: el del propio significante.

Intentar decir lo indecible llevó al Occidente a un proceso metafórico de sustitución de totalidades, en el cual la elección de la palabra como un absoluto que crea todo instala la paradoja de un mundo construido sobre la relatividad de los signos. Aquello que puede ser vaciado simboliza lo inefable que es la totalidad: como en toda cosmogonía, elementos aparentemente distantes se cierran en círculo para configurar la armonía del tiempo homogéneo, perfecto y mítico de la fundación.

Se trata, por lo tanto, de una meta-narrativa que, al narrar el poder de las palabras para engendrar una realidad primordial, se narra a sí misma como modelo de un proceso de creación desencadenado por fórmulas verbales. La potencia de las palabras proviene, en el mundo occidental, tanto del pensamiento judeocristiano como de la teoría grecolatina, que se encuentran en estado de permanente cooperación antagónica. Teniendo como soporte fundamental los conceptos griegos de *logos* y *biblos*, las ideas latinas de *parábola* y *textum* y la concepción hebrea de *qabbalah*, nuestra civilización se desarrolla como una extensa narrativa repleta de auto-referencias y sumisa al poder de la palabra, hecho que favorece la imaginación, la ficción, el invento. La novela *La ciudad ausente*³ recuerda esa tradición híbrida al ofrecer la lectura de una ciudad edificada con los signos de una memoria artificial y discontinua. Al conjugar resquicios del pasado ancestral con imágenes de una tecnología propia de la ficción científica, la obra redimensiona todos esos elementos porque los presenta como mitos: narrativas idealizadas por reminiscencias intermitentes que se resisten a ser borradas. En el discurso cosmogónico de la novela, así como en las narrativas de fundación judeocristianas, el origen de todas las cosas se presenta como artefacto elaborado por el lenguaje. Sin embargo, ese es un mito que se sabe mito: al libertar a la tradición del peso de lo sagrado, no puede ignorar que la misma está sujeta a la levedad angustiante de la mutación y de la desaparición.

3 PIGLIA, 1992.

La reedición compulsiva de la escena de la creación parece ser el destino de los personajes de la novela de Piglia. Por eso mismo, muchos de ellos se convierten en narradores de microrelatos que se cruzan indefinidamente, remitiéndose unos a los otros y siendo recogidos y adulterados por una máquina de narrar. Como metáfora del escritor contemporáneo, esa máquina insiste en su función social bajo el miedo de ser invadida y desactivada. Su memoria escucha una ciudad paranoica y subyugada por los relatos estatales a los que opone la resistencia de la creación literaria como alternativa de supervivencia política y cultural. Reiterar narrativas, recuperar los residuos de una tradición amenazada por olvidos e imaginar utopías lingüísticas constituyen estrategias de resistencia a la brutalidad represiva que silencia a la *polis*. En ese caso, la creación literaria configura un arma que impone movimiento a la parálisis provocada por los discursos dominantes: contra la escena congelada del presente, la escena mutante del quehacer literario. *La ciudad ausente* pone en el plano temático ese proceso de creación a través de la palabra, un *verbum* adánico siempre sublevado y exiliado, incluso cuando funciona como un “nudo blanco”, lugar donde los códigos genético y verbal se condensan para conservar, modificando, una cadena de relatos simultáneamente local y mundial, situada en un pasado que sin embargo destella en el presente. En este sentido, en las primeras notas de *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia escribe: “Empezar con la descripción de la máquina. Por ej. La máquina de Macedonio tiene *dos* modos de funcionar...” Después, el 10 de febrero de 1984: “Programan Poe: sale ‘*otro*’ Poe.” (nuestro subrayado)⁴

Por lo tanto, desde su estructura inicial, la obra se piensa a partir de textos que la preceden como la novela titulada *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández,⁵ y el cuento “William Wilson”, de Edgar Allan Poe.⁶ En otras palabras,

4 Ver en anexo *La ciudad ausente* (primeras notas).

5 FERNÁNDEZ, 1975.

6 POE, [s. f].

Fernández es retirado de un museo literario y transformado en personaje-inventor de una máquina de traducir que, en vez de modificar el texto de Poe en el nivel idiomático, lo transforma en otro relato. Apropiándose de narrativas precursoras, las primeras notas de *La ciudad ausente* toman para sí la dinámica de la duplicación, fundamental en el cuento de Poe, que no obstante será cuestionada por la estructura rizomática que la propia novela termina inventando.

El tratamiento del tema del doble, en “William Wilson”, indica cómo los “dos modos de funcionar” han merecido la preocupación constante de la producción literaria y ensayística de Ricardo Piglia. En una entrevista de 1984, el autor ya señala cómo apenas un par de temas literarios permite nada más y nada menos que la narración de todas las historias posibles: “En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?”⁷

En 1991, Piglia vuelve a la misma discusión cuando defiende la existencia de dos tesis fundamentales relativas a la estructuración de un cuento.⁸ Su primera tesis dice que “un cuento siempre cuenta dos historias” y la segunda afirma que “la historia secreta es *la clave de la forma* del cuento y sus variantes” (nuestro subrayado). Lo curioso es que, después, Piglia discute cómo “los puntos de cruzamiento” entre las dos historias “son la base de la construcción” del cuento, hecho que entra en conflicto con la función atribuida a la segunda tesis, ya que la forma del cuento sería el resultado no sólo de la historia secreta sino de la relación entre ella y la historia aparente. El propio autor de esas tesis apunta esto cuando elabora una pregunta que, para él, sintetiza los problemas técnicos del cuento: “¿Cómo contar una historia cuando se está contando otra?” El gran desafío del escritor no es sólo contar dos historias, sino *cómo hacerlo*, cómo crear una ter-

7 PIGLIA, 1984, p.14..

8 Idem, 1991.

cera instancia enunciativa que a rigor no pertenece ni a la primera ni a la segunda historia sino que es el cruzamiento de ambas.

En ese mismo texto, la relación entre las dos historias es ilustrada a través del análisis de estrategias narrativas de importantes cuentistas. Con relación a Poe, Ricardo Piglia afirma que su arte consiste “en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1”. La reiteración del espacio común a las historias también es retomada cuando él muestra cómo el cuento moderno “trabaja la tensión entre dos historias sin nunca resolverla”. Esa *tensión no resuelta* constituye una característica relevante de los relatos del propio Piglia, que evidencia una producción que no puede más ser pensada según un modelo dual con desdoblamientos regulares y fijos. En la obra de ese autor, el tema del doble o su uso como una estrategia de construcción textual resulta en la proliferación incontrolable de las narrativas.

Así, del punto de vista de la recepción y en una perspectiva virtual, tendremos la existencia de tantas historias secretas cuantos lectores haya del texto visible. Si cada lectura es marcada por la visión de mundo de aquel que la realiza y, al mismo tiempo, responde a una demanda discursiva desencadenada por el texto leído, y si todo eso se encuentra circunstanciado, basta alterar mínimamente uno de esos factores para obtenerse la modificación del proceso de recepción. Ahora bien, la complejidad del sujeto-lector contemporáneo por sí sólo ya sería capaz de engendrar múltiples lecturas. Se consideramos que ese sujeto es incierto y cambiante, que la literatura a la cual accede también es multifacetada, que hay muchos sujetos envueltos en la recepción de ciertos textos, especialmente de los canonizados por la tradición, en fin, se consideramos los innumerables elementos que interfieren en el proceso de lectura, veremos que el mismo no se caracteriza por relaciones binarias.

Una consecuencia de ello es que la interlocución a través de la literatura deja de ser algo establecido apenas por dos individuos, un autor y un lector, para pasar a ser un cruzamiento infi-

nito de voces, como ya fue señalado por Mikhail Bakhtin.⁹ Por esta misma razón, esa perspectiva cuestiona radicalmente la hipótesis de un origen del texto. En la multiplicidad de voces no se puede identificar individuos sino sujetos que, por estar determinados colectivamente, funcionan como instancias que inventan y realizan ciertos papeles sociales. Si el escritor o lector son individuos empíricos que escriben y leen concretamente ciertos textos, al hacerlo ponen en circulación otras producciones innumerables que, a su vez, nos remiten a otros discursos, ya escritos o por escribir, y así indefinidamente. Además, esos papeles son intercambiables: el escritor es el primer lector de su propio texto; el lector rescribe, la mayoría de las veces de forma mental y silenciosa, la historia leída. Y si cada situación de lectura provoca modulaciones diferentes en la voz que narra o lee, esos papeles también son cambiables. La cuestión de la duplicidad propuesta por Piglia funciona como un argumento insuficiente para el análisis de su propia producción ficcional cuya estructura básica podría ser pensada como un hipertexto.¹⁰

La cuestión se vuelve más compleja si consideramos que las tesis sobre el cuento defendidas por Ricardo Piglia, y publicadas en Brasil en 1991, son prácticamente simultáneas a la escritura hipertextual realizada en los varios cuentos de la máquina-narradora de *La ciudad ausente*, cuya publicación en Argentina tuvo lugar en 1990. En esa novela, la duplicidad es cuestionada por la diseminación de narradores, relatos e identidades, hecho que lo distingue de la historia de Poe en la cual un joven libertino y su imagen susurrante terminan configurando la división del *yo*. En Poe, el doble es una repetición precisa y regular en los fonemas semejantes del nombre William Wilson, en la fecha de nacimiento de los persona-

9 BAKHTIN, 1981.

10 *La ciudad ausente* ya fue leída “a partir de la noción de hipertexto” por Wander Melo Miranda, hecho que proporciona nuevos parámetros para el análisis del proceso de construcción de la obra de Piglia. Cf. MIRANDA, 1995, p.12.

jes, en la entrada y salida del colegio del Dr. Bransby y después se disuelve (o, si queremos, se reúne) en una imagen especular de asesino / asesinado. La señal de diferencia existente entre los personajes de Poe los transforma en imagen invertida uno del otro: no sólo la voz del sosia es un murmullo frágil frente a la virilidad vocal del narrador, sino que su carácter inmovible se contrapone a la vulgaridad de Wilson. La imagen del espejo, al final del relato, constituye una metáfora del proceso de reflejo que da soporte a la composición del texto. Curiosamente, al final del cuento, el *yo* es el que parece ser la imagen borrada del *otro* y ambos terminan fundiéndose en *uno*.

En la novela de Piglia, el binarismo constituye apenas el lugar de deflagración de una escritura reverente y rebelde frente a la tradición: los dobles no se corresponden matemáticamente aunque sea de forma inversa: no se sabe inclusive quién es el *yo* narrador o narrativa originarios justamente porque sus conexiones con el *otro* tornan inviable cualquier intento de distinción entre ambos. En los relatos de la máquina, que funcionan como metonimias de *La ciudad ausente*, el doble es “el punto de partida, un anillo en el centro del relato”, como lo registra el personaje Junior con relación a la función de la máquina-narradora, que “fabrica réplicas microscópicas, dobles virtuales, William Wilson, Stephen Stevensen”.¹¹

Esas expresiones demarcan un mismo campo semántico: punto de partida, anillo en el centro del relato, réplicas microscópicas y dobles virtuales son eslabones de la red textual que usurpa piezas de un museo literario y con ellas desarrolla imágenes particulares, localizadas, fechadas, que sin embargo guardan innumerables reminiscencias de la tradición de donde fueron desplazadas. En ese caso, el doble y la réplica son relativizados por las ideas de punto, anillo: miniaturas que remiten a una ficción fragmentada, compuesta de residuos de otros textos que vuelven a circular en el mer-

11 PIGLIA, 1992. p.102. De aquí en adelante, todas las citas de esta obra (*La ciudad ausente*), mediante indicación de número de página entre paréntesis, remiten a esta edición.

cado de signos. Por eso, ese doble es *virtual*: imaginario, incompleto, fantasmagórico, pero también potencia que torna viables nuevos relatos. Una duplicidad de esa naturaleza no produce más el reconocimiento del *yo* como sucede en el final del cuento de Edgard Allan Poe. En vez de un narrador que imagina, aunque sea de forma alucinada, que la imagen del espejo sea él propio, en *La ciudad ausente* tenemos otro tipo de demencia: el sujeto que se mira no reconoce su propia imagen.

En lugar del narrador de Poe, que a lo mucho se desdobra en un sosia, en la novela de Piglia tenemos la fragmentación del contador de historias en mil y una Scheherezades, entre las cuales está la máquina de narrar. La voz que empieza la novela va perdiendo (autor)idad a medida que sirve apenas para desencadenar una proliferación de ecos, de palabras del pasado y del futuro, de gritos de las calles y murmullos de las bibliotecas. De esa manera, aunque esté solitaria en el centro del museo, la máquina desarrolla la capacidad de escuchar su contexto social y literario, penetra en los archivos del Estado y transforma las informaciones secretas en narrativas públicas que desestabilizan las verdades oficiales. Por eso, ella no se reconoce idéntica a sí misma: es apenas un lugar de pasaje del *otro*, un anillo en la red de signos que atraviesa la sociedad contemporánea, un punto en el cruzamiento de versiones.

En ese sentido, la “réplica microscópica” producida por la máquina equivale a extraer el dato basilar de “William Wilson” no para copiarlo, sino para provocar la mutación del acto de narrar. El narrador contemporáneo ya no se encuadra en las categorías arcaicas y duales, indicadas por Benjamin¹² como “campesino sedentario” y “marinero mercante”, que en las corporaciones medievales se fundieron bajo la forma del artífice. Ese tercer tipo de narrador provoca el fin de la dualidad sedentario/andariego y, por lo tanto, del papel social de sus narrativas, cuya característica principal era permitir el cambio de diferentes experiencias. En la Edad Media, maestros y aprendices estaban reunidos en el mismo movimiento

12 BENJAMIN, 1985.

cotidiano, menudo, artesanal: se enseñaba y se aprendía a trabajar, narrar y vivir en un sólo lugar y al mismo tiempo.

En la sociedad contemporánea, observamos que no sólo desaparecieron los narradores sedentarios y viajantes, sino también los artesanos. Sin embargo, esto no significa la muerte de todas las narrativas, sino la imposibilidad de una cierta forma de narrar y, por lo tanto, de vivir la experiencia. Según Julio Schvartzman, la obra de Ricardo Piglia desarrolla esa discusión a través de la pregunta que empieza *Respiración artificial*¹³ y que remite a ciertos ensayos de Benjamin:

Esa pregunta contiene una dosis importante de escepticismo en torno a la posibilidad de la existencia de la historia, del relato de la historia y, en última instancia, de la experiencia (...) Pero, al mismo tiempo, muchos trechos de la novela [sugieren] que debajo del escepticismo [hay] un intento de volver a discutir la cuestión de la experiencia y, por ende, la posibilidad de narrarla.¹⁴

El escepticismo sobre la posibilidad de seguir contando historias funciona como motivo para escribir la propia historia, que encuentra su razón de ser en la discusión de sus pérdidas. En el lugar vacío de la narrativa ejemplar, surge otro texto que se hace de esa ausencia. Aunque tenga su ejemplo más evidente en *Respiración artificial*, en toda la obra de Piglia puede ser encontrada esa ansiedad con relación al futuro de la narrativa. Además de estar siempre relacionada al contexto político-cultural de la Argentina, tal preocupación remite también a cambios en la propia naturaleza de la experiencia. En el mundo actual, las narrativas no se realizan más en el círculo estrecho y familiar de las corporaciones, donde los vínculos personales y profesionales criaban condiciones para la aparición de maestros que enseñaban y discípulos que aprendían. En lugar de esa ficción privada, oral y profunda-

13 PIGLIA, 1980.

14 SCHVARTZMAN, 1996. p.1-2.

mente vinculada a las experiencias personales, tenemos hoy, según Silvano Santiago, la actividad de un narrador que transmite

una “sabiduría” que es resultado de la observación de una vivencia ajena a él, ya que la acción que narra no fue tejida en la sustancia viva de su existencia. En ese sentido, él es el puro ficcionista, porque tiene que dar “autenticidad” a una acción (...) El narrador postmoderno sabe que lo “real” y lo “auténtico” son construcciones de lenguaje.¹⁵

Al no considerarse un sabio, cuyas prácticas y reflexiones ejemplares podrían servir de guía a posibles discípulos, el narrador contemporáneo sabe que gran parte de su experiencia es resultado de imágenes de experiencias ajenas, que también fluctúan en el mundo de la simulación. El narrador es un aprendiz que quizás no llegue a maestro: trabajando con una multiplicidad de signos y atribuciones, será incapaz de ordenar tantas diferencias en una única y definitiva lección de vida.

El contador de historias de la actualidad, al constituirse también como biógrafo, guionista, lector, dramaturgo, actor, bibliotecario y editor, crea un simulacro de enciclopedismo y la ilusión de un saber amplio y apto a responder a las varias interrogaciones del hacer literario. En realidad, trabaja con retazos de saber y narrativas que preguntan más de lo que contestan. La naturaleza de la experiencia del mundo contemporáneo hace que la ficción se interroge constantemente sobre su propio estatuto y su función social. Esa será la gran discusión de *Respiración artificial*, como podemos observar en el siguiente pasaje, extraído de una carta del personaje Emilio Renzi a su tío Marcelo Maggi:

Todos los acontecimientos que uno puede contar sobre sí mismo no son más que manías. Porque a lo sumo ¿qué es lo que uno puede llegar a *tener* en su vida salvo dos o tres experiencias?

15 SANTIAGO, 1989, p.40.

Dos o tres experiencias, no más (a veces, incluso, ni eso). Ya no hay experiencias (¿las había en el siglo XIX?), sólo hay ilusiones. Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma) para imaginar que nos ha pasado algo en la vida.¹⁶

A medida que las circunstancias represoras que son tema de la novela restringen las experiencias del narrador, él se presenta como aquel que substituye la vivencia directa de los acontecimientos por las historias a respecto de acontecimientos posibles. Narrativas correspondientes a manías configuran el acto involuntario y enloquecido por el cual el escritor se inventa e inventa al mundo que lo antecede y sucede, guiado por “dos o tres experiencias”. La pobreza de experiencias, para Benjamin, no significa ignorancia o inexperiencia, mas equivale a la saciedad y al agotamiento de quien se frustró con planes grandiosos.¹⁷ En ese caso, Emilio Renzi recuerda al personaje homónimo de la novela *Emilio o De la educación*, de Rousseau, publicado en 1762, texto que desarrolla una violenta crítica al dogmatismo cristiano y al escepticismo filosófico. Después de su publicación, para no ser puesto en prisión, Rousseau se exiló. Aunque destruidos por el gobierno de Ginebra, *Emilio* y *El contrato social* tuvieron importancia decisiva en la Revolución Francesa por haber denunciado las injusticias sociales de su tiempo. Al creer en el cambio profundo de la sociedad, la narrativa del siglo XVIII se constituía de lecciones destinadas a los jóvenes. Sin embargo, y según el cuestionamiento de Renzi, en el siglo XIX ya se vivía la desilusión con relación a la gran revolución política del Occidente. Por eso mismo, al principio del siglo XX, nuevos procesos de transformación social convulsionaron el mundo, como la Revolución Rusa de 1917. Pero también esas iniciativas fracasaron y hoy se vive el fin de otras utopías político-sociales.

16 PIGLIA, 1980. p. 41-42

17 BENJAMIN, op. cit. p.114.

Así, el Emilio de Rousseau contaba para su aprendizaje con las infinitas experiencias de un mundo en el agua de la revolución, mientras que el Emilio de Piglia se encuentra en un mundo saturado de revoluciones frustradas. El primero podía tomar la Bastilla, fundar otras leyes, hacer discursos en las calles, sublevar a las masas, ser decapitado y transformado en héroe. El Emilio de nuestro tiempo se comunica a través de cartas debidamente censuradas por Arocena con un tío materno al que llama maestro, pero que mal conoce, con quien nunca se encuentra y que también se presenta como un escritor principiante. Discutir la experiencia ajena y, por lo tanto engendrar narrativas ficcionales e históricas, parece ser el camino paradójico del narrador contemporáneo: habla de su escepticismo pero también de su insistente necesidad de tratar con los experimentos de su tiempo, entre los cuales se destaca la angustia de la pérdida del maestro, de las narrativas ejemplares, de la vivencia directa de la experiencia. “Escucho una música y no la puedo tocar”¹⁸ –dirigidas a Maggi en la última carta de Emilio Renzi, esas palabras no reciben la respuesta del tío, que desaparece y le deja un libro inacabado sobre el patriota, exiliado y probable traidor Enrique Ossorio. Con esa actitud, Maggi parece indicarle la herencia literaria como una experiencia a ser considerada, justamente porque es del orden de la invención. Los manuscritos sobre Ossorio configuran, así, una especie de reverencia dirigida a aquel que se mostró capaz de comprender, y posiblemente de narrar, la experiencia de su época. Todo sucede como si Maggi le dijese a Renzi que escuchar la música de la historia ya significa una posibilidad de tocarla: pero esa es una tarea solitaria, en la cual cada aprendiz tiene que ser su propio maestro.

En la novela *La ciudad ausente*, encontramos otro tipo de narrador. Su actitud no es más la de un joven discípulo que viaja en busca del maestro y lee atentamente sus textos. Ahora, conscientemente fragmentado en varios, inclusive en una máquina de relatos, él lucha para que el silencio no invada las hojas de papel. Menos

18 PIGLIA, 1980, p.45.

escéptico y más complejo, dialoga fuera del ámbito familiar de los tíos y aprendices y se dirige resueltamente a Macedonio Fernández y James Joyce, eligiéndolos como pares. Esto resulta claro si comparamos las frases iniciales del cuento "William Wilson", de Poe, y las del supuesto primer relato de la máquina, ocasión en que podemos imaginar un posible diálogo entre sus narradores:

"Permití que, por el momento, me llame William Wilson."¹⁹

"Me llamo Stephen Stevensen." (p.103)

A partir de ese artificio, en que dos personajes se saludan y en el mismo gesto se reconocen mutuamente como narradores e iguales, establecemos una contemporaneidad entre los textos, sin borrar sus diferentes condiciones de producción. Notamos, entonces, que William Wilson funciona como signo encubridor de un nombre vergonzoso que el narrador se recusa a pronunciar. Ya Stephen Stevensen se apropia del camuflaje ofrecido por su nombre, proponiéndose como evidencia de fraude y realizando una múltiple remisión: al personaje Stephen Dédalus, de *Ulises*,²⁰ a datos biográficos de Steve, uno de los padres literarios de Ricardo Piglia, y también a la vida del escritor escocés Stevenson que ya figuraba como personaje de "Encuentro en Saint-Nazaire", cuento de Piglia. Mientras el narrador de Poe pide permiso para usar un nombre falso, el otro enuncia la falsificación como elemento central de su propia constitución. En ese sentido, no hay hermano gemelo sobre el cual se pueda buscar explicaciones. La pregunta "¿Quién es él?" del cuento de Poe, cuya otra cara es "¿Quién soy yo?", parece transformarse, en la novela de Piglia, en "¿Quién soy yo en mí?".

Cuando la identidad del texto es tachada y modificada por tantos narradores, uno de los problemas que se plantea es verificar, en

19 POE, [s. f.], p.223.

20 Cf. JOYCE, 1993.

esa miscelánea, cuáles son los rasgos distintivos de la nueva escritura. En otras palabras, ¿cuáles son las diferencias entre el texto de Piglia y el de sus precursores? Quizás la distinción más importante entre ellos sea el hecho de que el autor de *La ciudad ausente* se ponga como precursor de sí mismo y retome ideas ya desarrolladas en sus propios textos anteriores. Así, él se apropia, entre otros, de fragmentos de los cuentos “La loca y el relato del crimen” y “Encuentro en Saint-Nazaire”, para edificar la novela, que a su vez permite la construcción de la ópera *La ciudad ausente*, cuya puesta en escena o grabación en video representan otra lectura a más de la obra. Lo mismo ocurre con la grabación de un *Compact Disc*²¹ en el cual el autor narra trechos de su obra, abarcando producciones de 1980 a 1990. Como una máquina-hablante o un nudo blanco, la novela persigue la idea de la proliferación infinita del mismo relato y se desdobra en experimentos que, reciclándose a sí mismos, impiden la estabilidad necesaria para la acumulación de experiencias.

UN ENCUENTRO ENTRE BUENOS AIRES Y SAINT-NAZAIRE

A pesar de su referencialidad,²² “Encuentro en Saint-Nazaire” presenta una estructura y una función en la obra de Piglia que desorganizan los referentes, al cruzar tiempos, narrativas, espacios. El narrador de esa historia está de regreso a Saint-Nazaire para encontrarse con Stephen Stevensen y desconfía que su retorno fue articulado por el propio Stevensen. El nombre del personaje constitu-

21 PIGLIA, 1994.

22 El relato fue publicado como “Une rencontre en Saint-Nazaire” por la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire en 1989. Posteriormente, fue publicado en *Cuentos morales* (Cf. PIGLIA, 1995. p. 81.) y en PEREIRA, María Antonieta, SANTOS, L.A.Brandão. *Palavras ao sul* – seis escritores latino-americanos contemporâneos. Belo Horizonte: FALE/Autêntica, 1999.

ye un homenaje al escritor escocés Robert Louis Stevenson: en el medio de la herencia literaria que le deja al narrador hay “un ejemplar de *Jekyll*, la última novela de Stevensen”, en una referencia clara a la obra *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Observamos que el cambio o la ausencia de una letra en los nombres Stevenson/Stevensen o Jekyll/Jekyl, además de indicar un proceso de apropiación, denota la imposibilidad de una identidad perfecta entre esos pares y, por lo tanto, instaura una creación en estado de tensión provocada por tiempos y textos que procuran mantener trazos distintivos mas que al mismo tiempo se mezclan y se confunden.

“Encuentro en Saint-Nazaire” presenta Stevensen como un escritor-científico que investiga la *Teoría de la Repetición* según la cual existen series de hechos simétricos. Para él, es importante descubrir en esa repetición lo que sucede *solamente una vez* y que puede configurar una réplica minúscula del orden del mundo garantizando, así, la posibilidad de descifrar el futuro. Las consideraciones de Stevensen guardan muchas semejanzas con la teoría de los fractales, desarrollada por el judío-polaco Mandelbrot desde la década de 50, y que busca en las formas imperfectas y microscópicas un nuevo orden del mundo. Del latín *fractus*, que significa “quebrado, fraccionado”, el término *fractal* se refiere al ejercicio de buscar dimensiones gradualmente mayores con medidas cada vez menores. Mandelbrot descubrió que hay una irregularidad regular en el mundo, incluso en los fenómenos imprevisibles y aleatorios, lo que indica la existencia de un orden microscópico en el caos. También Stevensen, al buscar la ordenación secreta del mundo, elige al narrador de “Encuentro” como parte importante de sus experimentos, hecho que le permite un diálogo *a posteriori* con Macedonio y Russo, inventores de la máquina de narrar, en *La ciudad ausente*. Además, en otra alusión a *El médico y el monstruo*,²³ Stevensen desarrolla experiencias prácticas consigo mismo: investiga en su propio Diario los hechos recurrentes de su vida, ordena

23 STEVENSON, 1994.

sus desdoblamientos y, capaz de prever el futuro, escribe lo que sucederá mañana: se trata del “poder de la ilusión”.

En *La ciudad ausente*, cuando Junior pasa dos días encerrado en su cuarto, analizando los relatos de la máquina, también está actualizando la imagen de Stevensen, inclusive al declarar que necesitaba “investigar lo que se repetía” (p.102). El texto de la máquina que empezó toda la serie de relatos y que, no por acaso, transforma “William Wilson” en “Stephen Stevensen” constituye la pista principal por la cual Junior se desplaza en el intento de comprender los mecanismos de funcionamiento del artefacto-narrador. Además de las semejanzas y diferencias entre esos dos textos, ya señaladas anteriormente, encontramos en el relato de la máquina una microréplica de “Encuentro en Saint-Nazaire”. El texto anterior se repite en el segundo a veces de forma literal, palabra por palabra. Sin embargo, no constituye tampoco la duplicación de Edgard Allan Poe; es más bien una escritura de cuño marcadamente hipertextual.

En “Encuentro”, Stephen Stevensen provoca en el narrador el deseo de conocerlo y el movimiento de aproximación recíproca lleva a ambos a alternarse en la tarea de narrar. Ya en el relato de la máquina, quien narra inicialmente es el propio Stevensen. No obstante, al trazar su genealogía, se apropia de las palabras del narrador de “Encuentro” e introduce en ellas ciertas alteraciones que hacen la narrativa más adecuada a la trama de *La ciudad ausente*. Así, el padre de Stevensen de “Encuentro” no se dedicó a la marina británica, fue comerciante de pieles y murió en un hospicio, mientras que en el relato de la máquina él se hizo desertor y nacionalista irlandés, falleciendo en un hospital. Otra diferencia entre los textos está en el hecho de que el narrador del cuento se presente en Saint-Nazaire, invitado por la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs. En el desplazamiento hacia el relato de la máquina, él se encuentra en la hacienda La Blanqueada, hospedado por la Academia Pampeana y por el Jockey Club. Al ceder su casa al narrador, el primer Stevensen se va al Hotel de la

République y no vuelve a Londres, mientras que el segundo se retira al Hotel Colón y no vuelve a Buenos Aires.

Los cuentos mencionados revelan una relación curiosa de la obra de Piglia con una imagen paterna valorizada y al mismo tiempo vaciada: en ambos, Stevensen parece nacido únicamente de su padre, sin necesidad de la figura materna. Pero ese padre es problemático pues rompe con las tradiciones náuticas de la familia, enloquece, desaparece: si configura el lugar de la ley, al mismo tiempo la niega. El tema del padre en estos cuentos parece metaforizar los precursores del escritor que deben, de cierta manera, desertar, alucinarse o morir para que otros textos tengan lugar: es en el embate con los padres que inventa que el autor logra construir sus experimentos narrativos.

Al ser desplazados hacia el relato de la máquina, los hechos de “Encuentro” señalan una especie de argentinización de la historia para adecuarla a la novela. Cuando la Maison de Saint-Nazaire cambia y se convierte en espacios del campo argentino, como la hacienda La Blanqueada, la Academia Pampeana y el Jockey Club, es como si el texto desarrollase el trayecto de un boomerang²⁴ no sólo por el hecho de ser legitimado primero en Europa y de obtener credibilidad local después, sino también porque diseña un circuito idiomático y cultural peculiar, en el cual se pueden suponer sucesivas traducciones: del español al francés y del francés de nuevo al español.

Asimismo, la palabra “blanqueada”, nombre de la hacienda, recuerda la metáfora vital de *La ciudad ausente*, los nudos blancos, mientras que la referencia al Jockey Club recuerda a muchos personajes de la obra de Piglia que son descriptos como parecidos a jockeys: es el caso de Fuyita, el guardia del museo. Otro efecto

24 El término es empleado por David Viñas cuando discute el reconocimiento de la obra de Manuel Puig “El beso de la mujer araña” por parte del público porteño, después de su canonización en Broadway. “Boomerang” también es adecuado para referirse a la trayectoria de “Encuentro”. Cf. VIÑAS, 1996. p.162.

interesante de esa traducción puede ser verificado en los nombres de los hoteles cuando la expresión “de la République” es reemplazada por “Colón”, remitiendo a uno de los teatros más importantes de Buenos Aires, donde fue presentada la ópera *La ciudad ausente*. Aunque sea un lugar de pasaje, el hotel todavía contiene alguna idea de permanencia y privacidad, mientras que el teatro es un espacio público, destinado al espectáculo, donde se está siempre en tránsito. Las micro-alteraciones en el relato le incorporan, por lo tanto, las ideas de desplazamiento y puesta en escena.

Además de esas diferencias, el relato de la máquina altera el orden de los hechos narrados en “Encuentro”, produciendo cierto disturbio en la organización lógica del texto: como si la obra de Piglia se hiciese cada vez más anárquica. Por otra parte, el narrador inicial de *La ciudad ausente*, que en ese momento parece tener la función de intentar ordenar el caos de la novela, interrumpe la voz de la máquina para indicarle al lector el trabajo de investigación de Junior. Todo esto está fuertemente concentrado en dos o tres páginas de la novela, revelando una de sus vigas maestras: como un nudo blanco, ella condensa los códigos genético-verbales de la memoria cultural para preservarlos, adulterándolos.

Al ser transportado hacia la novela, el núcleo estructural de “Encuentro en Saint-Nazaire” señala que la *mirada estrábica*²⁵ propuesta por Piglia no capta solamente la universalidad de los puntos fijos, dobles y antagonicos América del Sur/Europa. Si consideramos la trayectoria de ese texto, observamos que él delinea un índice mayor de desplazamiento, girando por la Pampa / Buenos Aires / Saint-Nazaire y volviendo después a Buenos Aires / la Pampa ... La circulación del texto se desarrolla por ciudades y regiones que son su tema.

25 La expresión fue acuñada por Ricardo Piglia para describir la posición del escritor latinoamericano en el diálogo con su propia tradición literaria y con los centros culturales hegemónicos de Europa y de Estados Unidos. Cf. PIGLIA, 1990.

En ese trayecto errante, las referencias y las diferencias ya no pasan por la oposición entre las grandes metrópolis europeas o norteamericanas y las ciudades de América del Sur. Nuevos caminos están siendo construidos por una ficción que va bordeando las vías principales y crea otro lector, en otro espacio geográfico y cultural. Para Ricardo Piglia, “cada vez más estamos trabajando sobre posiciones localizadas y al mismo tiempo estamos muy en *syncro* (...) Por fin, somos contemporáneos de nuestros contemporáneos europeos y norteamericanos.”²⁶ En ese sentido, la mirada que observa el mundo textual tiene como referente inmediato las particularidades de su región, sólo puede leer desde ese lugar: es a partir de esa circunstancia especial que crea su diferencia y su novedad. No obstante, los rasgos distintivos están en constante rivalidad y cooperación con otros trazos, de otras regiones, lo que resulta en la configuración de lo mundial como un amontonamiento de residuos locales que dialogan de forma intermitente y alucinada.

Por otra parte, la relación entre *La ciudad ausente* y “Encuentro” revela uno de los momentos en que la ficción de Piglia se mira a sí misma estrábicamente y reorganiza sus propios datos para obtener una nueva enunciación. Esa creación se desintegra y vuelve a condensarse en reproducciones híbridas, cuya aparente repetición encubre las micro-alteraciones en la memoria textual. Así, el narrador de “Encuentro” ya construye un texto en pastiche. Su apropiación de ciertos tics de Stevensen —el ardor en los ojos, meter la cabeza bajo la ducha, la forma de dormir y soñar— funciona como índice de que simula su manera de narrar, pero sin perderse en el experimento mimético. Al final del cuento, cuando accede a la historia empezada por Stevensen, que presumiblemente debería terminar, prefiere apagar la computadora. En ese caso, la pantalla de la máquina actualiza el espejo de “William Wilson” y muestra que ambos narradores destruyen sus rivales. Sin embargo, si en el relato de Poe encontramos la fusión delirante de los oponentes en *uno* y la última palabra del texto pertenece al sosia, en el

26 PIGLIA, 1996 (entrevista).

cuento de Piglia se da la muerte metafórica del *otro* y el narrador es quien finaliza la historia con la frase: “Después, no quedó nada.” Es en ese espacio vacío de la tela, terreno baldío y público de pérdidas de textos, que el narrador de “Encuentro” sobrepasa el poder paterno-literario de Stevensen, reiterando de lo que sería un encuentro con el maestro las condiciones de producción de un encuentro consigo mismo y con su propia poética. Esa insistencia en la necesidad de narrar aparece también al final de *La ciudad ausente*: solitaria, demente y lamentándose de que a nadie le importe lo que dice, la máquina cierra la novela con un *sí*: afirmación de la necesidad de insistir en su función social y textual, como ya señaló Wander Melo Miranda.²⁷ No obstante, a diferencia del narrador de “Encuentro”, Junior no necesita apagar la máquina de textos ni tampoco “deletear” a los padres literarios: al contrario, consciente de su inserción en la red de los precursores, lucha para preservar una cierta tradición literaria.

En síntesis, el desplazamiento de “Encuentro” hacia la novela indica una ficción que dialoga consigo misma en un trayecto de boomerang y en laberinto. En el cuento, hay un Stevensen que produce un Diario, a partir del cual escribe micro-relatos que se vuelven realidad. Tenemos ahí una cadena de repeticiones. Esos micro-relatos, al ser tomados por la máquina de *La ciudad ausente*, constituyen repeticiones diferidas del Diario, de sus pequeñas historias y de la realidad del cuento. Se forma entonces una nueva cadena, que también se transforma en hechos dentro de la realidad de la novela, los cuales provocan nuevos acontecimientos ficcionales. Indefinidamente, el contagio de la repetición no-dual impone a la obra de Piglia un movimiento hipertextual de condensación y desplazamiento.

27 MIRANDA, op. cit. p. 17.

LA CREACIÓN POR EL ENGAÑO

La arquitectura de *La ciudad ausente* también se puede pensar a partir de las ponderaciones de Junior sobre los resultados de su investigación: “al principio, la máquina se equivoca. El error es el primer principio. La máquina disgrega ‘espontáneamente’ los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción” (p.103). En primer lugar, la palabra *espontáneamente* usada entre comillas funciona como una indicación irónica de su contrario. En segundo lugar, en un momento anterior de la narrativa, el personaje Macedonio Fernández declara a respecto de la máquina:

La clave (...) es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ya ha hecho y quizás termine por construirles una trama común. (p.44)

Así, cuando Junior da su opinión sobre el proceso de creación textual de la máquina, ya lo hace refrendando la afirmativa anterior de Macedonio. Como metáfora del escritor, la máquina toma el material literario disponible y efectúa recortes en el mismo, seleccionando los fragmentos que son interesantes para su enunciación, lo que recuerda la tesis borgeana sobre la elección de precursores.²⁸ La máquina de Piglia resalta aspectos de autores y maquinismos que la antecedieron, pero que sólo se vuelven importantes porque fueron seleccionados y desplazados de un museo literario. Esto significa que un artefacto inteligente con habilidades de compilación, traducción, selección, recreación y distribución de textos interfiere en los sistemas de signos del Estado y de los ciudadanos, de los escritores del pasado y de los lectores del presente. Con la mezcla de las diversas caras del *otro*, la máquina estructura su

28 MONEGAL (org.), 1985. p307.

narrativa bajo la forma de *interfase*, en una operación traductora que corrompe y resemantiza el museo imaginario.

Al mostrar el proceso de aprendizaje de la máquina como una experiencia que se desenvuelve a partir de dos factores básicos, la memoria y la cronología, Macedonio parece retroceder con relación a las tesis de Renzi presentadas en *Respiración artificial* y citadas por nosotros anteriormente sobre la imposibilidad de acumular experiencia. Sin embargo, en la mencionada carta dirigida a Maggi, Renzi también afirma que no hay garantías de que el orden del relato coincida con el orden de la vida. En esa perspectiva, aprender a narrar no significa aprender a vivir. El hiato entre arte y vida se profundiza cada vez que la novela constituye un *corpus* de hechos seleccionados y exacerbados cuya trama no puede ser alterada, pero es siempre llevada a cabo. Diferente es la vida: imprevisible y discontinua, su narrativa sólo termina con la muerte física del sujeto que la engendra y sufre. A pesar de las iniciativas *pop* de estetizar la vida o de la interferencia cada vez mayor del mercado en la producción literaria²⁹ siempre hay una separación entre el lenguaje exhausto del cotidiano y el lenguaje artificial del arte. La experiencia estética actúa, por lo tanto, como una superposición de experimentos lingüísticos que intentan describir o dramatizar, en vano, la trama de la vida. Ya la experiencia del sujeto empírico, por más saturada que sea, es siempre infinitamente superior a los hechos narrados, porque en ella existe la promesa de desarrollo de las tensiones entre mutación y permanencia: en el libro de la vida, siempre cabe otra historia. Por lo tanto, es posible simular muchas experiencias aunque, de hecho, se narre sólo, de forma diferida, unos pocos traumas que fundamentan la existencia.

Por caracterizarse como un ser capaz de construir sus propios experimentos, la máquina tiene en el *error* su primer principio: su invención depende básicamente de la lectura traicionera de los precursores, del comentario perpetuo de otros textos. Ley del funcionamiento del mecanismo narrativo, el *engaño* contamina toda la

29 COMPAGNON, 1996. p.98.

novela y reorienta la lectura de la obra anterior de Piglia y de sus padres literarios. Las narrativas de la máquina se edifican sobre el terreno arenoso de una memoria cultural heterogénea pero también provocan cortes y adiciones en los textos que las anteceden, desplazan narradores, cambian las palabras de los personajes tal como sucede de forma destacada en las obras de Piglia y de forma difusa en los textos cotidianos de cualquier ciudadano de cualquier lengua. Adulterar el pasado a través de la exploración de los ejes potenciales de la ficción explica “el mito de origen” (p.103) de todas las historias, según Junior, al mismo tiempo que sirve para definir el sentido futuro de lo real.

Al trabajar con una superposición temporal, Junior elige el presente de la enunciación como el lugar privilegiado de donde se puede dialogar de forma paranoica con lo que ya fue y lo que todavía no es. Por ser perseguido por un pasado que lo aprovisiona y aprisiona y por el secreto del futuro, la supervivencia del escritor depende de los residuos que sea capaz de reaprovechar para construir la diferencia, o el porvenir de la ficción. Necesariamente, ese lenguaje que se pone en el espacio de la inexactitud debe sufrir de tartamudeos, vacilaciones, repeticiones.

En el cuento de Piglia llamado “La loca y el relato del crimen”³⁰ ya se delinea esa perspectiva de lenguaje en cuya estructura repetitiva sobresale y se esconde la novedad. En ese relato, el periodista Emilio Renzi, que es en la obra de Piglia lo que es Dupin en la obra de Poe, intenta probar la inocencia de Antúnez, rufián acusado de matar a la prostituta Larry. Los argumentos de Renzi se basan en el análisis lingüístico de las declaraciones de Anahí, mendiga loca cuyo lenguaje delirante presenta un orden, el de la repetición. Lo que estaba fuera de esa estructura según Renzi, “lo que sobra, el desperdicio” era la novedad que ella intentaba decir, o sea, que el asesino era Almada.

Sin embargo, si comparamos el testimonio de Anahí con el mensaje escrito por Larry, con lápiz de labio en el espejo del guar-

30 PIGLIA, 1989.

darropa, veremos en los dos textos la misma compulsión repetitiva. Además, el párrafo inicial y final del cuento son exactamente iguales excepto por la presencia de la frase “Renzi empezó a escribir” en el último. Inmediatamente, esa adición indica la derrota del periodista-detective³¹ frente al orden establecido por la prensa y el Estado. No obstante, cuando resalta también la circularidad de la narrativa y torna dudosa la autoría del cuento, la frase señala, por la diferencia, otro nivel de repetición. En otras palabras, no son sólo los dementes que usan el lenguaje de forma circular, Larry, una mujer común, y el propio cuentista exploran esa forma de construcción textual. Así, quien desempeña la tarea de narrar a partir de una tradición literaria tendrá siempre que volver a decir algo que ya fue dicho. Lo que sobra de eso, “el desperdicio”, es paradójicamente lo que se aprovecha, lo que constituye la nueva enunciación.

Utilizando el mismo criterio de análisis, observamos que la frase extraída por Renzi del testimonio de Anahí “El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir”³² es un micro-relato de alto tenor metafórico, es decir, es la declaración de una testigo narradora que extrae del crimen los motivos y las formas de su texto ficcional. De esa forma, la literatura de Piglia toma sus núcleos narrativos no

31 El hecho de que Renzi y Junior sean periodistas nos remite a la biografía de Piglia y sus precursores que colaboraran en periódicos y revistas. Asimismo, “hay una rivalidad histórica entre las diversas formas de comunicación. En el reemplazo de la antigua forma narrativa por la información y de la información por la sensación se refleja la creciente atrofia de la experiencia”. Cf. BENJAMIN, 1994. p.107. El hecho de que los periódicos y las novelas pertenezcan al género narrativo transforma las noticias múltiples, fragmentarias y conclusivas en modelos de novela. El resultado más evidente de ese hibridismo está en la novela folletinesca del siglo XIX cuya estructura modular y en secuencia ya satisfacía a las ideas de lectura solitaria, de no intercambio de experiencias y de la obra de arte como mercadería de consumo de masa.

32 PIGLIA, 1988. p.130.

sólo del museo legitimado del libro. Consulta las bibliotecas de la locura, de la prostitución, de las clínicas, de las calles, de la pampa y exagera el carácter de esa narrativa pública: la traza con lápiz labial en un espejo, transformándola en *cartel* escarlata del engaño donde muchas voces deliran amores y crímenes, y el lector, como Antúnez, ve su imagen convertirse en prisionera de la red textual. El análisis retrospectivo de la obra de Piglia, tomando como punto de partida *La ciudad ausente*, al ofrecer determinados parámetros para tratar los desdoblamientos de esa novela en otras producciones, también evidencia que su creación, por ser hipertextual, se autorrecicla incesantemente, lo que confirma al escritor como precursor de sí mismo.

LOS NUDOS BLANCOS DE LA NARRATIVA

Según Pierre Lévy, la mente humana funciona básicamente por medio de asociaciones que excluyen, por ejemplo, el fenómeno de la linealidad, presente en la escrita. El pensamiento no es secuencial: se desdobra de forma infinita, como una red cuyas conexiones incontrolables y heteróclitas establecen asociaciones entre los datos exteriores que, a su vez, son responsables por la constitución y por el desencadenamiento del propio acto de pensar. En la red del pensamiento, se puede saltar de un nudo a otro de forma casi instantánea y hacer que el razonamiento se desdoble en otras redes infinitas. La noción contemporánea de hipertexto, además de configurar una réplica aproximada de los procesos mentales, muestra cómo las creaciones técnicas sirven a un modelo de interpretación y producción de sentido, o a una teoría interactiva de la comunicación.³³

33 El hipertexto se puede caracterizar por seis principios básicos: 1) *metamorfosis* - proceso constante de construcción y mudanza del discurso en que sus actores renegocian las jugadas del lenguaje; 2) heterogeneidad - en las conexiones de la red hay un material multimodal, multimedia; 3) *multiplicidad y encaje de escalas* - organización frac-

Considerando los atributos de un hipertexto, podemos decir que *La ciudad ausente*, por sí sola, ya configura esa escritura en red a medida que se estructura por medio de varios núcleos narrativos, muchos de los cuales son los micro-relatos de la máquina. El funcionamiento de tales núcleos se torna semejante al de los “centros móviles” del hipertexto por varias razones, además de su carácter heterogéneo y metamórfico. Un núcleo narrativo, como su propio nombre lo indica, tiene como principal atributo la posibilidad de desdoblarse en otra historia o nueva red, cuya deflagración depende de un lector-narrador. Siendo una narración en carácter potencial, después de que se desencadena, el núcleo se disuelve en otros textos, razón por la cual se presenta como una realidad virtual y vicaria: un núcleo sólo se transforma en otros relatos porque mantiene con esos escritos futuros una relación de proximidad. Todo esto remite, indudablemente, a las características hipertextuales.

Además, para Pierre Lévy, el usuario del hipertexto “es explícitamente colectivo” entendido como individuos, instituciones y técnicas que constituyen los verdaderos sujetos de un proceso de conocimiento por simulación. No se trata de una mera adquisición del saber, sino de una dinámica que lleva a la *inter-acción* del sujeto y objeto implícitos en ella, que se definen y se modifican recíprocamente. De esa forma, el objeto no es un ser pasivo: seduce la mirada del sujeto al mismo tiempo que es inventado por su discurso. El conocimiento por simulación implica razón pero también imaginación, tentativas frustradas, engaños, intuición, bricolaje mental. Navegar en un hipertexto necesariamente resulta en elaboración y pérdida del sentido, en un proceso semejante al de la cons-

tal de las conexiones, en la cual se pueden encontrar una red bajo la otra y así *ad infinitum*; 4) *exterioridad* - la fuerza que mueve la red viene de estímulos exteriores a ella y fuera de su control; 5) *topología* - la red es el espacio: todo lo que se mueve a través de ella debe usarla o modificarla por un proceso de contigüidad; 6) *mobilidad de los centros* - la red no tiene centro fijo, cualquier conexión puede ser un centro provisorio funcionando simultáneamente con otros. Cf. LEVY, op. cit. p.25.

trucción literaria donde el futuro del texto es siempre la cartografía de la incerteza.

Los núcleos narrativos de *La ciudad ausente* se aproximan a la noción de hipertexto y constituyen sinónimos de los nudos blancos. En todos esos modelos, la imaginación y el razonamiento están fuertemente imbricados en el esfuerzo de describir una realidad multimodal y siempre renegociada. Para Ricardo Piglia, “Los nudos blancos” es el capítulo más explosivo de la novela, ya que “está contado desde la cabeza de la mujer (...) ella está siendo interrogada y al mismo tiempo está internada en un hospital psiquiátrico y al mismo tiempo imagina que ha quedado convertida en una suerte de máquina de contar.”³⁴ De hecho, para Elena, la internación en la clínica tiene objetivos paradójicos: tratarse de sus alucinaciones con el doctor Arana y, simultáneamente, investigar las actividades del médico. La memoria perseguida de la mujer se desdobra en acción perseguidora, en una miscelánea de papeles, en que ella es al mismo tiempo víctima y verdugo, encarcelada por imágenes que desea olvidar. Clínica y prisión se confunden, en este caso, al constituir mecanismos privilegiados de control social, donde el Estado moderno instauro sus puestos avanzados.

Si hasta entonces Elena configuraba un personaje pasivo y maquinal, un objeto inventado por Macedonio Fernández y condenado a la eternidad, a partir de “Los nudos blancos”, ella se desplaza hacia un lugar de alguien que interfiere, aunque sea a través de la demencia, en el juego paranoico de las instituciones urbanas. Ese capítulo de *La ciudad ausente* presenta al lector la complejidad del personaje, a partir de su propia enunciación. Prisionera de la narrativa, Elena navega en un hipertexto psicótico cuyos nudos centrales son los delirios sobre su propia identidad y el miedo de denunciar al amado. Considerándose una máquina de contar, el personaje no busca la cura, sino que sólo quiere cambiar de alucinaciones, al mismo tiempo que teme ser desactivada. Las contradicciones vividas por Elena como resistencia a la sanidad y miedo

34 PIGLIA, 1996 (entrevista).

a la muerte, deseo de superar los relatos repetitivos y, al mismo tiempo, anhelo de preservar la imagen secreta del pasado amoroso apuntan hacia la situación del escritor actual cuyo texto se inquieta frente al riesgo de “borrar” la memoria cultural, pero que debe forzar el sentido a decir otra cosa.

De esa manera, los núcleos de la narrativa que Elena elabora sobre su propia identidad están siempre a la deriva. La ambigüedad del personaje la aproxima de Fuyita y ambos nos remiten a otro personaje de Piglia, la estudiante espía de “Mata-Hari 55”.³⁵ En la perspectiva del doctor Arana, Elena tendría que sufrir una intervención en los nudos blancos, los cuales condensarían las estructuras idénticas de los códigos genético y verbal y, por lo tanto, la propia memoria. De esa manera, tanto para el médico como para la paciente, el concepto de memoria es semejante a aquel existente en la sociedad computadorizada, donde “se puede separar los conocimientos de las personas y de las colectividades que los secretaron, y después recomponerlos, modularizarlos, multiplicarlos, difundirlos, modificarlos, movilizarlos como se quiera.”³⁶

Esas consideraciones parecen apropiadas para pensarse la cuestión de la narrativa y de la memoria en *La ciudad ausente*, lo que remite más una vez a la discusión inspirada en textos de Benjamin sobre la posibilidad de narrar experiencias. Si el acceso a la experiencia del otro se realiza por medio de la fabulación e de la ilusión, teniendo en cuenta un real cuya virtualidad reduce las posibilidades de vivencias concretas, la memoria induce y al mismo tiempo es influenciada por ese proceso. Por eso, es posible falsificar recuerdos, inventar genealogías, cambiar alucinaciones, en un

35 El título de este cuento indica que su asunto será el doble espionaje, cuando de hecho trata de múltiples traiciones. Quizás este sea el relato más divertido e irónico de toda la obra de Piglia. En él, tres narradores presentan, a través de grabaciones en cassette, sus errores personales y diferentes puntos de vista sobre el amor y la lucha política en la Argentina de la Revolución Libertadora de 1955. Cf. PIGLIA, 1995. p.185.

36 LÉVY, 1993. P.119.

proceso de alienación del sujeto que no es más considerado dueño de su propio discurso.

Pensar la memoria como algo inventado fuera de una experiencia personal es cuestionar definitivamente las identidades civiles y culturales. Como objeto descartable, la memoria de la mujer-máquina-narradora está repleta de sus propias circularidades: exponerse a la intervención quirúrgica del enemigo es una forma de alterar el curso de su narración delirante. Así, Arana funciona como el rival demoníaco, el funcionario estatal que invade la privacidad de las reminiscencias, pero al mismo tiempo como aquel que ayuda en la función de narrar pues crea nuevas condiciones de producción ficcional. Editor de un nuevo texto, Arana se aprovecha de la situación de complicidad para exigir nombres, direcciones, informaciones sobre Mac,³⁷ siendo él también una especie de Mata-Hari, en una puesta en escena clásica de las investigaciones policiales de las recientes dictaduras argentinas. El nombre propio del cirujano es muy adecuado para indicar sus muchas funciones textuales: recuerda a la araña en el trabajo minucioso y paciente de fabricar una tela mortífera, que es al mismo tiempo refugio y peligro, levedad y violencia. Usando la profesión como coartada para intervenir en los hilos claudicantes de la memoria, Arana inventa otra red, cuyas conexiones aprisionan a los locos y los insurrectos en nuevas visiones personales y los someten al control psíquico-político.

Si para alterar la memoria se debe intervenir en los nudos blancos, esas regiones pasan a tener un lugar excepcionalmente importante en el conjunto de la novela a medida que metaforizan el propio concepto de ficción virtual. Lugar de síntesis entre los códigos verbal y genético, esos centros móviles serían puntos de pasaje por donde el autor, el lector y el contexto inventarían la significación.

37 "Mac" es una palabra de significados plurales en *La ciudad ausente*. En el contexto ya mencionado, significa una abreviatura del nombre "Macedonio", pero también simboliza los perseguidos por la represión.

Así, la propia palabra “código” favorece a la polisemia puesto que remite a reglas, preceptos, leyes y en un sentido lingüístico más restrictivo significa también idioma.

El código genético se estructura básicamente por la secuencia ordenada de los genes contenidos en los pares de cromosomas de las células. Tales genes tiene como propiedades la auto-reproducción, la continuidad y la capacidad de sufrir mutaciones.³⁸ Los dos primeros factores garantizan la hereditariadad, mientras que el tercero tanto puede amenazarla con enfermedades incontrolables como constituir la garantía de la diferencia que preside la evolución de las especies y permite al organismo adaptarse a ambientes hostiles. Los más recientes estudios científicos indican que el DNA transmite las características de una generación celular a otra a través de informaciones genéticas, mediante una duplicación exacta de verdaderos signos vitales. Ese lenguaje silencioso e inexorable es lo que garantiza la perpetuación de la vida. Por otra parte, megaproyectos como el *Genoma Humano*, dirigido por Daniel Cohen, en París, han desarrollado un lenguaje científico nuevo, que se esfuerza para hacer un relevamiento de los cromosomas humanos y para identificar cerca de cien mil genes que componen nuestro acervo hereditario.

De esa forma, podríamos decir, grosso modo, que el código genético funciona de forma semejante al código verbal, puesto que ambos actúan bajo leyes bastante precisas que se auto-reproducen, se conservan y se modifican, y cuya función básica es ser vehículo de informaciones. De manera rigurosa, ambos códigos son redes hipertextuales cuya cadena es alterada si ocurre una intervención en cualquiera de sus puntos. Y es también cierto que el código verbal sólo se establece a partir de una base física, neurológica, material, a ejemplo de los elementos genéticos.

38 El biólogo norteamericano James Dewey Watson y el físico británico Francis Harry Crick presentaron a la comunidad científica, en 1953, un modelo tridimensional de la molécula de DNA, responsable por la transmisión de las características físico-genéticas de padres a hijos.

A pesar de todas esas consideraciones, es preciso establecer distinciones entre un fenómeno biológico involuntario y el código verbal. Si la hereditariadad está garantizada por la simetría de los pares de genes, en el mundo verbal la herencia cultural no se perpetua por la reduplicación. Tal vez pudiésemos decir que, en la primera mitad del siglo XX, el modelo mental predominante en el mundo occidental se basaba en oposiciones binarias. Si tomamos como ejemplo las dos mayores corrientes de pensamiento del siglo XX, psicoanálisis y marxismo, encontraremos muchos dualismos como yo/otro, consciente/inconsciente, dominadores/dominados, infraestructura/superestructura. Esos pares opuestos se presentan también en las ideas de nacional/extranjero, europeo/latinoamericano, campesino/urbano, masculino/femenino.

Al final del siglo XX, lo que se observa es que cambió el tipo de embate entre los elementos de esas oposiciones: en algunos casos no son más excluyentes; en otros, son relativizados por factores externos. Vemos siempre una disolución de las fronteras que estancan cada concepto en su territorio, a medida que el hombre contemporáneo va aprendiendo a pensar paradójicamente para intentar explicar la virtualidad y los cambios de su tiempo. En ese sentido, el modelo dual, muy útil para pensar la Modernidad, va siendo reemplazado por otras matrices que contienen lo polifónico y lo metamórfico.

De esa forma, cuando hoy se piensa el doble, se considera menos la existencia de *dos elementos* en conflicto y más la idea del *propio conflicto*. El pensamiento occidental, profundamente dialéctico desde los pre-socráticos, está menos preocupado con la tesis y la antítesis en sí mismas. Se vuelve, así, a la *relación* entre las dos, o sea, al proceso, a la enunciación de ese conflicto, a la elaboración de una síntesis fugaz que luego se transforma en nueva tesis que provoca una nueva antítesis, en un tiempo espantosamente acelerado. El movimiento básico de la literatura, de la investigación y del pensamiento contemporáneos ha generado infinitos procesos simultáneos de tesis, antítesis y síntesis en redes hipertextuales.

Todas estas cuestiones indican que la condensación de la experiencia genético-verbal referida por Piglia constituye un razonamiento analógico-metafórico que muestra al lenguaje como factor básico de la existencia del sujeto: sin ella no hay mundo posible. Tan indispensable como las herencias genéticas para la perpetuación de la especie, el código verbal instauro las leyes fundamentales de los hombres y dispone sobre la vida y la muerte de las comunidades. Instalados como puntos de conexión entre los hilos energéticos de una red imaginaria, los nudos blancos metafóricos llevan la memoria biológica y cultural de la vida: según Arana, “son como mitos, definen la gramática de la experiencia” (p.74). Esto equivale a la noción de código como escena y contraseña: puesta en escena circular y siempre otra de la experiencia y elemento de reconocimiento entre sus usuarios. Así, la experiencia se convierte en un experimento de lenguaje siempre recomenzado, que altera la narrativa de la vida y es, por lo tanto, ficción y mito del sujeto que la trama.

Para Pierre Lévy, el mito es una codificación de las representaciones más importantes de una sociedad que no dispone de otras formas de inscripción de su experiencia.³⁹ Caracterizándose por imágenes fuertemente interconectadas, las proposiciones míticas envuelven el cotidiano, ciertos esquemas mentales definidos y un discurso marcado por las emociones. Hay un parentesco muy grande entre mito y nudo blanco: la principal función de ambos sería promover la conexión de datos relevantes, entre sí y dentro de la red, garantizando así la supervivencia de un cierto linaje. Esos nudos, instalados en la memoria, funcionan en *La ciudad ausente* como elementos catalizadores del proceso mnemónico, de la tradición, de la identidad cultural. Si se los abre, la experiencia es “borrada”, la gramática cambia bruscamente, y puede implantarse otra enunciación. Esa dinámica de olvidos y recuerdos artificiales desregla al idioma e instauro el cambio del lenguaje que, como un cáncer verbal, prolifera por la ciudad.

39 LÉVY, op. cit. p.82.

En ese sentido, los nudos blancos constituyen zonas a través de las cuales se puede intervenir en una cirugía literaria para preservar, modificando, el discurso de la tradición. Desatar esos nudos significa contribuir a la variabilidad infinita de los relatos, cuya cadena compuesta de minúsculos rizomas o filamentos genéticos invisibles necesita una ligera quiebra, un sutil descompás, una letra que falta o un elemento sin par, para que se inaugure la novedad y las narrativas no mueran. Por eso, la intervención de un Arana-médico-y-torturador en los nudos, al mismo tiempo que denuncia la violencia de los interrogatorios policiales y psiquiátricos, señala una baliza de la tradición cultural latinoamericana, en la cual la censura pasó a ser un género de composición textual, como observa irónicamente David Viñas. En *Literatura Argentina y Política*, el autor se refiere a momentos donde la “censura, y sus más diversas manifestaciones, paradójicamente se convierten en el ‘género’ predominante: hay que leer en los textos y en los autores censurados en ese período los señales más intensos de un deseo mutilado.”⁴⁰

En *La ciudad ausente*, se dice algo semejante en el último relato de la máquina:

La narración, me decía él, es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos. Entonces, decía él, la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia. (p.167)

Vistos como instancia paradójica de brutalidad y creación, donde la traición y el espionaje son agentes de silencios y relatos, los nudos también pueden ser pensados como los espacios vacíos entre las palabras, donde una respiración imperceptible desconcierta el ingenio rectilíneo de la frase. Si esos núcleos pueden alte-

40 VIÑAS, op. cit. p.86.

rar los relatos a través de rendijas en la paranoia de la repetición, se debe a que, blancos como la hoja de papel, ellos desafían y seducen o “stilu” do escritor provocándolo a desarrollar cortes, lesiones, diferencias.

Es como una puesta en escena de esa diferencia que el capítulo “Los nudos blancos” divide *La ciudad ausente*: al mismo tiempo que pone en escena una serie de relatos de la máquina, trata el tema del proceso de producción de los mismos; se expone como el habla paranoica de una demente, que crea realidades virtuales, y así denuncia la situación de ilegalidad en que se encontraban la creación literaria, las invenciones y la tradición bajo el Estado dictatorial. Lugar de embate entre fuerzas antagónicas, los nudos pueden ser encontrados a lo largo de la novela y de la obra de Ricardo Piglia como emblemas de una nueva forma de contar historias. Así, el propio texto de *La ciudad ausente* se constituye como un núcleo, blanco y virtual, que se desdobra en la ópera homónima.

LA OBRA EN ÓPERA

La ópera, también llamada como la novela *La ciudad ausente*, está compuesta de dos actos.⁴¹ En el primero, se resalta el papel de Junior como lector-investigador: siempre contra-escenando con Fuyita, se convierte en un espectador privilegiado de las micro-óperas de la pieza. En el segundo acto, se desvendan ciertos misterios del primero –uno de ellos es la construcción de la máquina– y se cifran otros tantos secretos. Del punto de vista gráfico, el texto de la ópera está organizado en columnas como los artículos periódicos. En la primera columna, la pieza está escrita en inglés; en la segunda, en español. De forma tal que para la mirada occidental, habituada a leer de la izquierda a la derecha, parece que la ópera fue escrita en inglés y después traducida al español. Además de significar un trabajo de *marketing*, también podemos pensar en

41 GANDINI, PIGLIA, 1995.

el bilingüismo de las producciones contemporáneas como una señal de los tiempos actuales, en los cuales la lengua materna de escritores y lectores no es suficiente para la producción y recepción de la obra. En la cinta de video donde se grabó la ópera, el castellano de los personajes también tiene subtítulos en inglés.

Las escenas 2, 3 y 4 del primer acto de la pieza se desdoblaron en operetas que recuentan trechos de la novela *La ciudad ausente*. De esta manera, la “Primera historia de la máquina” es narrada a través de la micro-ópera 1, también llamada “La mujer-pájaro”. Como su nombre lo indica, la mujer-pájaro es un ser híbrido cuyos atributos recuerdan la máquina-narradora y el pájaro mecánico de la novela. Inventado por un ingeniero francés, ese pájaro fue propiedad de la Veterinaria Paul y del inglés McKinley, fundador del museo donde lo descubre el Russo. Pasando de dueño en dueño, la función básica del autómatas, la de prever las tempestades,⁴² nunca sufrió alteraciones. Tampoco nunca cantó, hecho curioso tratándose de un pájaro. Todo indica que para que se terminase su mudez, era necesario que él se transformase en otro artefacto, prisionero de otro museo y de otra enunciación. El resultado de ese cambio constituye una de las escenas más lindas del espectáculo teatral.

Vestidas a la moda del siglo XVIII, tres personajes de la ópera –la mujer-pájaro, el estudiante de música y el mago –desarrollan los movimientos repetitivos de una cajita musical. Sus gestos revelan su condición de prisioneros del maquinismo y del tiempo. Mientras los personajes masculinos no están de acuerdo con relación a la identidad de la mujer-pájaro, ella canta en una voz sumamente dulce, especie de pre-lenguaje donde no hay sino gemidos, lloriqueo, titubeo. Durante la escena, por cortos segundos, se pro-

42 En *El libro de los seres imaginarios*, Borges relata la importancia del pájaro *shang yang* para los campesinos de la China: él bebía el agua de los ríos y la devolvía bajo la forma de lluvia. Cierta vez, *shang yang* habría amenazado con inundaciones las tierras del príncipe Ch'i que, advertido por Confucio, construyó diques, canales y salvó sus posesiones. Las atribuciones del ave china están próximas a las del pájaro mecánico de *La ciudad ausente*. Cf. BORGES, 1974. p.212.

yecta en una pantalla la imagen de un rostro que recuerda Elena Fernández, a sugerir una conexión entre la compañera de Macedonio, el personaje de la novela y la cantante de ópera. Esa superposición de imágenes, además de mostrar la complejidad del personaje, indica un femenino inseguro, cambiante, desdoblable en varios papeles. Esa identidad incierta necesita ser reconocida externamente y la mujer-pájaro canta con una voz humana sólo a partir del momento en que el estudiante le revela su amor:

soy una mujer y el amor es la sola
eternidad del amor que es la sola
eternidad del amor que es la sola.⁴³

A pesar de humanizarse, el personaje mantiene aspectos fundamentales de los autómatas: como un tic nervioso incontrolable, la repetición de las frases resalta su carácter híbrido y su estatuto de esclava. Desplazada hacia la escena 8 del segundo acto, la micro-ópera explica el papel del estudiante y, en consecuencia, pone más en evidencia la relación entre los personajes de la ópera y los de la novela. En la escena 8, de espectador, Junior pasa a actor tangencial de la micro-ópera cuando da soporte a las palabras del estudiante. Ahora bien, si el joven músico y la mujer-pájaro son réplicas de Junior y de la mujer-máquina respectivamente, podemos deducir que el mago corresponde a Macedonio.

A pesar de su importancia dentro de la obra, el personaje Macedonio de la novela es discreto y casi silencioso, si lo comparamos a Junior, que circula por todos los lados y conecta todos los datos. En la ópera, esa situación se invierte: Junior observa más de lo que actúa, mientras ciertos aspectos de Macedonio reprimidos en la novela se presentan bajo la máscara del mago. El inventor-personaje de la novela, responsable por los cambios más importantes del otro ser, se convierte, en la ópera, en el

43 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.5.

espacio de las grandes metamorfosis. Aunque los otros personajes pasen por modificaciones que los van a adaptar a la dramaturgia, siempre mantienen intactas sus atribuciones principales, mientras en Macedonio surge, de forma cristalina, lo reprimido en la novela: su carácter de *señor*, bajo la *persona* del mago.

Para el estudiante, el mago es mentiroso, encantador de serpientes y verdugo de sus criaturas. Para el mago, la mujer-pájaro es una máquina, está muerta y así quedará eternamente, creada “para la música, no para los hombres”. Su proyecto –que la eternidad del artefacto sea garantizada por la inmutabilidad del mismo– se encuentra amenazado por el discurso amoroso del estudiante, o de Junior, que humaniza la máquina y convierte su vida en finita. Si en la novela la eternidad de Elena ya era tratada como sinónimo de desdicha, la ópera responde de forma todavía más compleja al deseo del amante de no perder a la amada. En realidad, esa respuesta surge como otra pregunta: ¿tendría él el derecho de mantenerla eternamente como un cuerpo muerto/vivo? Junior y el estudiante piensan que ella debe morir, para renacer. El desacierto entre las voces masculinas indica una situación paradójica en cuyo desenlace, sea el que fuere, siempre habrá una pérdida. De hecho, el ser amado es el único sujeto a pérdida: sólo se pierde lo que se ama.

“La luz del alma”, la micro-ópera 2 indicada en el video como “Otra historia de la máquina”, presenta ciertas diferencias con relación a la novela: si en ésta hay apenas un diálogo breve entre Macedonio y Elena cuando supuestamente se vuelven a ver en un taller de microprocesadores, en la ópera sus encuentros son más frecuentes, aunque se mantenga la distancia entre los amantes. En “La luz del alma”, ellos están lado a lado y ensayan un gesto de tocarse con las manos, mas no llegan a hacerlo. Poco a poco, su conversación se va convirtiendo en un diálogo de sordos, en que no se miran mutuamente y necesitan probar todo el tiempo la realidad de la interlocución:

ELENA ¿Llaman? ... Es mi alma que se va...
 Está viniendo...

MACEDONIO ¿Me escuchas? No hay tiempo que
 perder. La evanescencia,
 trocabilidad, rotación, turnación
 del yo ... lo hace inmortal (...)⁴⁴

En realidad, las palabras de Elena son las de una mujer que agoniza, que no tiene mucha percepción de la existencia de un interlocutor. Ella se habla a sí misma, en una perspectiva autista, cerrada, cuya única conexión con el exterior es la espera del amado. Esa “delgadísima cadena de plata” que la amarra a la vida, en las manos del mago-Macedonio también es la cadena que la somete a la muerte, a la condición de maquinismo, a la soledad del museo. Atenta a los ruidos que sólo ella oye y que pueden anunciar la llegada del amado, que por ironía está siempre a su lado, Elena sufre el amor como una enfermedad dolorosa e interminable. Ya para Macedonio, el no olvido entre los que se aman conduce a la inmortalidad, aunque exija la “turnación del yo”.⁴⁵ Amante y amada se transforman, en una enunciación sarcástica, en creador y criatura, señor y esclava ... para que el amor no muera.

La micro-ópera 3, “Lucía Joyce” o “Tercera historia de la máquina”, en el video, relaciona la locura de la hija de Joyce con el homenaje al escritor. Encerrada en un hospicio y atendida por psiquiatras comandados por Jung, al ser ex-cantante de ópera esa

44 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.6.

45 Los versos “La evanescencia, mutabilidad, rotación, turnación del yo... lo hacen inmortal” fueron tomados de *Museo de la novela de la Eterna*. Cf. FERNÁNDEZ, op. cit. p.36. Otras intervenciones de Macedonio y Elena en la ópera fueron extraídas de poemas como “Amor se fue”, “Elena Bellamuerte”, “Súplica a la vida”, “Muerta mimosa tuya quiero ser Elena Bellamuerte”, ubicados respectivamente en las páginas 254, 248, 245 y 252, de *Papeles de Recienvenido*, de Macedonio Fernández (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966).

mujer tiene en la voz su “único resto humano”, ya que delira ser una máquina:

Parezco una mujer, porque todas las
mujeres parecen una mujer pero
sólo somos: Hijas ... ¿De quién soy
hija yo sí soy una máquina que canta?⁴⁶

Como sucede con los otros personajes de la ópera *La ciudad ausente*, Lucía Joyce funciona como un nudo blanco que se abre en rizomas. Es exactamente por eso que le es difícil establecer la propia identidad: sus afirmaciones tautológicas sobre la condición femenina revelan incertezas, y la imagen de hija es inmediatamente destruida por sus interrogaciones sobre el propio origen. Las alucinaciones de Lucía remiten a la literatura y son, ellas mismas, formas del discurso literario:

Subtitulado: soy hija de un canalla
irlandés ciego y monógamo, que me
programó para dictarme su obra
infinita. Indescifrable e infinita,
eterna como un insomnio eterno.⁴⁷

Con estas palabras, Lucía se inserta en el lenguaje femenino de criaturas inventadas por escritores y magos para perpetuar el arte de la narración. La diferencia entre el personaje y las otras mujeres-máquinas es que ella declara su rebelión contra el creador. Su narrativa no es más el balbuceo de la mujer-pájaro ni los versos

46 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.9.

47 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.9. En *El laboratorio del escritor*, Piglia comenta que Joyce habría procurado a Jung para discutir la locura de la hija y comparó el lenguaje de ella al *Finnegans Wake*. Jung habría retrucado: “pero donde usted nada, ella se ahoga”. Cf. PIGLIA, op. cit. p.62. Lenguaje y locura son inseparables en el montaje de Lucía Joyce, personaje de la novela *La ciudad ausente* y de la ópera.

agónicos de Elena sino un discurso coherente y reivindicativo ... siempre que los médicos no estén cerca. La presencia de ellos, y especialmente la de Jung, desencadena en el personaje un canto tan indescifrable como el *Finnegans Wake*, de Joyce.

Condensando herencias genético-verbales, la hija del "canalla" compone su narrativa en un lenguaje hermético como el del padre, en el cual cada palabra se desdobra.⁴⁸ Es en este sentido que podemos leer su canto delirante:

Lady Lazarus. Oh, Lady Lazarus.
 Dying is an art, like everything else.
 Morir es un arte como todos los
 demás. (Aria de la Traviata) So, so,
 Herr Doktor. So, Herr Enemy. For a
 word or a touch. Cada palabra, un
 latido, el corazón verbal. Hi, hi,
 cruic. Dying and Dying. Ding, ding,
 Lady Lazarus. Hi, hi, her Doctor.⁴⁹

Lucía canta en inglés, español y alemán, además de referirse a *La Traviata*, al mismo tiempo que asocia inventor, padre y doctor entre sí y todos ellos a un enemigo. Como si no bastase ser un lugar de condensación y conflicto de lenguas e imágenes heterodoxas, el personaje también emite ruidos mecánicos que transitan entre el sollozo y la risa. La expresión "her Doctor" indica que Lucía se refiere a su médico como terapeuta de una tercera persona, *ella*, cuya existencia fantasmática revela una personalidad arruinada. Por otra parte, la homofonía "her Doctor" y "Herr Doktor" crea

48 Para los brasileños Augusto y Haroldo de Campos, ensayistas y autores de la llamada "Poesía Concreta", Joyce trabaja con unidades lexicales altamente polifónicas, las "palabras-valija" o las "frases-tema" cuya variación se extiende indefinidamente. Cf. CAMPOS, 1986. p.22 y 136.

49 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.9.

una relación analógica en que el *doctor* de ella también es un señor, *su señor*. El nombre propio “Lady Lazarus” remite, también, al poema homónimo de Sylvia Plath, de cual fueron extraídos los siguientes versos:

Dying
is an art, like everything else
(...)
For a word or a touch
(...)
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.⁵⁰

Finalmente, la composición de Piglia y Gandini realiza el pasaje de “Dying and Dying” para “Ding, ding” en un movimiento joyceano en que la muerte parece transformarse en un toque de campana celebrando la vida. La polifonía exacerbada del personaje revela además que éste absorbe trazos de mujeres de la novela. Una de ellas es Miss Joyce: amante de Fuyita e informante de Junior, en otra edición de Mata-Hari, la mujer se caracteriza por aquello que no existe más. Abandonada por el japonés, ex-cantante de ópera y ex-adicta a la heroína, el personaje de la novela constituye un cuerpo construido a partir de errores, trases, alejamientos, fantasías químicas.⁵¹ Ese carácter frágil y alucinado es el que

50 Los versos están citados en el orden en que se encuentran en el poema de Sylvia Plath, escritora norteamericana que se suicidó en 1963, a los 31 años de edad. “Lady Lazarus” desarrolla una remisión paradójica al personaje bíblico, ya que trata sobre el tema de cuerpo despedazado cuya dramatización del suicidio indica la imposibilidad de cura, incluso cuando se transforma en subproducto de una acción enemiga del médico. Para la poetisa, no hay salvación, pues “morir es un arte, como todo lo otro”. Cf. PLATH, 1981.

51 La construcción de ese personaje envolvió la apropiación de otros dos textos: el libro *Luca*, de Carlos Polimeni, que narra la historia de Luca Prodan, líder del conjunto de rock *Sumo*, fallecido en 1987, y una entrevista en la cual ese cantante describe a los periodistas de la revis-

Miss Joyce delega al personaje Miss Lucy de la ópera, la cual “cree ser” una máquina para recusarse a “crecer”.⁵² Por otra parte, la ex-cantante de la novela *La ciudad ausente* posee una perspectiva de desdoblamiento narrativo que sólo se torna perceptible, evidentemente, después de hecha la ópera. La obra de Ricardo Piglia confirma, así, su singular capacidad de convertirse siempre en otra: cualquier evento, personaje o circunstancia puede transformarse en algo nuevo. Por eso, ciertos datos que en la novela son irrelevantes o tangenciales constituyen los fragmentos minúsculos que dan agencia a otra producción y figuran en ella como temas centrales, en una enunciación en red, donde todo está en conexión. La complejidad de Miss Joyce, personaje de la novela, se exagera *a posteriori*, cuando notamos que ella no sólo prefigura a Lucía Joyce sino también a toda la arquitectura del espectáculo teatral. El lenguaje-valija de Lucía remite también a Anna Livia, personaje del capítulo “La isla”, sola en una playa vacía, hablando con un Nolan ya muerto que a su vez recuerda el último relato de la máquina, que concluye la novela. Expresiones del tipo “Sí, el mar, el mar... Oh sí, entonces/sí, la luz del sol” que insisten en la aserción y luego son negadas por algo como “Oh, yo no, ella, yo no”⁵³ son típicas del inestable lenguaje-río de Anna Livia y de la máquina narradora. Todas ellas, lo sabemos bien, son lados de una misma imagen de mujer que, en la ópera como en la novela, también se auto-denomina muñeca, telépata o Eva Irlandesa, en una clara remisión a los personajes femeninos de *Finnegans Wake* y *Ulises*.

El homenaje de Ricardo Piglia a James Joyce es rematado en las últimas escenas de la micro-ópera 3, cuando Herr Enemy, Doktor Jung, como una especie de rufián verbal, negocia dosis de heroína y trechos del *Finnegans Wake* con la cantante. Recordando el

ta *CantaRock* sus experiencias como adicto a la heroína. Según Ricardo Piglia, la cabeza rapada del personaje Junior también es un homenaje a Luca Prodan. Cf. *No*, 1994.

52 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.11.

53 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.10.

extraño comercio en el cual el doctor Arana ofrece una memoria artificial a cambio de informaciones sobre los insurrectos, el médico de la ópera considera literatura y droga como equivalentes mercaderías que circulan en los ghettos, sirviendo a usuarios *ob-seda-dos* por la fantasía.

Se puede pensar también en esa negociación cuando se nota que los tres personajes del primer acto de la ópera *La ciudad ausente*, Elena Fernández, la mujer-pájaro y Lucía Joyce, remiten a la misma imagen femenina que, en la novela y en la ópera, constituye la *heroína*, o sea, una mujer extraordinaria. Los químicos alemanes, en los últimos años del siglo XIX, usaron el término “heroína”, femenino de héroe, para nombrar el “narcótico de acción semejante al de la morfina”.⁵⁴ Funcionando como estupefaciente, el narcótico provoca el sueño, la anestesia o la insensibilidad del organismo. Como la eficacia de la droga le rindió el nombre de “heroína”, podemos hacer una lectura inversa y pensar en la potencia del personaje femenino.

Un personaje-heroína también es una droga virtual que narcotiza a sus pares: el sufrimiento de Macedonio debido a la pérdida de Elena lo lleva a la obsesión temática,⁵⁵ en la cual produce la máquina de relatos que, a su vez, magnetiza a Junior, Renzi, Russo. Así, la imagen femenina, justamente por mostrarse frágil, enferma, loca, encarcelada, termina convirtiéndose en el centro de las preocupaciones masculinas. El efecto sedante de la heroína la acerca a la idea de relajamiento, bienestar, alivio del dolor: algo que se puede asociar a la imagen materna pero también evoca el sueño, la inconsciencia, el torpor de la muerte. De hecho, la heroína de *La ciudad ausente*, novela u ópera, absorbe, seduce y mueve los elementos masculinos, que sólo se convierten en inventores, escritores, detectives o músicos en función de la Medusa que les contro-

54 CUNHA, 1987, p.408.

55 La biografía del autor argentino Macedonio Fernández revela cómo fue afectado por la muerte de Elena Obieta, razón por la cual se dedica a escribir una literatura que gira en torno al mismo tema: mantener viva a aquella que ya había muerto.

la la creación. Por otra parte, Elena es transformada en un ser híbrido, subyugado por la soledad y por la eternidad del museo, mostrando que hay más complicidad entre el señor y el esclavo de lo que soñó nuestra vana filosofía.

Otro tipo femenino también se presenta en la ópera y en la novela. Se trata de Ana que, actuando como guardiana de la memoria de la máquina, ejerce las tareas de coleccionar y almacenar fotos, películas y otras informaciones clandestinas relativas a la construcción y a la conservación del artefacto. Como una antigua sacerdotisa, responsable por el mantenimiento de la historia y del culto a la divinidad, Ana reedita a las vestales romanas, pero también recuerda a Ariadna cuando abre su micromuseo a Junior y lo instiga a la acción detectivesca. Además, ella es responsable por la introducción de nuevos recursos escénicos en la estructura tradicional de la ópera, cuando proyecta y narra la película de la llegada de Russo al puerto de Buenos Aires. En esa película surge también un diálogo del científico con Macedonio, escena que de a poco va saliendo de las imágenes del celuloide y retornando a la acción de la ópera, en un movimiento en el cual la película funciona como una ventana que se abre a la exacerbación de la fantasía y después vuelve a cerrarse, devolviendo el espectador a la “realidad” del palco.

En el segundo acto de la ópera *La ciudad ausente*, tiene lugar la resolución del conflicto creado en el primero. Por eso, se altera el antagonismo entre personajes femeninos y masculinos. El discurso delirante de las mujeres, que ocupa las atenciones de los hombres en la primera parte de la ópera, es reemplazado por la actuación de Macedonio, y principalmente de Russo, en el sentido de engendrar tal discurso. Es como si la pieza empezase por el final que pretende narrar: presenta el producto y después investiga su proceso de producción. Dando el tono del segundo acto, el científico es adaptado al contexto de la ópera: investiga la relación entre física cuántica, música, voz humana y *machine-femme* y funciona como el reverso del Jung demoníaco del primer acto.

Sin embargo, el discurso masculino continúa planeando una identidad femenina inquietante. Para el inventor Russo,

Elena será la
Eterna. La Eva Futura. Embalsamada
como una muñeca y viva como una música.⁵⁶

El carácter *cyborg* de la heroína, mezcla de animal, persona, divinidad y cosa, es responsable por su lugar de madre primordial de todo lo que vendrá. No obstante, su eternidad indica también la imposibilidad de que ella se modifique, lo que equivale a la parálisis y a la muerte metafórica. Esas contradicciones insolubles conmueven a Junior que, en principio, está en desacuerdo con el científico:

Está prisionera
La mujer-pájaro.
Canta su dolor.⁵⁷

Pero inmediatamente después, en la última escena de la ópera, Junior revela la adopción del punto de vista de Russo y de Macedonio y nombra a la máquina como

La Eva Futura.
La mujer mágica,
la Eterna...⁵⁸

Vence, así, el consenso masculino sobre la necesidad de mantener a la mujer “embalsamada como una muñeca y viva como una música”. El cuerpo reificado de Elena recuerda la vida y la muerte de la Grande Madre del pueblo argentino durante el gobierno de

56 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.17.

57 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.20.

58 *Ibidem.* p.22.

Perón. Como jefe del Partido Peronista Femenino, durante seis años aproximadamente, Eva Perón logró acceder al apoyo fervoroso de las clases trabajadoras a "*mi general*". Después de su muerte, le vaciaron el cuerpo, lo embalsamaron y lo ofrecieron al espectáculo público y huérfano de la nación. Esa muñeca momificada, al mecer las esperanzas de una patria fuerte, virtuosa y dueña de su destino, configuró una Eva Futura, Eterna, Mágica, cuya música todavía resuena en el imaginario de la Argentina contemporánea.⁵⁹

Después de acceder a los secretos de construcción y funcionamiento de la máquina-narradora, Junior piensa en desactivarla para que, al morir, pueda reunirse con Macedonio en la isla donde reposan los amantes. Pero el murmullo del coro de las serenas lo hace desistir de su tentativa. Russo asocia esas figuras femeninas con el regreso de Ulises a Ítaca, mencionando el famoso episodio en el cual resiste al llamado de ellas. El cántico seductor proveniente del abismo describe un deseo masculino que transita entre la pasión y el vértigo del fin. Desafiando al sortilegio, el navegante se supera a sí mismo y experimenta el ilimitado poder de vencer a la muerte. Para rescatar a la Elena contemporánea del rapto del olvido, otros viajeros escuchan a las divinidades e inventan estrategias y maquinarias textuales. Prisioneros de un hilo de voz que naufraga, el científico y el escritor engendran nuevos mitos, en una réplica tardía del mundo griego.

Al final de la pieza, Junior opta por no desconectar a la máquina, con las siguientes justificativas:

59 Un ejemplo de ello es la revista *Los Libros*, una de las publicaciones universitarias más importantes en Hispanoamérica en los años 70, de un artículo en el cual se trata un importante discurso inédito de Eva Perón, que aparentemente fue extraído del libro *La vida de Eva Perón*, en aquel momento todavía en prensa. Cf. *Los Libros*, n.12, oct. 1970, p.4-5.

Oh, Elena,
Nadie quiere salvarte
porque nadie
quiere
salvarse del amor...⁶⁰

Para que el amor sea inmortal, es necesario que se conserve el objeto del deseo y que éste, cotidianamente, presente al amante el espectáculo de la vida. Esa mujer Eterna, Esfinge y Serena, propone el enigma y el hechizo de la narrativa que siempre recomienza, y de la cual no quieren escaparse los navegantes-lectores. Sin embargo, las palabras finales de la máquina, semejantes al canto "ríocorriente" de Lucía Joyce, indican una situación paradójica, en la cual la voz narradora sobrevive a costa de angustiante soledad. La ópera *La ciudad ausente* empieza con las palabras esperanzadas de una Elena encinta de historias que presiente la llegada de Macedonio, pero termina con el canto del cisne de una mujer que todavía puede recordar "las viejas voces perdidas" pero que sabe que "ya no viene nadie". Ese lamento híbrido y solitario de un ser que, para no ser perdido, se perdió y perdió al amado, señala la angustia de una tradición que murmura en la playa vacía los *sís* de una narrativa amenazada. Pero que recomienza y vuelve a recomenzar, indefinidamente, en busca de un lector *junior* cuyo último acto es penetrar en la máquina y desaparecer. Seducido por el canto de la serena y por una enunciación suicida, el detective se transforma en nudo blanco, que se abre y proporciona los fragmentos de los futuros mitos.

Además de esas cuestiones, podemos reflexionar sobre las razones que llevaron a Piglia a extraer de su novela una ópera, pieza teatral en la cual los textos no son hablados sino cantados. Nacida de la tentativa de los dramaturgos italianos de imitar a la tragedia griega, la ópera se presentó bajo variadas formas: colección de arias, drama bufo, romanticismo musical y, con Wagner, como

60 GANDINI, PIGLIA, op. cit. p.23.

drama en música propiamente dicho. Género híbrido, la ópera existió siempre como un arte de carácter inestable que intentaba equilibrar acción dramática y musicalidad. Como drama barroco, uno de los importantes componentes de la ópera es “la tensión fonética contenida en el lenguaje del siglo XVII [que] conduce directamente a la música, como contrapartida del habla, sobrecargada de sentido”.⁶¹ Si, para Nietzsche, exceptuándose la ópera wagneriana, todas las otras producciones eran formas primitivas, Benjamin resalta cómo, desde el punto de vista de la tragedia o de la literatura, “la ópera aparece necesariamente como un producto de la decadencia”, cuyo eje central es la expresión del luto a través de alegorías. Del punto de vista del romanticismo, la ópera sería la forma de armonizar el lenguaje oral (tesis) con la escritura (antítesis), a través de la música (síntesis).

Sin embargo, para Gerardo Gandini, compañero de Piglia en la creación de la ópera, “todo empezó por el cambio de una letra: pensamos que una máquina de *contar* podía ser también una máquina de *cantar*.”⁶² No obstante, la operación de transformar a la novela en ópera exigió de los autores los esfuerzos de cruzar la literatura con canciones que recuerdan el siglo XVIII de Mozart, el XIX de Puccini y la ópera “expresionista”. La historia de la creación de Piglia-Gandini de cierta forma ya estaba inscrita en *El laboratorio del escritor*, cuando su autor declara que su música favorita es la “Sinfonía 35 en Re Mayor, ‘Haffner’, de Mozart. (En especial la variación Arlt).”⁶³ La ironía del escritor que reúne el músico del siglo XVIII y Haffner, el Rufián Melancólico, que es un personaje de *Los siete locos*,⁶⁴ de Roberto Arlt, es transformada en ternura en el cuento “El fin del viaje”, también presente en *El laboratorio*, donde Emilio Renzi, al fallecer su padre, al fin puede amar la desconocida del tren. Cuando ella le abre la puerta

61 BENJAMIN, 1984, p.232.

62 GRAÑA, 1995. [s.n.].

63 PIGLIA, 1994. p.54.

64 ARLT, 1982.

del cuarto, está escuchando una canción en la radio perdido entre las frazadas, y le pregunta: “¿Te gusta? Es *La Tosca* de Puccini.”⁶⁵

Para expresar el luto de Macedonio Fernández, Piglia recorre a un género híbrido y anacrónico que, por participar de la tradición barroca europea, remite a las grandes líneas culturales que colonizaron a América Latina, las cuales, no por acaso, surgen en la propia obra del escritor tematizado. Por otra parte, la lucha entre amor y muerte, al constituir el principal motivo de la ópera, promueve su aproximación al tango argentino ya que, a pesar de su “fuerza constante que nos envuelve y se adapta a la pulsación de nuestra sangre”,⁶⁶ continúa siendo una música nostálgica que expresa la pérdida de la mujer amada. En *La Argentina en pedazos*, al analizar el cuento “La gayola”, de Taggini, Piglia considera el tango como un arte que se desarrolla dentro de la tradición de hablar de la traición femenina. Este cuento, valorizado por el diseño de Crist, presenta a un *caballero* que visita a la traidora, después de haber cumplido pena por el asesinato de su amante. Traje, corbata y sombrero definen a la elegante tragedia de quien “mira al mundo con cinismo y desencanto”,⁶⁷ aunque una u otra palabra tirada al escenario por el diseñador desconstruya y, por eso mismo resalte, el teatro solemne de la historia. De cualquier manera, el tango funciona como un *link* que permite conexiones entre personajes diversificados de Piglia, Arlt y Taggini, como actores de la puesta en escena literaria y/o de un drama musical. Pero eso se vuelve plausible, en *La ciudad ausente*, porque la *obra* se desdobra y recupera, en un deslizamiento etimológico, su antiguo sentido latino de *ópera*.

65 Cf. PIGLIA, 1994. p.33.

66 LAGMANOVICH, 1996. p.275.

67 PIGLIA, 1993. p.79.

CD: MICRO-RÉPLICA DE LA OBRA

En 1994, Piglia grabó un *Compact Disc* con fragmentos de su obra editada entre 1980 y 1990.⁶⁸ El hecho de que esa narración no siga las cronologías de las publicaciones es un dato que indica el desorden como elemento importante de esa producción. Sin embargo, la desorganización va siendo interrumpida por la repetición de cuentos, relatos microscópicos, fragmentos de historias y notas para relatos futuros. El juego entre desorden y repetición crea una singular tensión narrativa y al mismo tiempo establece conexiones entre hechos y personajes, lo que confirma el carácter hipertextual de la obra de Piglia.

La primera historia grabada es “El gaucho invisible”, uno de los relatos de la máquina en *La ciudad ausente*. El tropero Burgos, héroe de ese cuento, es ignorado por los peones hasta que comete un crimen contra un becerro desgarrado. En ese caso, su invisibilidad desaparece y él puede hermanarse a los hombres. En la obra de Piglia, la cuestión de la cultura gaucha ya había sido explorada en “Las actas del juicio”, cuento de *Prisión perpetua* sobre el asesinato del caudillo Urquiza, o en la acalorada discusión entre Emilio Renzi y Marconi sobre cultura gauchesca y semiología.⁶⁹

La segunda grabación narra el principio de *Respiración artificial*, donde se trata el doble nacimiento de Emilio Renzi: como personaje de esa novela, aunque ya haya aparecido en “La loca y el relato del crimen”, cuento de *Prisión perpetua*, y como escritor, pues se refiere a la supuesta publicación de su primera novela, en abril de 1976, llamada *La prolijidad de lo real*. Tales datos biográficos remiten al propio Ricardo Piglia cuyo nombre completo es Ricardo *Emilio Piglia Renzi*. Como el personaje, el escritor nació en 1940 y publica su primera novela, que es el propio libro donde Piglia pone en escena todo eso, o sea, *Respiración artificial*. La cuestión de la autobiografía alimenta la principal discusión de esa

68 PIGLIA, 1994.

69 Cf. PIGLIA, *Respiración artificial*. p.178.

obra que, como ya señalamos anteriormente, investiga la relación entre experiencia y construcción del sentido. Según el personaje Renzi, una carta de su tío Maggi contiene los versos de Eliot que sirven de epígrafe a su relato. No obstante, ese texto también constituye el epígrafe de la novela que Piglia escribe, hecho que reitera las trayectorias autobiográficas de la obra, transformando al escritor en personaje de su propia fabulación. Los versos de T. S. Eliot que son

We had the experience but missed the meaning,
and approach to the meaning restores the experience.⁷⁰

constituyen el leit motiv de todo el desarrollo de *Respiración artificial*, que también se puede leer como un ritual de iniciación del joven Emilio en los misterios del arte de narrar.

“Pequeñas historias”, publicadas en *Prisión perpetua*, en Argentina,⁷¹ en 1988, componen la tercera grabación del CD. Como el nombre indica, esos relatos son breves: parecen componer un proceso experimental de creación literaria, que hereda o va a generar hechos y personajes frecuentes en la obra de Piglia. La mujer que consultaba el I-Ching, por ejemplo, se relaciona directamente a Stevensen de “Encuentro en Saint-Nazaire” cuando él pretende descifrar el futuro y crear experiencias artificiales a través del *Libro de las Mutaciones*. A su vez, el *Libro* es el mismo que aparece en el fragmento “La isla”, de *La ciudad ausente*, en una referencia clara al *Finnegans Wake*, de James Joyce. Otro personaje femenino de “Pequeñas historias”, de esta vez una descendiente de Nietzsche, tendrá su historia desdoblada, en la edición brasile-

70 Los versos “Tuvimos la experiencia pero perdimos su sentido/ y el acceso al sentido restaura la experiencia”, para Adriana R. Pérsico, significan que esa recuperación de la experiencia implica una perspectiva global cuyo eje sería la “historia de los textos” o “la cadena de lecturas” indicada por Ricardo Piglia. Cf. PÉRSICO, 1995. p.12.

71 En Brasil, publicadas el año siguiente, las historias están en *Prisão perpétua*, p.29-38, bajo el título “Num outro país”.

ña, en el cuento “O fluir da vida”, ubicado pocas páginas adelante, en el propio libro *Prisão perpétua*.

El papel del anarquista, innumerables veces resaltado por Piglia,⁷² está presente en la micro-historia del especialista en Melville, que es también agente de la CIA, o en las referencias al ex-alcohólico que roba a los amigos. Otros personajes recurrentes y complementares en la obra de Piglia, como el psicópata y el psiquiatra, estarán representados por el científico que clava los ojos de los retratos de sus rivales y por el falso médico cuya obsesión es oír el centro de la obsesión de la ciudad de Nueva York. Ese médico recibe telefonemas de un paranoico que llama de otra micro-historia, para contar sus experiencias de prisión y crímenes. Calificado en la narrativa como “convicto”, ese asesino permite una lectura retrospectiva de Maggi, personaje de *Respiración artificial*, puesto que Renzi usa la misma expresión para referirse al tío.

“Dos vidas”, última grabación del CD, configura una versión más de “Encuentro en Saint-Nazaire”: hubo una readaptación de la segunda parte del cuento, la cual, a su vez, empieza recontando la primera parte del mismo relato. Esa repetición se quiebra por la existencia de innumerables cortes en el texto, cirugía que provoca una concentración de datos y resulta en otra historia, más objetiva y contundente.

En la perspectiva de Ricardo Piglia, por lo que todo indica, es en el proceso de provocar alteraciones mínimas en puntos vitales del cuerpo de la tradición literaria que se logra conservarla. Siempre desencadenada a partir de operaciones metonímicas, la acción del narrador abre un residuo ficcional que pasa a ser acti-

72 En “Retrato personal”, Piglia afirma que le “gustaría haber vivido en 1936, en Barcelona, durante el verano en que los anarquistas gobernaron la ciudad.” Cf. PIGLIA, 1994, p.50-51. También en “Moedas falsas no mercado literário”, el escritor afirma que “los grandes compiladores anticapitalistas son el anarquista, el poeta y la prostituta, que están contra la sociedad y son marginales a ella.” Cf. *Minas Gerais*. Suplemento Literário. 1991. p.12.

vado, convocado a la pantalla de la máquina de la memoria. En esa enunciación, hay mitos sin origen determinado y hay simulaciones míticas de orígenes. Por esas razones, la obra de Ricardo Piglia se encuentra mucho más próxima al *Finnegans Wake*, novela-río de Joyce cuyo inicio es una frase ya tomada por la mitad y citada al final del texto, de que al cuento "William Wilson", de Poe. El origen, "después de Adán y Eva",⁷³ o sea, con el fin de las utopías sobre el origen, constituye una posibilidad de relato ficcional como tantas otras.

Quizás el gran problema que se plantee para el narrador de hoy sea justamente el de relacionar el carácter comunal, iniciático y sagrado de las antiguas narrativas referidas por Benjamin, que configuran lecturas de los precursores, con la indiferencia del lector contemporáneo frente a la experiencia condensada en textos. Cómo desarrollar un lenguaje que permita conectar pasado y presente, y por lo tanto escribir el futuro de la ficción, parece ser el desafío que se presenta para la narrativa coetánea. Afortunadamente, según Macedonio Fernández, "la máquina aprende a medida que va narrando". Ella es capaz de aprehender las "manías" ajenas citadas por el joven Emilio Renzi y transformarlas en un hipertexto muy sensible a las voces de su tiempo. Trémula y leve como una tela de *Araña* o las medias de seda inventadas por Arlt, personaje de *Nombre Falso*, esa red brilla en el centro del museo cultural y, a través de sus nudos, establece conexiones entre hombres, tiempos, espacios.

Nos parece que la mejor imagen para hablar sobre esto es la de Lucía Joyce, personaje de la ópera, en su relación con los médicos. Al mismo tiempo que les tiene miedo, cada vez que se mueve provoca en esos lectores de su texto un estremecimiento colectivo e involuntario. Esos gestos, que indican repetición pero también negociación de signos, condensan aquello que parece estar en la base de la creación literaria de Ricardo Piglia: creador y criatura se inoculan mutuamente el virus de la mutación, ya que ambos están

73 CAMPOS, op. cit. p.35.

on line, en una convivencia donde la simultaneidad desautoriza a las jerarquías rígidas de un *antes* y un *después* fuertemente delimitados.

La novela *La ciudad ausente* funciona, por lo tanto, como la máquina de relatos que es su personaje: por no creer más en la transmisión de experiencias y al mismo tiempo insistir en la necesidad de continuar narrando, distorsiona el lenguaje de los museos literarios, mezclándolo con idiomas artificiales que le permitan hablar al lector contemporáneo. Hipertexto que conecta narrativas del pasado a las demandas editoriales del presente, el relato utiliza el material disponible en el mercado tecnológico: ópera, CD y video constituyen versiones adulteradas del viejo texto *in-fólio* transformado en imágenes multimodales. Resultado y motor de la dinámica hipertextual, esos artefactos son los nudos blancos que adulteran y garantizan la vida de la obra literaria y de la tradición cultural en la que está insertada.

EL MONSTRUO FEMENINO

La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto.

Ricardo Piglia

Luz de la vida, engañadora.

Macedonio Fernández

Narrar era dar vida a una estatua.

Ricardo Piglia

En un conocido ensayo, Borges señala cómo “cada escritor *crea* a sus precursores”⁷⁴ en el sentido de que una obra resalta aspectos importantes de los otros textos con los cuales mantiene correspondencias. Examinando la narrativa de Kafka, Borges la reconoce en diversos textos que la preceden como la paradoja de Zenón de Elea, la descripción del unicornio hecha por Hang Yu y los escritos de Kierkegaard, entre otros. Para él, en cada uno de esos textos ya está presente alguna idiosincrasia que anuncia estructuras, tonos o temas kafkianos, los cuales, no obstante, sólo son percibidos por el lector de Kafka porque la obra de ese autor construye el camino retroactivo hasta ellos, a medida que se apropia de algunos de sus trazos. *La ciudad ausente* tiene como uno de sus recursos de construcción más importantes la retomada de precursores. Tal hecho, además de filiar la novela a una determinada tradición literaria, también la conecta con las otras obras del propio Piglia.

Uno de los textos cuya lectura es modificada por la novela de Piglia es *El extraño caso de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, del escritor escocés Robert Louis Stevenson. Además de transformar ese escri-

74 BORGES, 1985, p.712.

tor en personaje-narrador del que Junior considera el primer relato de la máquina (p.81), su novela ofrece otros núcleos potenciales de ficción que se pueden reconocer en las semejanzas existentes entre el monstruoso Mr. Hyde y la extraordinaria máquina de relatos de Piglia.

Para Elaine Showalter, el carácter abominable de Mr. Hyde revela el histérico comportamiento masculino del final del siglo XIX. El hecho de que la comunidad de los hombres esté sujeta a la histeria, enfermedad nerviosa típicamente femenina, constituye un síntoma de la homosexualidad masculina de la era victoriana. Después de rastrear innumerables indicios de pederastia en la obra de Stevenson, la autora concluye que, en sus experimentos, Dr. Jekyll estaría buscando, en sí, su propio compañero. El tratamiento del tema del doble configuraría, entonces, “una fábula sobre el pánico homosexual del final del siglo, el descubrimiento y la resistencia de la identidad homosexual”.⁷⁵

Los aspectos femeninos reprimidos en Dr. Jekyll son expuestos a través de las imágenes de Hyde descritas por Dr. Lanyon, personaje de la novela de Stevenson, y muestran cómo “él se debatía contra la aparición de un ataque histérico”.⁷⁶ También en el diálogo entre Poole, el mayordomo, y Mr. Utterson, amigo y testamento de Jekyll, son registradas las relaciones afeminadas de Hyde y al mismo tiempo hecha explícita la moral del fin de siglo, simultáneamente asustada y seducida por la no diferenciación sexual:

Una vez lo vi llorar.

¿Llorar? ¿Cómo? preguntó el abogado, con un escalofrío.

Lloraba como una mujer o un alma en pena dijo el mayordomo.

Me alejé con aquel peso en el corazón, con ganas de llorar también.⁷⁷

75 SHOWALTER, 1993. p.149.

76 STEVENSON, 1994. P.75.

77 *Ibidem.* p.63.

Las lágrimas de Jekyll/Hyde reúnen elementos heterogéneos, el médico y su doble, la mujer y el alma en pena, en una relación en la cual una señal de fragilidad femenina recuerda el peor de los castigos después de la muerte, la pena del espíritu, cuando se encuentra en el hombre. Sin embargo, si Mr. Utterson siente un escalofrío frente a las evidencias de feminidad en Jekyll, el mayor-domo se identifica con él y siente “ganas de llorar también”. Como la sífilis, enfermedad en boga en la época, la homosexualidad contaminaba el mundo de los hombres y cuestiona una moral sexual basada en anatomías y papeles sociales fuertemente demarcados.

También según Showalter, al configurar la división del *yo*, Dr. Jekyll y Mr. Hyde expresan la perspectiva del neuroanatomista Paul Broca que había identificado los dos hemisferios cerebrales y la predominancia del hemisferio izquierdo en la definición de las potencialidades motoras e intelectuales. Esa ciencia estaba influida por “premisas culturales a cerca de la dualidad, incluyendo las de sexo, raza y clase”: un lado del ser humano era “masculino, racional, civilizado, europeo y altamente evolucionado mientras que el otro era femenino, irracional, primitivo y atrasado”.⁷⁸

El tema del doble, en los textos de ciencia y de literatura del siglo XIX, muestra la tentativa de obtenerse un sistema ideológico-discursivo con una cierta estabilidad. De hecho, las simples oposiciones binarias permiten un determinado control de la realidad, ya que el sujeto debe tratar un objeto que, cuanto mucho, se desdobra en su contrario. La división regular de ese objeto ofrece alguna previsión a respecto de los hechos futuros. De esa forma, los conflictos de sexo y raza, entre otros, revelan una representación de mundo al mismo tiempo autoritaria e ingenua, en la cual un *yo* sufre la oposición de un *otro* con el cual mantiene una relación especular, aunque invertida. En ese modelo mental, las correspondencias son jerárquicas, excluyentes y simétricas: masculino o femenino, raza blanca o no blanca, civilizado o bárbaro.

78 SHOWALTER, op. cit. p.156.

Al final del siglo XX, la virtualidad de lo real y la inestabilidad de las verdades científicas exigen una nueva lectura del mundo, en la cual la dualidad cede lugar a la heterogeneidad: no hay sexo, raza o cualquier otro objeto en estado puro, sino en mezcla permanente. En el quiasma de valores, ideas, pueblos y estéticas, el ciudadano de este nuevo milenio se encuentra con la pérdida de trazos distintivos: anarquía, mezcla y asimetría son consecuencias y estímulos de otra forma de organización social y de producción textual. Así, determinados elementos del texto literario o social que permanecieron invisibles a las lecturas de épocas anteriores son resaltados dentro de la red de significaciones de la actualidad y propician otras producciones de sentido. Después de Borges, el efecto retroactivo del acto de leer instaura una red semiótica que altera infinitamente los significados del texto del pasado, del presente y del futuro. Por eso, la lectura coetánea puede indicar a la era victoriana como un momento en el cual

los problemas sexuales y sociales eran resueltos con una simple separación entre la mente y el cuerpo, el bien y el mal, el piso de arriba y el piso de abajo. Pero, ¿será que el yo dividido de la narrativa del final del siglo era la fantasía de todos? ¿Será que las mujeres así como los hombres podían tener vidas dobles? ¿Podría haber una mujer en el armario de los secretos del Dr. Jekyll?⁷⁹

Para Showalter, la presencia de una mujer en el armario del Dr. Jekyll y también en el de Stevenson, su inventor, se revela en el texto del homoerotismo subyacente al relato. Sin embargo, eso sólo será evidente cuando muchas películas reemplacen a Jekyll y Hyde por personajes femeninos o los presenten desarrollando relaciones afectivas con el otro sexo. En una clásica elección de precursores, el cine cambia nuestra lectura de la novela de Stevenson y del propio femenino y lleva Showalter a la conclusión de que las mujeres, en el post-feminismo del siglo XX, necesitan tanto de un

79 SHOWALTER, op. cit. p.161.

Mister como de una Sister Hyde, a medida que ellas también buscan las prácticas homosexuales. La proliferación de identidades establece un espacio de tensión creadora, tal como sucede en *La ciudad ausente*, cuya máquina permite la retrolectura de Mr. Hyde, Dr. Jekyll y su armario.⁸⁰ El artefacto construido para traducir, al presentarse como mujer-máquina y fragmentarse en diversos narradores, no sólo remite a la criatura de Jekyll sino también demuestra cómo la citación mutua impide las referencias fijas de ambas narrativas a medida que las ubica en una red hipertextual. Análogamente, el personaje Stephen Stevensen puede ser visto como simulacro del escritor Robert L. B. Stevenson.

El monstruo-narrador de *La ciudad ausente* relata historias desde el punto de vista masculino, como sucede en “El gaucho invisible” y “Primer amor”, y también se desdobra en diversos personajes femeninos de sus propios relatos. De esa manera, la homosexualidad masculina extraída de los precursores Jekyll/Hyde se desdobra en formas más radicales de mezcla de textos e identidades, ya que la propia máquina de narrar configura un ser hermafrodita, una mezcla efectiva de masculino y femenino. No es por acaso que muchas de sus historias están reunidas en la parte II de *La ciudad ausente*, llamada “El museo”: espacio de la memoria donde un escritor puede fantasear narrativas precursoras e identidades polifacéticas. Oriundos del archivo reprimido y del carácter andrógino de la narrativa de cierta tradición, los relatos “Una mujer”, “Primer amor” y “La nena” cuentan siempre la misma historia: la de la pérdida.

80 La cuestión de la homosexualidad aparece en la obra de Ricardo Piglia en “La invasión”, cuento homónimo de su libro de estreno, y en “El Laucha Benítez cantaba boleros”, cuento de *Prisión perpetua*. El tema será tratado de forma privilegiada en la novela *Plata quemada*, donde se narra la historia de amor entre los pistoleros Gaucho Dorda y Nene Brignone.

LA NARRATIVA DE LA PÉRDIDA

Perder el lenguaje, el amor o la vida destierra a los personajes y les permite vivir situaciones límites que quizás condensen la única experiencia de sus vidas. En "Una mujer", la protagonista abandona los papeles femeninos de madre y esposa, huye a un pueblo, juega a la ruleta, gana mucho dinero, vuelve al hotel y se suicida. Esa narrativa breve y paradójica de cierta forma desarrolla las notas de Chejov sobre un cuento futuro "Un hombre, en Monte Carlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida" que es citado por Piglia en "Tesis sobre el cuento".⁸¹ Ese diálogo posible entre los textos confirma, una vez más, la característica central de la obra de Ricardo Piglia, que es responder a las preguntas generadas pela tradición cultural. Al oír aquello que fue imaginado, pero no realizado, en el pasado literario, los relatos de Piglia revitalizan los artefactos culturales de otros tiempos y espacios.

La protagonista de "Una mujer" se prepara para morir: se exilia de la familia y de la ciudad, adopta el nombre de la madre en un rechazo de la identidad y piensa que la ruleta y los crupiers son el rostro del destino y de la muerte. Al abandonar el dinero en la plaza, ella juega su última partida, pero el lector todavía no lo sabe, aunque perciba que el relato, que estaba siendo contado en tiempo pasado, abruptamente empieza a usar verbos en el tiempo presente. Las escenas finales del cuento son narradas de forma rápida, sintética, antisentimental: se trata de la mirada de un narrador que ve los hechos a la Burroughs o con "la visión cristalina de Billy the Kid."⁸² Antes de matarse, el personaje ejecuta acciones perfectamente habituales, como si no fuera a morir. La frustración de la "promesa de felicidad", cuando gana el juego pero pierde la vida, provoca la perplejidad del lector, como tal vez lo desease Chejov.

En el relato "Primer amor", un hombre adulto narra la pérdida de la amada, sufrida en la infancia, y las tentativas de mantener

81 PIGLIA, 1994. p.37.

82 *Ibíd*em, p.63.

vivos los recuerdos de Clara Schultz. La narrativa, tal como en "Una mujer", también recupera un pasado reprimido pero promoviendo un recorte diferente del material disponible en el museo literario. El primer amor, sólo preservado gracias a la corajuda complicidad de los amantes, era secreto y luego resultaría en pérdidas. La fuerza de ese sentimiento es hecha explícita en el delicado gesto de los niños que, mal sabiendo escribir, se envían cartas y, así, transforman el texto escrito en una forma de deseo, conjuración y resistencia. Los recuerdos del narrador intentan burlar el fin de la pasión y recuperar a la amada, al soñar con su rostro, en el espejo que tiene bajo la almohada. Años después su deseo se realiza de forma tangente y multiplicada, pues sueña que estaba soñando con la imagen de ella en el espejo. Y como ya era otro, ella parecía ser su hija: de esa forma, vuelve a perderla y a intentar recuperarla por medio de lo que vive y narra: "en cada mujer que he querido estaba Clara." (p.53)

Las imágenes de un sueño dentro de otro recuerdan "Las ruinas circulares", de Jorge Luis Borges, donde un forastero se impone la tarea de generar un hijo a través de imágenes oníricas. Aspectos que remontan a un sagrado arcaico, como los templos y dioses primitivos y destruidos, el espacio donde el mago se recoge, los rituales de purificación, componen un escenario propicio al sortilegio de una creación que se realiza por medio de imágenes vistas durante el sueño.⁸³ En ese caso, la mirada del soñador es responsable por engendrar un cuerpo etéreo, cuya paulatina existencia va extenuando la memoria y la identidad paternas. El dios Fuego, al animar la criatura, simultáneamente revela la base ilusoria de la identidad del padre y del hijo. Como demiurgo, ese dios sufre la supresión de su principal característica, la propiedad de provocar la combustión de otros cuerpos, y condena a sus sacerdotes a la eternidad fantasmagórica de simulacros del hombre. Como un nuevo Lucifer, ese portador de una luz que quema sin consumir, frustra el deseo de humanidad del mago, al negarle la condición de ser dis-

83 BORGES, 1985. p.451-455.

continuo y obligarlo a participar de una absurda genealogía en que el esfuerzo creativo redundaba en la imagen del Mismo. La mirada del padre, al observarse cómo una cita de otro soñador, pierde el lugar de la autoría y se comprende también como obra reduplicable, en un proceso circular de multiplicación de identidades en ruinas.

A pesar de que ambos exploren los sortilegios de los sueños, entre el cuento de Borges y el de Piglia, hay un diálogo calcado en diferencias básicas. Una de ellas está relacionada con el papel paterno. El mago sueña con un hijo, insiste en su elaboración a través de sucesivas imágenes y descubre que las mismas están encajadas retroactivamente. Así, el creador termina percibiendo que él y su criatura no pasan de simulacros, lo que frustra su paternidad.⁸⁴ Ya el narrador de Piglia sueña consigo mismo, soñando a la amada, que no es más que un fantasma en el espejo: en ese caso, hay un laberinto puramente virtual, formado por imágenes superpuestas y simultáneas. Ese narrador percibe la paternidad como la consecuencia grotesca de una frustración anterior que, en el presente de la enunciación, funciona como un nuevo impedimento a la realización del deseo amoroso, puesto que la imagen de hija remite a la idea del incesto. Por otra parte, como la paternidad es falsa, ella no impide que él continúe amando a Clara en todas las mujeres futuras.

Si el narrador de Borges es un maestro que se descubre aprendiz de hechicero, el de Piglia no se plantea más esa cuestión, puesto que sabe que su realidad es un sueño dentro de otro: su desilusión es un *a priori* de la creación. El hechicero borgeano, aunque se descubra engañado, genera otro ser. El narrador del cuento "Primer amor"

84 Emir R. Monegal muestra cómo el horror de Borges a la paternidad es el tema tratado en ese cuento y adiciona: "En su mitología privada, el tema del doble ya agotado por los románticos y por Poe, en especial estaba profundamente vinculado al temor infantil de ser sólo un doble inventado por su padre, el silencioso y modesto Jorge Guillermo. Lo paradójico es que, hoy, el hijo es el padre, y sólo conocemos un Borges: Jorge Luis." Cf. MONEGAL, 1985. p.450.

lucha durante años para recuperar una imagen en el rincón del espejo y, cuando lo consigue, ella es apenas imagen, que luego se dispersa con el fin del sueño. En los cuentos de Borges y Piglia, las criaturas generadas a través del sueño de los narradores son seres anómalos y fantasmagóricos, cuya existencia acarrea sufrimiento y pérdida al creador, mismo cuando surgen para mitigar la propia pérdida. Así, al seducir al narrador escondiéndose en la superficie transparente y laberíntica del espejo, Clara Schultz funciona como su *Beatrice*: su primera narrativa, que es la historia de amor por las letras como tentativa de aliviar la pérdida de la amada.

El mini-cuento "La nena", aunque dialogue con "Primer amor", presenta un femenino completamente alucinado que, proyectándose en la realidad, se disemina en un lenguaje hermético, autista, y exiliado del mundo. Ese *ego* inflado, observador atento de lámparas y ventiladores, termina convirtiéndose en una "máquina lógica conectada a una interfase equivocada" (p.57) y a medida que no logra verse como ser individuado, se mezcla con el mundo externo. Identificándose con el giro del ventilador, Laura recuerda a Issy/Nuvoletta personaje de *Finnegans Wake*, de Joyce, que tenía "miríadas de pensavientos"⁸⁵ e imagina el zumbido de las hélices como siendo su propia voz:

Laura dijo que vivía "ahí", y levantó la mano para mostrar el techo. Ahí, dijo, y movía la cabeza de izquierda a derecha. La madre apagó el ventilador. En ese momento empezó a tener dificultades con el lenguaje. Perdió la capacidad de usar correctamente los pronombres personales y al tiempo dejó de usarlos y después escondió en el recuerdo las palabras que conocía. Sólo emitía un pequeño cloqueo y abría y cerraba los ojos. (p.56)

Cuando Laura pierde el lenguaje, pierde la capacidad de retener informaciones y vivir experiencias. En la jaula del presente, ese pájaro mecánico cambia su sintaxis y usa expresiones inusitadas,

85 CAMPOS, 1986. p.92.

como “barro suave” para referirse a la “manteca”, recordando también al personaje infantil del fragmento 15 de *Finnegans Wake*, en cuyo nombre *little Buttercup* hay ecos de *butterfly* y *butter*.⁸⁶ Por contigüidad, Laura y su padre recuerdan también la relación entre Joyce y Lucía, su hija psicótica.

Tratada por el doctor Arana, a través de él Laura puede ser asociada a Elena, la loca que se piensa una máquina narradora, funcionando como una especie de su réplica infantil y que, en el interior de la novela, es dada a conocer *a posteriori*. Si, para Arana, Laura sufre un vacío emocional responsable por despersonalización y lenguaje abstracto, para su padre, sucede lo opuesto: su lenguaje intenta adecuarse a sus experiencias emocionales. La aparición de la figura paterna protectora, en *La ciudad ausente*, indica una relación diferente entre creador y criatura. Es como si el padre, apropiándose de atributos femeninos, gestase nuevamente una hija ya nacida y que estuviera a punto de morir. Darle otra vez la luz de la interlocución, acunarla con una sintaxis musical, alimentarla con infinitas versiones de la misma historia es la tarea de un Pígalión que sopla vida en una estatua. Funcionando como “una máquina lógica conectada a una interfase equivocada”, Laura es un programa cuyos *links* fueron rotos: las alas de su lenguaje se agitan incesantemente como las paletas de un ventilador.

“Muñeca de goma pluma, una máquina humana” (p.58), a través de la música la niña va incorporando un lenguaje artificial que le permite oír la leyenda atribuida a William de Malmesbury⁸⁷ que, en

86 En la traducción de *Finnegans Wake* al portugués se creó también la palabra *Amargarina* que “está en consonancia con la importante personificación juvenil de Ana: *Margareen* (...) que es disputada por los dos hermanos *Burrus* y *Caseous* (*Brutus* y *Cassius* + *butter* & *cheese*; *beurre*, en francés = manteca; *caseus*, latín para queso), evidentemente proyecciones de Shaun y Shem.” Cf. CAMPOS, op. cit. p.93-94. Toda esa red de significaciones es activada, cuando leemos al personaje Laura.

87 William of Malmesbury (1095-1143) fue un importante historiador inglés, educado en el Monasterio de Malmesbury. Su trabajo más

su *Chronicle of the kings of England*, “refiere la historia de un joven y potentado noble romano que acaba de casarse” (p.59). La narrativa del padre que recomienza siempre, a la misma hora y en el mismo lugar, en un ritual paciente y repetitivo, tiene la función curativa de las historias de los antiguos narradores orales. Como una Scheherezade masculina, él aconseja, intenta cambiar comportamientos y trata sobre elementos de la propia historia de Laura, mostrando cómo el círculo amoroso del anillo o del relato puede dar vida a una estatua:

Tras los festejos de la celebración, el joven y sus amigos salen a jugar a las bochas en el jardín. En el transcurso del juego, el joven pone su anillo de casado, porque teme perderlo, en el dedo apenas abierto de una estatua de bronce que está junto al cerco del fondo. Al volver a buscarlo, se encuentra con que el dedo de la estatua está cerrado y que no puede sacar el anillo. (...) esa noche (...) paralizado de terror, oye una voz que susurra en su oído: Abrazame, hoy te uniste conmigo en matrimonio. Soy Venus y me has entregado el anillo del amor. (p.59).

Venus, objeto sagrado y frío de museo, no es otra cosa que un monumento inerte. El anillo del joven recién casado es el que confiere amor ... a la diosa del amor. La estructura circular y cerrada del anillo simboliza un pacto de relaciones duraderas, indica y crea un vínculo en un lenguaje performático en el cual decir es actuar. El cuerpo del anillo, reposante y secuencial, sin ángulos vivos o interrupciones, es una línea barroca doblada sobre sí misma, meta-lenguaje que sugiere la armonía del inicio y del fin. Sin embargo, se trata también de una estructura vaciada, cuyo centro imaginario pide un cuerpo ausente. Además, el círculo tranquilizante se puede convertir en ansia de movimiento, puesto que inspira rotación y desplazamiento.

importante fue *Sobre las hazañas de los Reyes de Inglaterra* que trata sobre las primeras cruzadas.

La estructura circular del anillo tal como las ruinas de Borges y los residuos del museo es capaz de hacer proliferar a los signos, imprime vida a la estatua del amor y funciona como metáfora de la propia narrativa que contiene su imagen. Las versiones del relato paterno van circulando alrededor de Laura, en un trayecto paradójico: línea que se cierra sobre sí misma y se repite pero que también se abre en el espiral de otras variantes. Un día, sacudida en su inmovilidad de estatua, Laura murmura su historia: “Mouvo miró la noche. Donde había estado su cara apareció otra, la de Kenya. De nuevo la extraña risa. De pronto Mouvo estuvo en un costado de la casa y Kenya en el jardín y los círculos sensorios del anillo eran muy tristes” (p.60).

La presencia de los nombres propios Mouvo y Kenya y de hechos ya narrados muestra que la niña recupera el concepto de un mundo exterior y de él se diferencia. Los rostros superpuestos de Mouvo y Kenya empiezan a distinguirse tanto cuanto las imágenes de la casa y del jardín. Y como no podía dejar de suceder con un personaje de *La ciudad ausente*, la niña aprende, al mismo tiempo, a narrar y a reflexionar sobre su propia narrativa. Así, cuando nota que la forma circular transmite sensaciones de melancolía,⁸⁸ parece reciclar, súbitamente, toda una experiencia literaria que la precede y que la transforma en cita y citadora. La dinámica que mueve su lenguaje, y que se basa en el escuchar una misma historia y en apropiarse de ella y cambiarla, vuelve a caracterizarla como la réplica-niña de la Elena-máquina narradora. Al curarse de la afasia que la mantenía prisionera, la joven narradora le pide al padre un anillo de oro, señalando su capacidad de escapar del presente repetitivo del relato y de sumergirse en la experiencia nueva de la vida.

88 Edgard Allan Poe, discutiendo la creación de su poema “El cuervo”, muestra cómo la melancolía es la más grande manifestación de la belleza poética, principalmente cuando es revelada por la repetición variada de un sonido y de una idea. La tristeza de los círculos sensoriales recuerda esa reflexión de Poe, al tratar sobre una melancólica circularidad. Cf. POE, [s.f.]. p.409.

En la versión brasileña de *La ciudad ausente*, en ese momento de la narración, después de la palabra “anillo” se indica entre paréntesis “anelo” (p.49), palabra italiana que recuerda el término portugués “anelo”, equivalente a anhelo “deseo ardiente, aspiración, ansia”. De hecho, Laura necesitaba de un aro de metal que ratificase su salida del silencio o de la repetición de sonidos inhumanos y que, por lo tanto, expresase también su necesidad vital de narrar. Por otra parte, ese gesto hace explícito el “deseo ardiente” de la relación incestuosa que ya se anuncia al final del cuento “Primer amor” y que tal vez se extienda a la relación Joyce-Lucía. De manera que la mujer del “armario de los secretos” del Dr. Jekyll reaparece en “La nena” y desestabiliza las relaciones afectivo-literarias en *La ciudad ausente*.⁸⁹

Los personajes de “Una mujer”, “Primer amor” y “La nena”, tal como la máquina-narradora que los genera, dialogan no sólo con criaturas de Stevenson, Joyce y Chejov sino también con elementos de la cultura judía, principalmente a través de ciertos textos de Borges. En ese caso, uno de los trazos más relevantes de la cultura hebrea, la valorización de la tradición, aparece como tema y principio organizador en las obras de Borges y Piglia. El tema judío de la “cábala”, sinónimo de “tradición”, al remitir a la lectura permanente de leyendas, prácticas y datos históricos de una cultura segregada, enigmática y construida alrededor del proceso de descifrar escritos sagrados, puede funcionar como una llave productiva de lectura de esa ficción contemporánea.

CÁBALA, HIPERTEXTO, LABERINTO

Al analizar la influencia de la literatura judía en la ficción argentina y en la obra de Ricardo Piglia, es imposible ignorar las

⁸⁹ La cuestión del incesto es tema también en *Nombre falso*, cuento de Ricardo Piglia. En ese caso, se trata del amor entre Lettif y María que, a su vez, recuerda la relación de Erdosain con una niña en *Los siete locos*, de Roberto Arlt.

condiciones de producción de esos textos. De manera que, cuando leemos “El Aleph” o “El Golem”, cuentos de Jorge Luis Borges, y su relación con la máquina de *La ciudad ausente*, también leemos los conflictos étnicos que siempre acompañaron a los judíos y que están inscriptos en esos textos como voz disonante con relación a la cultura eurocéntrica y a la concepción hegemónica de la historia de las naciones.

En 1910, en el Centenario de la sublevación contra los españoles, argentinos eufóricos defendían el progreso del país en un “crisol de razas”. Imágenes bucólicas y pacíficas de una nación basada en la justicia y en el trabajo serían apoyadas por innumerables escritores. Los versos de Alberto Gerchunoff, autor de *Los gauchos judíos* “Amiga mía, soy judío y soy cristiano” señalan a América como la Tierra Prometida del pueblo perseguido en Europa.⁹⁰ Sin embargo, en 1930, un fascismo declarado ya mostraba los límites ideológicos y políticos de la oligarquía señorial. La defensa de los elementos tradicionales hispanoamericanos y la propaganda contra todo que no fuese “nativo, indígena, estrictamente nacional” proporcionan los elementos básicos de la xenofobia, y los grandes movimientos operarios se van convirtiendo también en conflictos étnico-políticos.⁹¹

Al colonizar la América, España delega al continente un anti-judaísmo que ya es racial sin dejar de ser teológico. Por eso, los elementos judíos del Nuevo Mundo no sufren sólo el prejuicio popular y vago de la Europa anterior al siglo XIV: son también reprimidos por una cultura autoritaria y excluyente que busca razones teóricas para el racismo. El dominio del franquismo y su alianza con el nazi-fascismo, después de la guerra civil española, reper-

90 VIÑAS, op. cit. p.68-84.

91 Leopoldo Lugones es un ejemplo típico de escritor argentino comprometido con la política discriminatoria y, como personaje de *La ciudad ausente*, es señalado como enemigo político y literario de Macedonio Fernández.

cutieron en la Argentina de varias formas, inclusive reforzando el peronismo y el antisemitismo.

Para los judíos, releer las Escrituras, descifrar el *Talmud* y la *Tora*, crear diferentes versiones de lo existente, cambiar letras y recomponer números es hacer de la palabra un artificio mágico, que descifra el mundo y es también el principio creador de todas las cosas. Mónada y musa, la palabra encarna la propia divinidad y a ella acerca la imagen del hombre. Por lo tanto, el carácter arcaico y sublime, sagrado e insurreccional, familiar y sorprendente del verbo cabalístico instaura, en un sólo movimiento, el poder del razonamiento ágil y lógico y la potencia de la fabulación. Borges y Piglia supieron leer eso.⁹² Al trabajar con formas y temas judíos, exorcizan uno de los miedos de Occidente exactamente porque conspiran contra la buena sociedad y sus modelos excluyentes. Así, al ser acusado de ascendencia judía por la Revista *Crisol*, Borges encuentra la ironía necesaria para tratar ese tema. En “Yo, judío”,⁹³ afirma que los inquisidores nunca se preocuparon con otras genealogías, como si apenas las tribus del Mar Muerto fuesen capaces de generar antepasados. Si consideramos la capacidad de resistencia a la destrucción desarrollada por el pueblo judío a lo largo de los siglos, veremos que ella se debe justamente al ejercicio incesante de la lectura de la tradición, hecho que refuerza la sarcástica tesis borgeana.

Aunque existan varios elementos judíos en la obra de Borges, nos interesan directamente el aleph, el Golem y la cábala, porque sitúan el contexto en el cual la obra de Piglia trata sobre la creación de seres excepcionales.⁹⁴ “El Golem”, escrito para el *Manual de Zoología Fantástica*,⁹⁵ explora el tema de la creación de un autó-

92 En *Respiración artificial*, los métodos usados por Arocena para descifrar las cartas interceptadas por él recuerdan a la tradición de la lectura cabalística, en la cual números y palabras entran en un proceso de infinita mezcla y remontaje.

93 Cf. MONEGAL (org.). op. cit. p.87.

94 SOSNOWSKI, 1991.

95 Cf. MONEGAL (org.), op. cit. p.343-344 y 466-467.

mata hecha por un rabino. Muy próximo a un ensayo y poseyendo varias citas de autores y obras, el texto presenta la tesis de que en la escritura divina nada es casual. Sin embargo, el tono solemne y académico de “El Golem” apenas encubre una irónica enunciación que trata sobre la invención artificial del monstruo como algo posible apenas en el nivel de la fabulación.

Esto resulta claro cuando la misma escrita divina, que en el texto de Borges no acepta casualidades, permite la multiplicación de los sentidos. Se cierra la puerta del frente de la casa de las ilusiones pero se abre la del fondo, puesto que una Escritura Sagrada que puede ser fuente de innumerables significados deja, por eso mismo, de ser la Ley cuya característica fundamental es la univocidad. Borges desacraliza el texto divino que, desde el punto de vista de la recepción, pasa a ser literatura. Lo mismo sucede con el *Talmud* cuyas citas son colocadas en nivel de la novela onírica *Der Golem*, del escritor austríaco Gustav Meyrink. Al final de ese texto, una afirmación de Borges de que el cabalista Eleazar de Worms habría conservado la fórmula de la construcción del Golem produce un efecto de verdad y al mismo tiempo la ironía que destruye la verosimilitud y potencializa el carácter fabuloso de esa narrativa y de su criatura.

Inventado a partir de combinaciones de letras, el hombre artificial era también movido por una fórmula mágica, colocada atrás de sus dientes. Una noche, el rabino se olvida de sacar la inscripción: el Golem se convierte en un asesino incontrolable, tiene que ser destruido y se vuelve una pieza de museo en la sinagoga de Praga. Según Borges, las letras que engendran al monstruo deben organizarse en 23 columnas *in-fólio* y de acuerdo con los alfabetos de las 221 puertas. Se debe también tatuarle la palabra *emet*, que significa “verdad”, de donde se es necesario se puede sacar la primera letra y obtenerse *met*, lo que convertirá al Golem en un “muerto”. Construido de barro y palabras mágicas, como Adán, el ser extraordinario difiere de él por su carácter exacerbado de signo y su estructura de libro: columnas *in-fólio*, alfabetos y hasta posibles errores de composición interna reiteran la presencia o ausencia de

una letra como un acontecimiento, el cual liberta el poder de vida y muerte del creador sobre la criatura.

Una segunda lectura de la leyenda judaica es elaborada por Borges en el poema *El Golem*, que está calcado en la obra *Principales tendencias del misticismo judío*, de G. Scholem, y también configura la versión poética del ensayo anterior.⁹⁶ Esa retomada de la historia se da en un nivel de elaboración textual y temática muy superior al del primer texto. Al principio del poema encontramos, en las referencias a *Cratilo*, un homenaje a la cultura occidental destacando la idea platónica de que el nombre es arquetipo de la cosa. Sin embargo, ya en la segunda estrofa, el énfasis en el poder creador de la palabra es desplazado hacia la cultura judaica. Es curioso cómo ese gesto del poeta une las dos grandes vertientes del pensamiento occidental: reverencia un saber dominante, grecolatino y cristiano, pero indica bajo él otro sistema, que pulsa en el subsuelo del conocimiento y frecuentemente irrumpe bajo las más variadas formas, en un permanente conflicto con la clarividencia apolínea o los modelos cartesianos. Evidentemente, la conexión entre esas culturas sucederá en el mismo campo en que se combaten: en el espacio conflictivo de la palabra.

De acuerdo con el poeta, los cabalistas aparentemente buscaron incesantemente un nombre mágico, perdido por Adán junto con el Paraíso. Judá León, rabino de Praga, recombina letras, textos, nombres e inventa un muñeco rudo, con mirada de perro o cosa, que mal barre la sinagoga. Paradójicamente, el monstruo forjado a partir de signos no es capaz de dominarlos y se convierte en prisionero del lenguaje, del tiempo y del espacio. Mudo, imitador grotesco y afectado de los gestos de devoción del rabino, aparentemente la idiotez del Golem fue generada en un error de la grafía del nombre sagrado. Ese hijo del engaño provoca en su creador sentimientos de ternura y horror, e incertidumbre con relación a la validez de “agregar a la infinita serie un símbolo más”. En la última estrofa, el poeta pregunta si Dios también no se habría arrepentido

96 MONEGAL (org.). op. cit. p.345 y 467.

de haber inventado al rabino: esto recuerda a los personajes de “Las ruinas circulares”, seres reciclados en serie, en una fábrica de simulacros *ad aeternum*. La mirada del creador, sea Dios, rabino o poeta, sueña imágenes virtuales, hombre, Golem, poema, que frustrarán su deseo de semejanza. Adán desafía la ley divina y busca la ciencia del bien y del mal, el Golem no pasa de un monstruo y el poema desliza por la multiplicidad de sentidos. Así como la memoria cultural de que son hechas, las criaturas guardan trazos del creador, pero también se alejan de él en el giro de las diferencias. Para el inventor, esa no semejanza puede significar un equívoco involuntario de su acto de creación. Para la criatura, se trata de la garantía de un mínimo de autonomía. De cualquier manera, si es imposible establecer una identidad perfecta entre inventor e inventado, de hecho el engaño es uno de los principios de la creación, como señala Junior con relación a la máquina de narrar de *La ciudad ausente*.

Gershom Scholem, el escritor citado por Borges en “El Golem”, afirma que el rabino creador del monstruo fue inspirado en un sacerdote que de hecho existió en Praga y cuyos descendientes, John von Neumann y Norbert Wiener, fueron matemáticos que contribuyeron a la aparición de la computadora.⁹⁷ De esa forma, habría una red de analogías entre el Golem de Praga y la computadora, o Golem de Rehovot: ambos fueron creados por la inteligencia humana y son controlados por su creador, aunque siempre puedan rebelarse y provocar disturbios. Además, la estructura de esos seres se basa en razonamientos matemáticos abstractos sea en la organización cabalística de las 22 letras del alfabeto hebreo, sea en el sistema binario de los números 0 y 1 mientras su funcionamiento es garantizado por algún tipo de energía, divina o electrónica. Pero ahí parece que terminan las semejanzas entre las criaturas, pues la computadora, al contrario del Golem, no tiene forma humana y sería capaz de desarrollar niveles más avanzados de aprendizaje. Como texto que transita en las fronteras de ciencia,

97 SCHOLEM, 1994. p.89-96.

religión, tecnología y ficción, el Golem ofrece elementos para pensar cómo los modelos cabalísticos y binarios, en cooperación antagónica en la sociedad contemporánea, revierten el orden del mundo y provocan laberintos hipertextuales. La máquina de relatos de *La ciudad ausente*, al rebelarse contra el destino de mera traductora que le es designado por Macedonio Fernández, reencuadra la leyenda del Golem de Praga y recuerda la tecnología de los microprocesadores de texto manteniendo viva, de esa forma, la tradición judaica de releer incesantemente la tradición.

Discutiendo el papel de los espejos en su obra, afirma Borges en una "Autobiografía apócrifa", organizada por Raúl Antelo: "Stevenson, en *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, dijo: 'Hasta ahora podemos pensar en dividirnos en dos, más adelante no sé.'"⁹⁸ Situada en un contexto en el cual Borges comenta su transformación en una tercera persona que no es Borges ni el otro, el de la *Antología personal*, esas palabras se pueden asociar a la cuestión del laberinto y del aleph, según Flávio Loureiro Chaves:

viene a ser laberíntico el espacio mental de "El aleph", donde el escritor conquista la noción decisiva de que la unidad de la existencia sólo se deja revelar en el torbellino de la diversidad y en los contrastes más disonantes. A partir de ahí se delinea un lenguaje cualificado por el recurso excesivo a las oposiciones y a las paradojas, con el fin de verbalizar la realidad que no puede ser conceptualizada ya a través de la lógica formal y escapa a cualquier tentativa de racionalización.⁹⁹

La perspectiva laberíntica de la literatura de Borges también se presenta en la obra de Ricardo Piglia, la cual hace efectiva la premonición de Stevenson, cuando desarrolla la diversidad y percibe los límites de la lógica formal. Los conceptos y los juicios o las proposiciones y conclusiones, cuando fuera de una construcción

98 ANTELO, 1984. p.4.

99 CHAVES, 1984. p.10.

dual de la realidad, muestran el pensamiento en su compleja red de conflictos. El conocimiento pasa a realizarse a través de medias verdades que aprehenden retazos de realidad y los ven de muchos lugares en una sola mirada. Esa es la discusión central de Borges en el cuento “El aleph”, donde el escritor también se presenta como narrador y crítico atento: “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía de todos los puntos del universo. (...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra...”¹⁰⁰

Una esfera tornasolada y brillante ofrece a Borges la navegación por un hipertexto de escenas simultáneas que le da todos los puntos de vistas sobre el universo. La minúscula pantalla contiene el mundo, con todos sus hechos y seres, y es contenida por él. Esa relación obvia y alucinada, fragmentaria y total, en que cada cosa puede ser un infinito, constituye el laberinto del siglo XX. Si seguimos en el concepto de laberinto en algunos textos de Borges, veremos que la materialidad de una construcción, hecha para que los hombres se pierdan, sale del plano exterior y se torna elemento constitutivo de los personajes.¹⁰¹ De la misma manera, en *La ciudad ausente*, el laberinto se configura como una confusa trama interna donde están “todos adictos, metidos en sus delirios y en sus ghettos, usando sus metáforas herméticas” (p.72), como observa Elena, en el Salón de las Almas Perdidas. Si en el pasado sólo los elegidos frecuentaban ese corredor en red, en el mundo actual cada uno es su propio laberinto, navegando en una subjetividad paranoica y desilusionada. El minotauro no es más el monstruo externo que amenaza jóvenes para el sacrificio, monstruoso es el propio

100 BORGES, 1985. p. 625-626.

101 En los cuentos “Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto”, “La casa de Asterión”, “Los dos reyes y los dos laberintos”, “La escritura del Dios” y “El Zahir”, cuentos de *El aleph*, encontramos varias veces el tema del laberinto como una construcción real y también imaginaria de los personajes. Cf. BORGES, 1985.

héroe que, solitario y cínico, deambula entre telas y nudos de su texto interno.

En el laberinto minúsculo de “El Aleph”, encontramos su propia explicación: él es la “primera letra del alfabeto de la lengua sagrada” o “el En Soph, la ilimitada y pura divinidad”¹⁰² de la Cábala. Para Sosnowski, el aleph es una letra que, a pesar de no articulada, incluye a todas las otras y concentra la mayor energía creadora: su valor numérico es 1 y esa singularidad representa la potencia de la unidad divina. Todo es aleph, inclusive creador y criatura, o sea, todo puede convertirse en otra cosa: bajo la unidad se encuentra una infinita diversidad. Pero el cabalista Borges está fuera del contexto teológico: “El problema del narrador no consiste en descubrir la clave para llegar a lo divino, sino en encontrar el verbo que conjugue lo inhumano en términos accesibles al hombre.”¹⁰³ Encontrar la fórmula que hable de lo inhumano, de lo monstruoso y de lo múltiple en términos comprensibles, de hecho no es tarea que desvele a lo divino, sino su imitación grotesca, ya que implica la hipótesis de la creación. Así, el escritor simula una y mil veces el mito del origen: del barro de la tradición modela golens, alephs y máquinas que a su vez generan seres heteróclitos, en un laberinto de textos que se multiplican.

Esa ficción se desarrolla en el entre-lugar en el que hay creación, pero de simulacros, en el cual hay experiencia demiúrgica, pero finita y grotesca, en el que hay mitos sobre un origen que nunca hubo. El narrador contemporáneo lida con alephs, donde están todas las cosas y también su contrario. Por eso, irónicamente, Borges enumera alephs existentes, concluye que el de Buenos Aires era falso y que el verdadero quizás estuviese en la columna de una mezquita. El vaciamiento del símbolo también pasa por la demolición de la casa de la calle Garay y por el olvido de las efigies de Beatriz Elena Viterbo, la mujer muerta en cuyo homenaje es creado el mini-museo del aleph, tal como *La ciudad ausente*

102 BORGES, op. cit. p.627.

103 SOSNOWSKI, 1991. p.68.

constituye una alternativa para la pérdida de Elena, sufrida por Macedonio Fernández. El personaje femenino de “El Aleph” remite a la Beatriz de Dante Alighieri y a la Helena causadora de la guerra de Troya, inclusive en el hecho de que la pérdida de esas mujeres motivó la construcción de la *Divina Comedia* y de la *Ilíada*. Otra lectura de la letra cabalística en el cuento de Borges es indicada en *Respiración artificial*, cuando el personaje Marconi se refiere a Buenos Aires como “aleph de la patria”.¹⁰⁴

De hecho, en el mencionado cuento de Borges se habla de la ciudad y del país. El mediocre escritor del poema “La Tierra” que es una réplica degradada de las escenas del aleph se llama Carlos Argentino Daneri¹⁰⁵ en una alusión clara a la nacionalidad. Además, al surgir en una casa de la calle Garay, el aleph remite a una residencia que de hecho existe en la calle Garay, en Buenos Aires, y que, dicen los porteños, habría servido de escenario para el cuento de Borges. Asimismo, el nombre de esa calle recuerda a Juan de Garay, el representante de la corona española que fundó por segunda vez Buenos Aires. Otra alusión está presente en el neologismo “blanquiceleste” de los versos de Daneri que, según él mismo, se refiere al cielo australiano pero que también puede ser leído como una alusión a los colores de la bandera argentina. Irónicamente, el signo judaico del aleph operacionaliza la lectura de la ciudad más eurocéntrica de América Latina, donde durante décadas una oligarquía *criolla* de ascendencia europea intentó evitar su “contaminación”¹⁰⁶ por extranjeros considerados inferiores. Así, en su intensa singularidad, el saber judaico funciona como un texto exiliado que reacciona a fronteras culturales internas y confi-

104 PIGLIA, 1980. p.160. El análisis de la imagen de Buenos Aires como un *aleph* está desarrollado en el capítulo IV de este libro.

105 El apellido Daneri ha sido analizado también como DANte AlighiERI. Cf. MONEGAL (org.), 1985. p.454.

106 En *La Argentina en pedazos*, Piglia trata sobre esta cuestión cuando escribe el prefacio al cuento “Mustafá”, de Armando Discépolo, que trata sobre las transformaciones lingüísticas provocadas en el español argentino por lenguas extranjeras. Cf. PIGLIA, 1993. p.30.

gura el contrapunto rentable para una política cultural basada en el respeto de las diferencias.

La cuestión de las minorías étnicas también es discutida en la obra de Piglia, en la cual muchos de sus personajes son inmigrantes o refugiados políticos que, solitarios o encerrados en ghettos, viven de reminiscencias y ficciones. En *Respiración artificial*, el personaje Tardewski cuenta a Emilio Renzi sus experiencias como ex-discípulo de Wittgenstein y fugitivo de la Varsovia invadida por Hitler en 1939, momento en el cual su única fortuna se resume a las *Obras Completas* de Kafka y a un cuaderno de notas. La narración de Tardewski se confunde con la propia autobiografía de Ricardo Piglia en lo que se refiere a la importancia, para ambos, de la vida y obra de Kafka. De esa forma, la producción de los tres escritores es conectada por la práctica de la escritura de diarios, siendo que Tardewski inicia sus notas privadas en el exilio en Argentina. Ya Piglia, en "Retrato personal", no sólo afirma que le gustaría haber escrito el *Diario* de Kafka, como también declara que su libro preferido es el diario que escribe, como obra-prima póstuma, desde los 16 años, y que sería "la continuación del *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio Fernández." También agrega Piglia: "Lo que viene después de los prólogos es el diario de un muerto."¹⁰⁷ De ese modo, el escritor muestra cómo una línea secreta de la vida es desarrollada por él en el sentido de mantener en funcionamiento la máquina de la tradición narrativa cuyo relato debe proseguir, aún cuando la voz del narrador ya se haya callado.

Como si fuese personaje de Kafka, Tardewski discute la absurda problemática del exilio: por razones idiomáticas, le era imposible leer su propio texto, publicado en español en un periódico de Buenos Aires, donde relataba el descubrimiento de inusitadas relaciones entre Kafka y Hitler. A través del habla de Tardewski, Franz Kafka, Max Brod, Dora Dymant y Adolf Hitler se convierten en personajes de una inusitada sincronía narrativa.

107 PIGLIA, 1994. p.48 y 50.

Aparentemente, una confusión en el fichero de la biblioteca del British Museum llevó a Tardewski a leer *Mein Kampf*, de Hitler, que él consideró como un apócrifo o un revés del *Discurso del método*, de Descartes, ya que parte del principio de que “la duda no existe, no puede existir, no tiene derecho de existir (...) no pasa de una señal de debilidad de un pensamiento”.¹⁰⁸ Para Tardewski, las tesis de Hitler son el resultado legítimo de la razón cartesiana, o de la evolución burguesa, en la cual el *cogito* no pasa de un asesino que fabrica millares de crímenes. Al retomar hechos históricos, la ficción pone frente a frente un Hitler ya delirante, pero todavía pintor mediocre y desertor del servicio militar, y un Kafka desesperanzado, que oye los planes del futuro exterminador y comenta: “Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos que vendrán, las chispas de los incendios futuros. (...) Puede ser que ya estemos sentados sobre el barril de pólvora que transformará su deseo en hecho.”¹⁰⁹

Y, de hecho, “el sueño de *esa* razón produce monstruos”,¹¹⁰ entre los cuales Auschwitz, como señala Tardewski. La función adivinadora del arte tematizada en toda la obra de Piglia aparece aquí de forma terriblemente clara, en la observación irónica y dolorosa de Kafka. Como hacedor de monstruos ficcionales, el escritor describe y prevé el terror que esta por venir: *ungeziefer* es una palabra que nombra al ser fabuloso en que se transforma Gregor Samsa y al mismo tiempo indica los prisioneros de los campos de concentración del nazismo.¹¹¹ De modo semejante, en *El proceso*, se presenta la “maquinaria anónima” del Estado clásico que transforma cualquier ciudadano en la figura de Joseph K., aquel que debe “morir como un perro”, en las palabras de Tardewski.

Finalmente, la confrontación de las escenas patéticas de la agnía silenciosa de Kafka con las imágenes del Führer dictando *Mein*

108 PIGLIA, 1987. p.174.

109 *Ibidem*. p.187.

110 PIGLIA, 1987. p.178. El personaje cita el conocido cuadro de Goya para relacionar la razón cartesiana con la barbarie nazista.

111 *Ibidem*. p.189.

Kampf muestra cómo el texto también se torna un campo de batalla. Mientras Europa y sus pueblos se transforman en páginas rasgadas por el *dictador*, en el sentido de gobernante impuesto y aquel que dicta, un escritor enmudecido por la tuberculosis diseña en un manuscrito conmovedor el mapa de su despedida: "Siempre estoy hablando de la muerte y nunca termino de morirme. Pero ahora, precisamente, estoy recitando mi aria final."¹¹²

Cuando *Respiración artificial* elige a Kafka como personaje, reverencia uno de los más importantes escritores de ficción de la modernidad y muestra la forma de organización de la obra de Ricardo Piglia, que vive de las tensiones entre Historia y ficción, arte y vida, dualidad y multiplicidad. En ese caso, en entrevista reciente, el escritor confirma aquello que un análisis atento de su obra luego evidencia: "Soy un lector asiduo de biografías. Me gusta mucho la figura de un escritor como construcción ficcional. Uso eso en mis propias novelas."¹¹³ Uno de los motivos que tiene Piglia para leer biografías y convertirlas en ficción está relacionado con su carrera de estudios en Historia, en la Universidad Nacional de La Plata, hecho que también determina la mirada ácida con que observa a la sociedad actual. Por eso, la escena patética entre Kafka y Hitler se torna plausible y conmovedora: los fragmentos de las vidas de ambos, seleccionados por el historiador, son articulados en un texto de ficción a través del arte del novelista. Piglia logra extraer su poética del cruzamiento de discursos distintos: el histórico, que aspira a la verdad de lo factual, y el literario, que ve a la verdad como una versión del hecho.

La tematización de Kafka y Hitler en *Respiración artificial*, además de permitir la denuncia del propio Estado dictatorial de la Argentina de la época, resalta ciertas biografías que constituyen textos históricos que tienden a la fabulación. La vida de Kafka con-

112 PIGLIA, op. cit. p.192.

113 Como redactor del prólogo al CD-ROM sobre Borges, Piglia también comenta aspectos de su biografía, como la tensión entre el texto apasionado de las cartas de amor y el control lingüístico de los escritos literarios. Cf. PIGLIA, entrevista, 1996. p.5-7.

densa un conflicto entre tres culturas, checa/eslava, alemana y judía, que provocan el gran movimiento intelectual de la ciudad de Praga al principio del siglo XX. Además, la mirada del escritor observa de forma dolorosa una sociedad autofágica, cuya organización mecánica y ciega crea y destruye incesantemente seres monstruosos, autómatas infelices y miserables.

Las criaturas híbridas de los textos de Kafka ya no constituyen más inocentes Golens judaicos o seductoras serenas griegas. Al contrario, testimonian un mundo en que una razón loca es capaz de subyugar a los hombres y transformarlos en máquinas siniestras o aprisionarlos en cuerpos deteriorados y animalizados por el sufrimiento. La escritura kafiiana, capaz de oír su tiempo, también preconiza los seres espantosos que van a poblar las mitologías del final del siglo XX, entre los cuales destacamos la máquina-narradora de *La ciudad ausente*. Sin embargo, el artefacto de Piglia surge en el mundo de la postguerra, donde ciencia, ética, tecnología y literatura releen la creación de seres extraordinarios. Los monstruos que inventaron campos de concentración y bombas atómicas abandonaron o encubrieron sus actividades. Las investigaciones de guerra pasaron a invertir en otras máquinas: androides, computadoras, cadenas genéticas y nuevos códigos verbales. En un escenario repleto de *cyborgs*, el hibridismo se va tornando cada vez más la regla de una nueva lucha política que altera la perspectiva de la relación entre humanos, animales y máquinas.

Definido por Donna Haraway como “un organismo cibernético híbrido”,¹¹⁴ fruto del movimiento feminista del siglo XX, el *cyborg* constituye una mezcla de animal y máquina que se caracteriza por la negación de ciertos valores tradicionales como reproducción orgánica, historia de la salvación y unidad original. Ese artefacto se encuentra muy próximo a la biología humana y al mismo tiempo constituye una criatura de la ciencia ficción. Situándose en la frontera entre realidad y fabulación, el extraño ser configura una metáfora productiva para leer la máquina de relatos de *La ciudad*

114 Cf. HOLLANDA (org.), 1994. p.243.

ausente y su laboratorio textual situado en la ficción de Macedonio Fernández, especialmente en *Museo de la Novela de la Eterna*.

FAMILIAS LITERARIAS

La preocupación biográfica de Ricardo Piglia remite a *Museo* y también a *Papeles de reciénvenido*,¹¹⁵ obra de Macedonio Fernández dirigida a sus pares, donde cartas y “brindis” resaltan aspectos de su vida. En la misma obra, bajo el título “A fotografiarse”, Macedonio trabaja en diferentes textos autobiográficos anticipando su estatuto de personaje de la obra de Ricardo Piglia, ya que en “Notas sobre Macedonio en un diario”¹¹⁶ encontramos un narrador que registra durante dieciocho años, de 5 de junio de 1962 a 9 de octubre de 1980, sus impresiones sobre el gran escritor argentino. El diario empieza a ser elaborado por la mano de un joven estudiante cuyo profesor narra cómo Macedonio Fernández, cuando estaba en el cargo de promotor en Misiones, absolvió al hombre que había matado a sus dos hijas.¹¹⁷ Registrando diálogos entre el narrador y Emilio Renzi, el diario examina la presencia de Macedonio en la tradición argentina, muestra cómo ciertas experiencias de escritura fueron constituyendo esa tradición y revela el trayecto literario del propio narrador. La última nota del diario registra palabras de Renzi sobre Macedonio y funciona como una pista de la relación existente entre el escritor consagrado y el joven principiante:

El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo.

115 FERNÁNDEZ, 1966.

116 PIGLIA, 1988.

117 Ese hecho recuerda al asesino Cósimo Schmitz personaje de “Cirugía psíquica de extirpación”, cuento de Macedonio Fernández, cuyo destino, sin embargo, fue la silla eléctrica.

Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. Esa ilusión de falsedad (...) es la literatura misma.¹¹⁸

Si el texto literario, ordinariamente, es considerado una expresión de la falsedad, tenemos aquí un cuestionamiento de ese presupuesto, lo que, sin embargo, no resulta en valorización del realismo. La ilusión de falsedad revela una ficción que experimenta aspectos aparentemente dispares de la realidad narrable. Al asumir la declarada apariencia de mentira, lo falso potencia su poder de desviar el discurso de la verdad. Por eso mismo, presenta la verdad tal como ella es: también un espacio puesto en escena, resultado de una lógica que es pura creación discursiva, aparentemente estable y referencial. No se trata más de la oposición dual entre verdad y falsedad. Un falso cada vez más falso, al retirar los velos de la verdad, se dedica rigurosamente a desnudar versiones, en un gesto fatal para el arte de la verosimilitud.

Por otra parte, la falsedad exacerbada permite la inclusión de datos de la realidad en la ficción. Así, cuando Renzi discute la "ilusión de falsedad" puede estar remitiendo a la propia utilización, por parte de Ricardo Piglia, de datos autobiográficos en la construcción del cuento, lo que de por sí, ya sería una hiperfalsificación puesto que, desde el punto de vista de la lógica textual, un personaje no puede interferir en la vida concreta de su propio autor. Sin embargo, esa es una propuesta también desarrollada ampliamente en *Museo de la novela de la Eterna* en la cual personajes, autores y lectores dialogan, se cuestionan mutuamente, cambian de lugar, en una mezcla inusitada que profetiza, y de cierta forma ya realiza, la "novela futura". A lo largo de la obra de Piglia, hay también varios indicios de ese procedimiento, que funciona como respuesta al desafío macedoniano. La declaración de que su libro preferido es el que está escribiendo "desde los dieciséis años bajo la

118 PIGLIA, op. cit. p.97.

forma de un diario”, y que sería la continuación de *Museo de la novela de la Eterna*, ejemplifica su auto-inserción en el lenguaje elegido y la proyección de ello en el futuro. Si “lo que viene después de los prólogos es el diario de un muerto”,¹¹⁹ la afirmativa se puede aplicar no sólo al Piglia diarista sino también al autor de *Museo*. En ese caso, ambas obras cometerían infracción cuanto a la ley de silencio impuesta por la muerte física del escritor y, por eso, inventarían deliberadamente el futuro de la narrativa, en una actitud de quien, de hecho, se sitúa “después de los prólogos”.

Aproximadamente mitad de la narración en *Museo* es dedicada a prólogos, en los cuales se discute las innumerables implicaciones de la construcción de lo literario. En esa parte del libro, además de textos dirigidos a su propio autor, a críticos, lectores y personajes, hay un saludo de la propia novela al lector. Esa voz singular del propio texto, que pone en escena una imposible independencia de su autor, causa espanto y maravilla. *Como si fuese* un ser auto-construido, la criatura se separa de la mano que la modela, habla por sí misma, se expone a la mirada que la lee y piensa con él sobre la muerte y el olvido, la vida y el texto. La expresión *como si fuese* parece bastante apropiada para definir la situación fantasmática de esa narrativa: el animismo de *Museo* transforma sus elementos textuales en una casi-realidad cuestionadora de la muerte y del olvido. Artefactos extraños y autónomos deambulan por las páginas del museo discutiendo la novela que vendrá y la que ya existe, de la cual son actores y autores. Un coro de voces narrativas carnavalesca la superficie del texto y revierte el poder divino del creador *como si fuese* posible su existencia sin ese padre textual. Al constituir una polifonía irreverente y lógica, cuyos pilares son el pensar y el narrar, el museo de Macedonio es descubierto por el joven narrador del cuento de Piglia, que intenta restaurar la experiencia por la construcción del sentido de la narrativa de fin de siglo.

En la segunda parte de *Museo*, aparece la novela propiamente dicha. En ella no encontramos grandes hechos y peripecias narra-

119 PIGLIA, 1994, p. 48 y 50.

tivas sino la continuidad de las mismas reflexiones literario-metafísicas de los prólogos. En suma, se narra el escenario de una estancia llamada "La novela" donde viven el Presidente y otros personajes reunidos por él en ese lugar, inclusive la Eterna. Cansado de la vida meditativa, el protagonista convoca a los amigos para ganar Buenos Aires para el lado del Misterio y de la Belleza. Posteriormente, él percibe la imposibilidad de esa tarea: sería necesario destruir la ciudad y sustituirla por la ciudad-campo. Desilusionado, el Presidente parte, no se sabe si en busca de la Metafísica o de la Eterna.

Considerando, así, la estructura de *Museo* antes descrita, la afirmativa de Piglia –"Lo que viene después de los prólogos es el diario de un muerto."– se puede pensar bajo innumerables aspectos. El más evidente de ellos nos remite al propio Macedonio que no sólo ya murió sino que también, proyectado en la imagen del Presidente, abandona la escena. Con relación a Piglia, la aserción parece indicar que en su diario, tal como en *Museo*, se multiplican los prólogos y las reflexiones sobre el hacer literario. Si, por un lado, la idea del "diario de un muerto" está directamente vinculada a la publicación póstuma de la obra, por otro, revela también la problemática de "un asunto femenino en las escrituras secretas, una especie de obligación de escribir a escondidas que es totalmente política."¹²⁰

Siendo un elemento que preside la asociación entre clandestinidad, mujeres, diarios y muerte, el secreto estimula el carácter seductor de la obra de arte, pues crea en el lector el deseo de acceder a ella. La tensión resultante de la confrontación entre la producción del diario y la interdicción de su lectura recupera una especie de aura de lo literario vinculada a la ilusión de la propiedad del autor ya que, como nudo de la red textual de Ricardo Piglia, el diario se manifiesta, necesariamente, en otras obras de ese escritor. Esto genera un nuevo tipo de tensión, de esta vez alterando las relaciones entre lo público y lo privado. Pues si el escritor siempre

120 PIGLIA, 1994. p.48.

reserva el texto para su propia lectura hasta que lo considera adecuado para circulación, ocasión en que abre la posibilidad de infinitas interlocuciones con innumerables lectores, una edición póstuma limita el papel de un diálogo inter-vivos y, por eso mismo, multiplica la virtualidad de la recepción. En ese sentido, la muerte física del autor congela sus palabras, para siempre inmóviles en la mortaja blanca del papel: él ya no puede más modificarlas, a través de cualquier discurso posterior al texto que ya se tornó público. Por otra parte, esto permite que el sentido navegue indefinidamente, que textos enteramente nuevos surjan de la ausencia de la verdad del autor. Ninguna justificativa, explicación, lectura, biografía: el lector dialoga con un texto que es apenas texto.

El silencio elocuente de un diario secreto puede transformarse, por lo tanto, en el largo diálogo del futuro, tal como sucede con *Museo de la novela de la Eterna*. En ese sentido, diríamos con Piglia que “el secreto está a las claras y es por eso que no lo vemos” (p.91): el cuento “Notas sobre Macedonio en un diario” probablemente constituye una réplica de la obra secreta e incompleta de Piglia, tirada al porvenir del lector. Además, por ser escrito en la forma de diario, y con referencias a otro diario redactado entre enero y marzo de 1938, el cual curiosamente registra la no-escritura, la “obra que [Macedonio] no escribe”, el cuento de Piglia inventa un laberinto de espejos donde las historias personales crean una “ilusión de falsedad”. Se trata de una escritura de resistencia y secreto femeninos, algo paranoico, prohibitivo e interdito: texto *cyborg* cuya lectura futura ciertamente alterará, retrospectivamente, la tradición ficcional de Argentina.

La historiografía literaria argentina constituye uno de los temas de dicho cuento de Ricardo Piglia: en los días de 6 de junio y 2 de noviembre de 1967, por ejemplo, el narrador registra todo un debate sobre las relaciones entre *Martín Fierro* y el estilo barroco de Macedonio. El día 2 de mayo de 1971, el narrador del diario afirma que la novela *Transatlántico*, de Gombrowicz, funciona como un texto macedoniano a medida que dialoga con la obra, hasta entonces solitaria, del autor argentino. El 12 de febrero de 1968, el

narrador hace comentarios sobre un libro que Fernández escribía secretamente y que, por determinación testamentaria, debería ser publicado alrededor de 1980. Ese texto habría desencadenado, por parte de Macedonio, una extensa reflexión sobre la cuestión de la autoría. En principio, quería que la obra fuese publicada como un trabajo anónimo, después decidió atribuirla a un escritor conocido y, finalmente, resolvió usar un seudónimo.

Insertándose en la historia del precursor, Ricardo Piglia glosa el lema de Fernández: escribe *Nombre falso*,¹²¹ novela que discute atribuciones, conflictos, rivalidades y robos relacionados con la función del escritor. Sin embargo, la experiencia más radical de esa escritura se encuentra en el apéndice “Luba”, atribuido por Piglia a Roberto Arlt, cuando de hecho, según Roberto Ferro, hay indicios precisos de que se trata del cuento “Las tinieblas”, de Leonidas Andreiev, “sometido a algunas transformaciones”.¹²² No obstante, en la tapa del libro, encontramos la firma de Ricardo Piglia, que también se presenta como el narrador-detective del texto. La tensión narrativa resultante de ese laberinto autoral refuerza la perspectiva de una literatura dirigida hacia “la ilusión de falsedad”, donde datos de una verdad factual crean la realidad virtual del cuento. El enunciante de ese tipo de discurso recrudece la mutación del yo puesto que deflagra, simultáneamente, biografías verdaderas y apócrifas. Se trata de una sincronía radical entre un sujeto civil altamente ficcionalizable y un personaje marcado por fragmentos seleccionados de lo real: quien escribe constituye un compuesto monstruoso de lector-autor-narrador-personaje.

121 Las relaciones existentes entre las obras de Ricardo Piglia y Roberto Arlt son analizadas en “El laboratorio del escritor”, capítulo III de este libro, donde se investigan los procesos de composición de *Nombre falso*. Cf. Piglia, 1988.

122 Cf. FERRO, 1992. Nicolás Bratosevich, en su obra *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, también desarrolla los mismos argumentos en relación a la autoría de “Luba”. Cf. BRATOSEVICH, 1997. p.49-57.

Sin embargo, no se trata aquí de un mero narcisismo: rigurosamente, esa categoría se torna inoperante en el análisis de los procedimientos literarios de Piglia. Se trata de una situación más compleja, cuyo sentido quizás pudiese ser aprehendido a través de las palabras de Emilio Renzi cuando se refiere a las opiniones de Marcelo Maggi, personaje de *Respiración artificial*: “Es necesario pensar contra sí mismo y vivir en la tercera persona”.¹²³ Ahora bien, esa propuesta de autocrítica radical, motivada por la exigencia de una lucidez irreprochable, señala también la inestabilidad de un sujeto desconfiado de la propia sombra y que, sin descanso, se pone en escena a sí mismo. En ese caso, se trata de vivir no como un *yo* o un *tú*, sino como un *él*, tercera persona que, en vez de definir el proceso interlocutorio, se convierte en asunto del mismo. En una dinámica de alejamiento de sí, el personaje simula su ausencia como sujeto de la enunciación y se desdobra en un *otro* alejado para poder decir. Como alguien cuya mirada estrábica o lectura saltada permite un tránsito ininterrumpido por las funciones textuales, ese sujeto se transforma en tema y texto leídos por él mismo. Por eso, en la obra de Piglia, el narrador se piensa escritor de la narrativa que lo contiene, al mismo tiempo que el escritor inventa un personaje que es su propia puesta en escena.

Si consideramos el nombre completo del escritor como Ricardo *Emilio Piglia Renzi*, las relaciones entre el creador empírico y sus criaturas pasa por un proceso laberíntico y paradójico de reflejo, diseminación y condensación del *yo*. La mezcla de datos personales verdaderos y falsos genera una transparencia engañosa, un secreto a las claras, un cuento escrito como un diario que Piglia, de hecho, escribe. Al discutir las relaciones entre autorretrato y autobiografía, Wander Melo Miranda señala cómo el otro lado de la cuestión, la ilusión de la realidad, interfiere en la creación de “nuevos hábitos de lectura. El lector es invitado a leer novelas no sólo como ficciones que remiten a una verdad de naturaleza humana, sino también como fantasmas reveladores de un individuo, el

123 PIGLIA, op. cit. p.103.

autor.”¹²⁴ En la frontera indefinida de las ilusiones, autor y lector navegan por un hipertexto cuyos experimentos son verdades provisionarias, transparentemente ocultas: escritura femenina reticente y resistente.

Se puede observar también esa cuestión en el cuento “El fluir de la vida”,¹²⁵ de Ricardo Piglia, cuyo título remite inmediatamente al primer capítulo de *Museo* que empieza con la frase “(Fluye el tiempo, que hace llorar)”. La traducción de esa afirmativa parece estar en las palabras del Presidente a la Eterna: “Mañana todos al amanecer saldremos (...) y Elena traerá el trocador del Pensamiento en Amor y yo traeré la pausa o espera durante la cual el tiempo no cambia las cosas.”¹²⁶ En ese contexto, el fluir incontrolable del tiempo provoca la metamorfosis de palabras y cosas: como en la antigua metáfora griega, Chronos devora todo. Contra él, sólo el amor y la espera, señales de una falsa eternidad. En el relato de Piglia, es la vida que fluye a través de sucesivas ficciones: un narrador-personaje cuenta la historia oída del Pájaro Artigas que, a su vez, narró lo que le habría dicho Lucía Nietzsche, que relataba lo que leía en las cartas del prisionero Aldo Reyes, que daba informaciones sobre Claudio Cuenca, poeta y médico del Ejército Federal, asesinado por una patrulla brasileña en la batalla de Caseros.

Esos narradores, conectados en red, construyen un hipertexto donde cada uno acrecienta algo a la historia que recibe del anterior. El relato fluye como una cascada constante pero de recorrido imprevisible, donde todos los narradores presentan puntos de vista sobre el mundo y sobre el texto, hecho que genera varias tensiones narrativas. El narrador inicial, por ejemplo, afirma sobre Artigas que él es “un hombre prisionero de una historia, empecinado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar una experiencia”,¹²⁷ además de asumir también el papel de consejero por el uso

124 MIRANDA, 1992. p.37.

125 PIGLIA, 1988. p.52-62.

126 FERNÁNDEZ, op. cit. p.141.

127 PIGLIA, 1988. p.52.

constante de máximas y reflexiones a lo largo de sus relatos. Ya Artigas piensa que narrar es encontrar lenitivo para la pérdida de Lucía Nietzsche o “fijar (...) el lento fluir de la vida, detener ese movimiento impreciso”.¹²⁸ Si el primer narrador observa con interés el desenvolvimiento de las historias y principalmente el comportamiento de su par, Artigas habla de lo que aprendió con Lucía, la diferencia entre realidad y verdad, pues muchas de las cartas leídas por la joven y atribuidas a Reyes eran inventadas por ella misma, hecho que configura una réplica de la estrategia narrativa de Piglia en *Nombre falso*, en el sentido de atribuir la autoría de “Luba” a Roberto Arlt.

Por otra parte, el personaje Reyes, en supuesta carta dirigida a Eva Perón, afirma conocer la trama de la ficción y ser capaz de prever la ola de crímenes en que los descendientes de Urquiza van a sumergir a la nación, pero no está de acuerdo con que se aprenda con la experiencia: para él, la fuente del saber está en el futuro. El destinatario de la carta de Reyes es cambiado, Evita ya se murió, y la dupla Lucía-Artigas muestra cómo, entre otras semejanzas, ese texto se parece a una carta de Nietzsche dirigida a su hermana, Elizabeth Förster-Nietzsche,¹²⁹ y que también nunca llega a ser leída por ella. El desplazamiento espacio-temporal del cuento pone en escena lo que él mismo trata como tema y que sería, en las palabras de Artigas, la tentativa de aprehender “un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresarse en ese instante fugaz, toda la ver-

128 *Ibidem.* p.53.

129 PIGLIA, 1989. p. 47. En *Buenos Aires - Una antología de la nueva ficción argentina*, Piglia declara que siempre se sintió fascinado por la hermana de Nietzsche y su marido, el doctor Bernhard Förster, en su calidad de fundadores de una colonia paranoica en la selva paraguaya y organizadores del archivo Nietzsche. De acuerdo con Piglia, “El fluir de la vida” fue el núcleo inicial de un relato que se desarrolló y resultó en la novela *Prisión perpetua*. Cf. FORN (org.), 1992. p.42.

dad.”¹³⁰ La espera deseada por el Presidente, en *Museo de la novela de la Eterna*, y que impediría el cambio de las cosas, sería muy parecida a ese cristal transparente, también capaz de aprehender un retazo del tiempo de la verdad. El Presidente y Artigas intentan inmovilizar por momentos una escena digna de memoria, de experimentación, aprendizaje e historia, antes de que el fluir del tiempo, de la vida y del texto la desintegren. Narrar, en ese caso, es experimentar una mirada desplazable, súbita y breve, algo como la mirada de un pájaro que recorre el intervalo entre cielo y tierra.

En la obra de Piglia, hay sujetos de extrema volubilidad a quienes podríamos llamar de personajes-pájaros. Además del Pájaro Artigas ya mencionado, se pueden encontrar también otros hechos de ese género. En el cuento “El precio del amor”, de *Prisión perpetua*, Esteban roba de Adela “la imagen de una virgen con rostro de pájaro. El Cuzco. Trescientos años.” Y según él, Lucía, una niña de 6 años hija de Adela, inclinaba la cabeza “hacia un lado en un gesto tímido que la asemejaba a un pájaro.”¹³¹ En la ópera *La ciudad ausente*, tenemos la mujer-pájaro, cuya voz extremadamente dulce lloriquea en los acordes de una cajita de música. También en “Luba”, el relato tomado de Andreiev, el anarquista observa que la prostituta “tiene rostro de pájaro”.¹³²

Todos esos hechos se desdoblarán de forma más amplia en *La ciudad ausente* donde la imagen del pájaro estará presente en todo el capítulo III. Llamado “Pájaros mecánicos”, ese texto es el espacio en el cual Junior empieza su desciframiento de la máquina de relatos –su planeamiento, su montaje, su futuro– y también de los cuentos editados por ella. También es en ese capítulo que Junior logra descubrir algunas leyes que rigen la creación de los cuentos de la máquina, entre las cuales se destaca la tomada equivocada de textos ajenos. También es en esa parte de la novela que se encuentra el texto llamado “La isla”, un lugar en que una utopía lingüísti-

130 Idem, 1988. p.62.

131 PIGLIA, 1988. p.106 y 98, respectivamente.

132 Idem. 1988. p.191.

ca está siempre prestes a suceder pero que, por otra parte, presenta innumerables características de una Babel contemporánea, lo que consideramos de suma importancia como clave de análisis de los otros fragmentos de la novela. En “La isla”, el pájaro tuerto del lenguaje sobrevuela el territorio y sus habitantes, mientras ellos entonan una canción que habla de ese mismo ser alado en constante movimiento.

La insistente imagen del pájaro compone el hilo obvio e invisible que va conectando diferentes relatos entre sí. Análogamente, cada personaje pasa por tantos cambios que su desdoblamiento recuerda un inquieto aleteo, que lleva a Junior a sumergirse en un hipertexto compuesto por grabaciones, películas, fotografías, entrevistas, diagramas, documentos falsos y relatos de la máquina. Navegando en un espacio multimedia, el periodista se ve como un mecanismo, “conectado” a otros, y cuyos ojos “como pequeñas cámaras clandestinas, fotografiaron” (p.91) la trivialidad de hechos como una entrega de periódicos que podría, no obstante, terminar en fatalidad. Al entrar y salir de sucesivas historias, Junior desarrolla la trayectoria aparentemente caótica del vuelo de las aves, que tejen en los aires una red fractal e invisible, obligando la mirada que las observa a un ejercicio constante de fuga y retorno.

La misma máquina, al constituir una especie de réplica del pájaro mecánico de Russo –que es una copia inconclusa del pájaro mecánico de un ingeniero francés, entregada al museo local por el inglés McKinley– apunta el recorrido indeciso y dudoso de los nudos de una red que van abriéndose sin cesar. Para Ana, personaje de *La ciudad ausente*, la historia del pájaro empieza en Bolívar, en el año 1956,¹³³ cuando Russo llega ahí –que nadie sabe si es

133 En 1957, Piglia empieza su vida de escritor, produciendo el *Diario*. La proximidad de las fechas asocia la llegada de Russo, a Bolívar, con el desembarque de Steve, en Mar del Plata, y con su encuentro con Piglia el año siguiente. Se trata también de una variación del encuentro ficcional entre Stevensen y el narrador de “Encuentro en Saint-Nazaire”.

ruso, húngaro o checo— y se dispone a estudiar y crear el artefacto. Fruto de varias nacionalidades, tal como el lenguaje que lo narra y que él propio metaforiza, el maquinismo de Russo “parecía un buitre y tenía una mirada feroz y las alas se movían como si respirara”, además de poseer en el pecho minúsculos ingenios que lo hacían funcionar y parecían “el diseño de una alma” (p.117-118).

Mezcla de máquina, animal y espíritu, ese *cyborg* es visto como un ser monstruoso por un narrador que lo describe ciego y preso en una jaula de vidrio, en el centro de un museo circular, teniendo aproximadamente un metro de altura y lentos movimientos del pescuezo, intentando volar y chocándose contra las rejas. El artefacto configura un ave de mal agüero, para Carola Lugo, ex-compañera de Russo, que le dice a Junior: “la locura del pájaro nos va a acechar y a echar a perder” (p.120). En el museo-laboratorio, insectos de alambre y una muñeca que levanta los brazos e intenta sonreír son parte del escenario de horror y fascinación del Russo visionario que, junto con Macedonio, desarrolla la experimentación de la variabilidad infinita del mismo relato materializado, de esta forma, en una máquina de contar historias: se delinea así la milenaria junción entre la imagen del pájaro y la circularidad del cuerpo del Uroboro, la serpiente sagrada.

En las civilizaciones antiguas, la levedad de los pájaros representaba el mundo de los espíritus y de las funciones intelectuales y, en el cristianismo, el Espíritu Santo es representado en forma de un ave. El vuelo o el canto de los pájaros, muchas veces interpretados como presagios, funcionaban en la antigüedad como un lenguaje celestial y genesiaco, deflagrador de un proceso creativo. El nido era asociado al paraíso, mientras que su habitante, tenido como representación del destino y de la inmortalidad del alma, detenía el poder mágico de comunicarse con los dioses. El mejor ejemplo de esas almas-pájaros es el Fénix “que está en la copa del árbol cósmico, así como la serpiente está en su base [y representa] la coronación de la Obra en el simbolismo alquímico.”¹³⁴ En el

134 CHEVALIER, 1993. p.689.

fragmento "La isla", donde se sueña en todas las lenguas con el utópico retorno de una lengua materna única y perdida, curiosamente, tenemos la imagen de la serpiente y del pájaro poniendo en escena, en una cosmogonía perfecta, el tiempo circular y mítico del origen. Además del ave fénix, el buitre que se asemeja al pájaro mecánico es considerado, en la tradición esotérica, como el conductor de las almas.

De hecho, en la novela de Piglia, la experiencia de Russo con un mecanismo leve, alado y anunciador de lluvias es lo que le permitirá realizar la transmigración del alma de Elena en una máquina de narrar, en una respuesta fabular a las interrogaciones sobre metempsicosis dirigidas por Marion a Leopold Bloom, en *Ulises*. En el laboratorio del inventor, un *cyborg* que se agita contra las rejas de la ceguera funciona como una etapa de experimentos mecánico-lingüísticos que llevarán a la tentativa futura de eternizar a la amada. Como pájaros inquietos, los personajes de Piglia transitan por museos en que la remera del Mickey Mouse de la exmilitante "arrepentida", además de transformarse en un discurso sobre Mike, asesinado por la represión, puede encubrir una pista sobre la invención de McKinley, que habría sugerido a Mac-edonio la preservación del espíritu de Elena, que a su vez es revivida por la loca, que delira con un avejentado Mac, inventor de micro-pantallas clandestinas que sólo sintonizan canales del pasado. Todo esto está conectado por la actuación del detective-periodista Mac Kensey, más conocido como Junior.¹³⁵ A través de la semejanza de los fonemas iniciales de los nombres propios, el significado se desplaza en red, vinculando los datos y alterándolos incesantemente.

LO FEMENINO COMO TEXTO

En el mundo actual, la transformación de las relaciones afectivas y de los papeles sexuales y sociales se torna visible en la nueva

135 SCHVARTZMAN, 1994. p.47.

organización de la familia y del individuo. La familia tradicional, apoyada en la seguridad del trípode padre, madre e hijos, ha sido frecuentemente substituida por otras formas, que no se delinearán más a partir de la base simétrica de una pareja. Al contrario, la familia manca debido a la ausencia de uno de los miembros de la pareja, casi siempre el padre. En un equilibrio siempre renegociado con los hijos, la mujer se desdobra también como jefe de familia, función hasta hace poco desempeñada exclusivamente por el sexo masculino. Así, las nuevas generaciones deben administrar la existencia de padres o madres prestados. El cambio de pareja cuestiona el modelo occidental de casamiento jurídico-religioso, inclusive porque habitúa a las personas a percibir un lugar siempre vacante en la estructura familiar. Esa ausencia atraviesa el carácter fijo de las funciones familiares con el juego inconstante del reciclaje del deseo. Una familia feminizada y sujeta a constantes cambios pasa a cuestionar los lugares y los poderes de progenitores e hijos.

La diseminación de la homosexualidad es otro factor que contribuye a la formación de pares, organizados bajo una estrategia paradójica que pone en escena y cuestiona las relaciones duales. La fascinación de ese juego parece provenir de la experimentación simultánea del *mismo* y del *otro*, donde la imagen del *yo* es desviada, en una relación irónica con el reflejo. El carácter dramatizado de ese juego de imágenes presenta u profundiza la incertidumbre de los polos sexuales en el mundo actual.

Además, la familia-base-de-la-sociedad, cuyas funciones son fuertemente demarcadas por la necesidad de mantenerse determinadas estructuras económico-político-sociales, se convierte hoy en un vector de su transformación, ya que la economía doméstica funciona como modelo inestable de la *economía de riesgo*. Los microcambios en la *oikos* provocan cambios en la *polis* contemporánea: el hecho de haber cada vez más mujeres como jefes-de-familia se relaciona con la llamada "feminización del trabajo",¹³⁶ sea éste

136 HARAWAY, op. cit. p.268. In: HOLLANDA (org.). 1994.

realizado por hombres o mujeres, y equivale a una gran vulnerabilidad de los trabajadores frente al capital. Cuando el capitalismo multinacional desarrolla una *economía de privación* a través del desempleo estructural, de la mano de obra de reserva, de la tecnología, de la computación y de esquemas propios de la economía doméstica –subempleo, ocupaciones provisorias, descalificación profesional– provoca la fragilización de la fuerza de trabajo y estimula diversos esquemas de competencia entre los trabajadores.

La familia tradicional pasa a tener una vida útil de algunos años y, como cualquier otro grupo social, sirve como *topos* para una reunión pasajera de los hombres, ya que el típico sujeto contemporáneo está solo, en la multitud de la calle o frente a su máquina predilecta –computadora, teléfono, televisor– a través de la cual establece relaciones afectivas de diversas naturalezas, pero siempre orientadas por el pastiche del modelo que agoniza. Ese amor a distancia, altamente irónico y seductor, quizás revele un afecto hacia a la propia máquina, que funciona como un espejo donde el amante se mira, infinitamente enamorado. Surgiendo en una sociedad que rinde culto a Eros y Narciso, el tele-amor quizás sea la experiencia más actualizada de una relación *cyborg* que, manteniendo la suspensión del par tradicional, no llega a destruirlo, sino que lo fustiga y lo mantiene paralizado en la seducción de la ausencia/pretencia.

En lo que atañe a la macro-estructura social, según Haraway, encontramos en la actualidad una política dominante que se basa en las tradiciones del progreso, del capitalismo racista/machista, de la apropiación de la naturaleza para la producción de la cultura, de la reproducción del *yo* a partir de las reflexiones del *otro*. Ese contexto se puede sintetizar en la fórmula C^3_1 –comando-control-comunicación/inteligencia– y se configura como una guerra de fronteras entre organismo humano, animal y máquina. Sin embargo, otras tendencias contemporáneas reducen tales fronteras, a través del reconocimiento de los derechos de los animales y de las uniones entre órganos de animales, o minúsculas máquinas, y cuerpos humanos.

Prótesis, transplantes y biopsias –que perciben, en lo micro, lo macro– alimentos artificiales *diet* o *light*, imágenes computadorizadas y tridimensionales, y resonancias magnéticas que permiten acceder a órganos internos transforman el cuerpo en objeto fraccionado y recompuesto, expuesto y desdoblado, que no tiene nada más de natural y abriga un yo que sólo puede ser un replicante. En ese caso, es imposible hablar de identidad con relación a un sujeto fabricado con restos de otros cuerpos, maquínicos o animales. Ese Frankenstein, fruto de desmontes/montajes de residuos colectivos, experimenta apenas afinidades, pues las semejanzas le están vedadas, ya que siempre son interrumpidas por descompases y tensiones. Por eso, esos sujetos afines se alimentan solamente de complicidades provisorias y verdades parciales que acarrear modificaciones en los modelos tradicionales de sexualidad, familia, ciudadanía y nación.

La imagen del propio cuerpo, para Haraway, influye en la imagen de mundo y, por lo tanto, en el lenguaje político. Ahora bien, la visión de un cuerpo híbrido, de una economía feminizada y de una casa donde las mujeres mandan inventa una escritura de supervivencia, que desafía la fragilidad de lo femenino pero también desdeña los dualismos falo-logocéntricos. Ese texto, que también resiste a la dominación de la computación, recuenta antiguas historias y revierte los mitos de origen en provecho de un discurso político centrado en el feminismo socialista de la postmodernidad. Así, “las historias feministas *cyborg* tienen como tarea recodificar la comunicación y la inteligencia para subvertir los comandos y controles”.¹³⁷ Esto significa que una escritura política de la actualidad se vincula, de una forma u otra, a los esquemas de C^3 que definen todo como código. Al ensuciarse las manos con el barro de esa fórmula general de la dominación, ese texto crea, no obstante, una sub-versión de la misma, pues imprime en ella otras marcas digitales, una nueva enunciación y la eterna resistencia del arte al autoritarismo de las totalidades.

137 HARAWAY, op. cit. p.275.

Fruto del bien y del mal, la escritura *cyborg* se inmiscuye en la lengua oficial y la corrompe, se inserta en los mitos del Estado y los desdobra, reinventando las redes de la comunicación y de la inteligencia y dañando los sistemas autoritarios de comando y control. En vez de las batallas heroicas de los siglos pasados y de los gloriosos enfrentamientos masculinos de las guerras mundiales, una resistencia silenciosa y minuciosa de una máquina solitaria hace circular por vulnerables individuos clandestinos la poderosa arma de la sub-versión de los signos lingüísticos. La escritura *cyborg* por vivir en una coyuntura político-económica de privación y fragilidad, recusa heroísmos y jactancias pues sabe que hay pocas alternativas de lucha y supervivencia. En un trabajo subterráneo de minar y traicionar, muchas máquinas del mundo actual repiten la milenaria experiencia femenina de tejer: a un hilo de bordado oficial agregan líneas y colores, tachando el diseño político-literario legitimado, borrando historias ancestrales y diseminando versiones apócrifas que alientan verdades sofocadas.

Podríamos decir que esa política de resistencia nace después de las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki, durante la Guerra Fría, cuando los dos gran bloques mundiales pasan a vigilarse mutuamente y a luchar por el dominio estratégico del llamado Tercer Mundo. Los mejores ejemplos de esa nueva modalidad de confronto parecen ser la guerra de Vietnam y las guerrillas rurales y urbanas de América Latina y de África. En esos conflictos, los ejércitos convencionales fueron muchas veces derrotados por nuevas estrategias que incluían una ofensiva compuesta de innumerables retrocesos tácticos y hasta de movilización de la opinión pública. Movimientos pacifistas a la Ghandi y el pensamiento *hippie*, por ejemplo, contribuyeron mucho a la discusión de una nueva ética que luchaba contra las políticas de colonización y las invasiones territoriales como la de Vietnam realizada por Estados Unidos o la de Checoslovaquia hecha por la URSS y al mismo tiempo justificaba la Revolución Cubana, fortalecía la lucha de los pueblos latinoamericanos contra sus

dictaduras y sustentaba a los movimientos étnico-políticos de los africanos. En ese momento, los ejércitos nacionales de liberación y los movimientos de resistencia muchas veces substituyeron al valiente guerrero tradicional, cuyo mejor ejemplo parece ser el *kamikase* de 45 o el soldado japonés que permaneció durante treinta años en la selva, sin saber que la guerra contra los americanos había finalizado, y terminó convirtiéndose en una pieza de museo de Hiroshima (p.116-117). Los recursos femeninos del espionaje, de la disimulación, de la propaganda ideológica de signos e imágenes, de los soldados-fantasmas sin uniforme y sin cuartel desarrollaron una batalla clandestina, menuda y cotidiana contra un enemigo externo o interno de reconocido poder de destrucción; y muchas veces ganaron la guerra.

Según Virilio, actualmente la manipulación de la imagen en tiempo real permite estrategias militares que invierten no sólo en la disuasión –contramedidas electrónicas de defensa, a través del disfraz– sino también en la disimulación –esas contramedidas aparentemente deben ser inexistentes. Todo esto ya estaba anticipado y previsto en esquemas de vigilancia y simulación¹³⁸ y aunque tales procedimientos se refieran a los ejércitos regulares que usan tecnología bélica avanzada, ellos pueden ser pensados como una característica general de los conflictos de final de siglo.

Así, una política general de resistencia evita el confronto directo y favorece textos disimuladores que, a su vez, suscitan muchas posibilidades de engaño. Ese parece ser el caso de ciertas mujeres de *La ciudad ausente* que “teñían abrigos para los conscriptos en tiendas improvisadas en la plazoleta del obelisco” (p.92) porque no sabían que los militares argentinos ya habían perdido la guerra de las Malvinas. Ese conflicto, en sí mismo, parece haberse constituido en una especie de historia ficcional o pesadilla que a los argentinos les gustaría olvidar. Considerada ora como locura que destruyó las relaciones quiméricas entre

138 VIRILIO, 1994. p.90-95.

Argentina y Europa, ora como guerra irresponsable y traumática, que “dejó un saldo enorme de frustración”, esa lucha transformó a sus soldados en “gauchos invisibles”, seres ignorados por la mirada herida de la nación.¹³⁹ Otra referencia sarcástica al Estado argentino se presenta a través de Julia, la “arrepentida” que, a pesar de ser presa por prostitución y drogas, no lo denuncia a Junior, sino que tampoco le da informaciones precisas. Así el personaje Richter –físico nuclear que había engañado a Perón con un proyecto ficticio de bomba atómica– en el relato de Julia se convierte en el inventor argentino que trabajaba con Macedonio Fernández (p. 75-80 y 118-119).

Los datos de Julia potencializan la ficción: además de mostrar cómo los informes clandestinos, cuyos datos están fuera del control del destinatario y son procesados por mentes arrepentidas, pueden alterar biografías, también ponen un artefacto bélico lado a lado con otra máquina, que cuenta historias de resistencia a esa misma guerra. Además, Julia es considerada por la policía como una esquizofrénica que les da informaciones. Así, un texto femenino no confiable da soporte y reflejo a los propios relatos corruptores oriundos de la máquina de Macedonio.

En un contexto en el cual hay un cambio significativo de los papeles sociales y de las relaciones afectivas, se delinea, por lo tanto, una escritura cuya principal atribución sería resistir a la dominación general de los comandos y controles. En esa plaza de guerra de la actualidad, *La ciudad ausente* constituye un petardo especial contra la historia oficial, recuperando los discursos silenciados por ella. Al rediseñar la comunicación y la inteligencia, la obra lo hace a través de la presentación de varios relatos simultáneos, entre los cuales privilegia la narrativa de la relación amorosa entre el escritor Macedonio Fernández y Elena Obieta. Trabajando con los datos biográficos de la pareja, la novela de Piglia desarrolla una alternativa para el gran sufrimiento vivido por

139 Cf., respectivamente, SCHVARTZMAN, entrevista, y LUNA, op. cit. p.284.

Macedonio cuando perdió a Elena, como si pudiese recomponer al par de amantes. Sin embargo, la magia de la ficción es impotente frente a la muerte —cuando Elena permanece viva por medio del sortilegio de la máquina, le llega la hora de desaparecer a Macedonio. La historia de amor siempre termina en tragedia y del par se obtiene el sujeto impar contemporáneo, solo en su isla de historias.

Al analizar “la poética del pensar” presente en *Museo de la novela de la Eterna y Papeles de reciénvenido*, Noé Jitrik señala cómo tales obras indican la búsqueda de nuevas formas de narrar y, al mismo tiempo, la imposibilidad de encontrarlas en aquel contexto. Funcionando como un laboratorio que remite a la “novela futura”, los textos de Macedonio introducen modificaciones fundamentales para experimentar diferentes elementos narrativos. Solamente en la configuración de personajes, por ejemplo, Jitrik enumera nada menos que once variaciones importantes, entre las cuales destacamos: el personaje no existente — “único posible en la existencia que es la novela”, el personaje que no figura, aquel que no puede ser extraordinario con relación al autor porque el autor tampoco no lo es, lo que el novelista obtiene o rechaza mediante avisos en los diarios, el autómatas, el “empleado” de la novela y el que dialoga con el lector y el autor.¹⁴⁰ Esa variabilidad de sujetos textuales es una estrategia narrativa importante heredada por Piglia del texto de Macedonio. Y en el caso de *La ciudad ausente*, podemos resaltar al personaje femenino como la forma, por excelencia, de ese legado extremadamente productivo y seductor.

Para Baudrillard, además de ser un atributo de lo femenino, la seducción constituye el “eclipse de una presencia. La única estrategia es estar/no estar allá y así garantizar una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de cualquier efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia.”¹⁴¹ Siendo así del orden del artificio, la seducción femenina imanta la

140 CAMBLONG, OBIETA (org.). op. cit. p. 480-500.

141 BAUDRILLARD, 1991, p. 97.

mirada del sujeto civil Macedonio Fernández, de acuerdo con el relato minucioso hecho por Russo en *La ciudad ausente*. Enamorado de Elena antes de conocerla personalmente y a partir de informaciones que le dieron, el amante habría montado una estrategia para conquistarla. De manera que la escena básica de esa biografía es la de un individuo seducido por la imagen ausente de una mujer desconocida. En otras palabras, el escritor está hechizado por un texto. Mucho después, al perder Elena, desarrolla una teoría sobre la no existencia de la nada –ya que la pasión y el ser estarían garantizados por el sueño y por el arte– y defiende la inmortalidad “donde nos reuniremos con los que amamos.”¹⁴² En ese contexto y para mantener vivo el recuerdo de la mujer amada, Macedonio Fernández redacta *Museo de la novela de la Eterna*, hecho que retoma la experiencia anterior de transformar a Elena en texto y ficción –la presencia de la mujer, eclipsada por la muerte, la convierte en un deseo que provoca la escritura.

Herederio de esa perspectiva, el narrador de *La ciudad ausente* trabaja con un signo cuya seducción es nuevamente potenciada por las informaciones “factuales” de Russo, por las invenciones del personaje Macedonio y también por todos los datos biográficos de ese escritor, ficcionalizados en otras obras de Ricardo Piglia. Tenemos entonces un autor que, seducido por su pérdida, produce una obra, que a su vez hipnotiza otro autor, que escribe otra obra para, según él, responder a esa pérdida.¹⁴³ Así, si el título de la novela de Macedonio alude a una mujer Eterna para engañar una falta, *La ciudad ausente* hace de ese hiato un punto de partida para discutir muchas pérdidas contemporáneas, momento en el cual Eterna-Elena se funden en un movimiento de condensación de sentidos que es característico del texto de Piglia. Las referencias de ambos autores a la ciudad de Buenos Aires, a la política argentina y a las mujeres amadas parecen funcionar como una coartada para discutir, en un caso, la novela futura, en el otro, el futuro incierto

142 FERNÁNDEZ, op. cit. p.475.

143 Cf. PIGLIA, entrevista, 1996.

de la novela, ya que la actual cultura de la oralidad amenaza a la vida de la obra de arte literaria.

Dominados por el sortilegio de lo femenino –mujeres y ciudades perdidas, lenguas maternas– Fernández y Piglia inventan historias que resemantizan otras historias en una escritura oscilante, cuya intermitencia y atopía garantizan la supervivencia de la tradición literaria justamente porque revigorizan el virus de la mutación y piensan la ausencia como “una realidad material, como un pozo en el pasto” (p.161). Al redimir y divulgar historias, la máquina de relatos es la materialidad ficcional de esa ausencia –agujero en el pasto, discontinuidad telúrica de la vegetación de la pampa, incisión dolorosa en la madre-tierra-ciudad-nación perdida para siempre en narrativas que, paradójicamente, intentan mantener la respiración artificial de personajes perpetuamente prisioneras.

Al constituir el vehículo a través del cual el escritor de la actualidad responde a la poética del pasado, Elena configura un elemento privilegiado de la creación literaria. No obstante, su rostro cambia en cada relato. Como personaje de un *Museo de la novela*, el personaje encarna la propia memoria, en su paradójica existencia artificial y al mismo tiempo eterna, en su proceso contradictorio que desvirtúa la materialidad de las cosas y así conmueve por las palabras. Musa, engaño, texto –Elena es el nudo blanco que inspira la narrativa futura. Como personaje de una ciudad ausente, ese signo ya saturado de memoria y pérdida se abre y da a luz un mecanismo de emoción contenida, siempre al borde del pánico y del caos del fin de siglo XX. Máquina descarnada, tensa y loca, el personaje y sus nombres falsos presentan al lector los textos de una literatura postborgeana que usa conscientemente la tradición. La novela del presente realiza lo que sería la novela futura del inventor del pasado, cuyo deseo está expresado en el prólogo final de *Museo*, que se dirige “Al que quiera escribir esta novela”, de la siguiente manera:

Le dejo el libro abierto: será quizás el primero “libro abierto” en la historia literaria, o sea, que el autor, deseando que fuera

mejor o siquiera menos bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, modifique, pero, que algo quede.¹⁴⁴

Piglia, autor del futuro, leyó y modificó ese “libro abierto”, esa Elena joyceana que canta sola en la playa, con su cuerpo metálico y sus cintas rojas, desafiando al narrador a cumplir su función textual. Metáfora de todo un sistema ficcional argentino del siglo XX, Elena es básicamente un personaje polifacético: museo que inspira a la literatura contemporánea, ciudad perdida en los procesos globalizantes, aleph que ilumina el sótano, máquina narradora, muñeca momificada que remite al cuerpo-signo de Evita, serena que encanta al verbo navegante, “encuentro secreto, marcado entre las generaciones antecesoras y la nuestra.”¹⁴⁵ Como el Mesías judío-benjaminiano, ese femenino entra por la estrecha puerta del futuro y convulsiona la forma de narrar. A medida que nota la heterogeneidad del tiempo y detona el *continuum* de la historia, la Elena de Piglia habla del presente como momento privilegiado en el cual la tradición de los oprimidos se puede transformar en estética y en política. De ese modo, si la mujer sacralizada del museo de Fernández profetizaba un futuro y configuraba una Buenos Aires a quien el Presidente pretendía llevar el Misterio y la Belleza,¹⁴⁶ el maquinismo del museo de Piglia deambula por las

144 FERNÁNDEZ, op. cit. p. 265.

145 BENJAMIN, 1985, p. 222-232.

146 Asociando política y ficción, Macedonio se pone en escena en el Presidente, personaje de su propio relato, y transforma a Elena en la ciudad a ser salvada del aburrimiento y de la vulgaridad. Sobre las actividades políticas de ese autor afirma Nélica Salvador, en “Cronología”, que en 1927 Macedonio desarrollaba una “campana presidencial político-literaria (...) para una ‘futura presidencia’,

metonimias de una ciudad perdida e internamente sitiada. Corredores, subterráneos, cuartos de hotel, agujeros en el pasto –siempre lugares de pasaje– muestran una Argentina en pedazos, cuya literatura, sin embargo, insiste en continuar narrando. Y para hacerlo, no ignora las utopías del pasado sino que las redimensiona en una perspectiva política nada heroica, menos ingenua, más irónica.

El gen del personaje-máquina ya estaba presente en *Museo de la novela de la Eterna*. En el capítulo con el curioso título de “Deunamor” (que se podría leer como “De-un-amor”), hay un personaje del mismo nombre que va perdiendo la sensibilidad hasta convertirse en un cuerpo inconsciente, controlado automáticamente por la narrativa. Especialista en olvidar a las mujeres para que ellas se enamoren de él, al conocer Ellalanomujer (la que no puede ser mujer, ya que soporta ser olvidada), el personaje Olvidador se enamora de ella. Otros personajes de la novela prefiguran la máquina de Piglia: Perdita nada sabe de sí misma, Amneses no tiene pasado, Retroante modifica los pasados, Eterna desconoce la muerte y es “la máxima intensidad de la conciencia”. En varios personajes podemos encontrar siempre algún rasgo que asocia memoria y maquinismo y que, por lo tanto, crea la necesidad futura de una máquina de relatos.¹⁴⁷

experiencia recogida en su *Museo de la novela Eterna*”. Ya en “Notas sobre Macedonio en un diario”, el día 13/02/78, el narrador escribe que, sobre Macedonio, Renzi le habría dicho: “él era, sin duda, quien escribía los discursos para Hipólito Yrigoyen. Transfirió su hermetismo barroco al lenguaje presidencial.” También en la primera carta de Emilio Renzi a Maggi, en *Respiración artificial*, dice el personaje: “Lo que me interesa en Yrigoyen es el estilo. El barroco radical. ¿Cómo es que nadie entendió que en sus discursos nace el texto de Macedonio Fernández?” Cf. , respectivamente, CAMBLONG, OBIETA (org.), op. cit. p. 343; PIGLIA, 1989, p. 88; PIGLIA, 1987, p. 17.

147 Los ejemplos citados aquí en relación a la prefiguración del personaje Elena, de *La ciudad ausente*, en varios figurantes de *Museo de*

Sin embargo, es en la constitución de Eterna que el *Museo* influye decisivamente en el texto de Piglia ya que ese personaje detiene el poder de modificar el pasado, aunque carezca de realidad. Enamorado, el Presidente convoca todos los personajes con el objetivo de “proponerles dar vida a Eterna, para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje.”¹⁴⁸ Esa decisión del Presidente apunta el carácter paradójico de la obra, donde aspectos fuertemente autobiográficos de Macedonio Fernández sufren una reversión –se transforman en ficción que aspira a realidad. Para Flammersfeld, la estética macedoniana de la imposibilidad y de lo inverosímil rechaza al realismo y está “en estrecha correlación con la defensa de una metafísica no representativa.”¹⁴⁹

De la tensión entre biografías, diarios y cartas –textos del orden de lo privado– y los relatos públicos que los ficcionalizan, nace una literatura fecunda y necesariamente auto-reflexiva. Autores y personajes, mezclados bajo la influencia de un texto que los enreda y los confunde, se transfiguran en sujetos de mundos posibles. La dicotomía real/irreal se torna dispensable cuando tales sujetos funcionan como mónadas que, reflexionando sobre su propia experiencia y cultivando la imprevisibilidad y la reversión del sentido, perciben la llamada realidad no como algo externo/opuesto a la ficción sino como un punto de vista, una mirada estrábica que siempre permite el encuentro de un *aleph* en el sótano. Otra herramienta artística importante obtenida por Piglia en Macedonio es el concepto de *suspense* o *tensión* –en un lenguaje de frontera que mezcla el dentro y el fuera, lo público y lo privado y que conjuga el tiempo como formas verbales, los relatos están siempre en el entre-lugar altamente productivo de la fantasía, configurada como duda y crítica de cierta razón.

la novela de la Eterna, fueron extraídos de las páginas 59, 187, 190, 191, 222 y 231 de la obra de Macedonio Fernández.

148 FERNÁNDEZ, op. cit. p. 232.

149 CAMBLONG, OBIETA (org.), op. cit. p. 412.

También se puede pensar la elaboración del personaje Elena tanto en relación con el condenado de “Cirugía psíquica de extirpación”,¹⁵⁰ de Macedonio Fernández, como remitiendo a varios personajes de *Respiración artificial*, donde los homenajes a Macedonio significan la experimentación reflexiva de una manera de inventar la literatura y sus *personae*. En el cuento de Fernández, se adivina la futura máquina de relatos a partir de la tematización de recursos de medicina que manipulan los recuerdos, automatizan el comportamiento y deciden la muerte del personaje principal, Cósimo Schmitz, sometido a dos cirugías. En la primera, operado por el aventurero Jonatan Demetrius, él busca olvidar el aburrimiento de una existencia altamente mecanizada por hábitos cotidianos, a través de la implantación de una memoria artificial que le proporciona la siniestra experiencia de asesinar a toda su familia. En la segunda intervención, el personaje procura librarse de esos recuerdos que, perdido el encanto inicial, pasan a amenazarlo con la posibilidad de punición de los crímenes. Satisfaciendo el pedido de Schmitz pero sin conseguir realizar un borrado perfecto de sus recuerdos, el doctor Desfuturante –también conocido como Extirpio Temporalis, Excisio Aporvenius o Pedro Gutiérrez– le extirpa el sentido del futuro, hecho que le produce el desteñido del pasado. Así, el paciente correlaciona los hechos con una anticipación de apenas ocho minutos, después de lo cual, durante otros tantos minutos, ignora la pena de muerte que lo espera ya que confesó su supuesto crimen.

La experiencia del personaje Schmitz no se desarrolla de forma progresiva y metódica, en un movimiento acumulativo y ascendente. Al contrario, la vida de un asesino le es impuesta, de fuera hacia adentro, por los medios violentos y artificiales de una intervención quirúrgico-literaria, puesto que Demetrius consulta biografías de personajes terribles, como la del pirata Drake, y las toma como modelo para derrotar al *spleen* de su paciente. Como lector sagaz, el cirujano ubica el deseo ficcional de Schmitz y, como

150 FERNÁNDEZ, 1966.

escritor de un viejo-nuevo texto, le sustituye la memoria, los modelos mentales y la propia naturaleza de la experiencia. Más tarde, al “des-futurarse”, Schmitz pasa a ignorar su identidad y se convierte en un autómatas que no logra vivir a no ser entre las paredes de un eterno, y por momentos paradisiaco, presente. En ese sentido, funciona como un modelo de personaje del futuro, algo del orden de una máquina, cuya memoria fue, y puede ser, alterada.

Si consideramos apenas las indicaciones mencionadas, veremos que en “Cirugía” Macedonio Fernández desarrolla las mismas propuestas textuales de *Museo*. Sin embargo, como el cuento es un texto de menor dimensión, permite evidenciar, más que la novela, la importancia dada por el autor a su lector. Evocado de forma frecuente y familiar en las extensas notas al pie de página, seducido por las palabras cómplices de los paréntesis e interrogado en el propio cuerpo del cuento, ese interlocutor se transforma en co-creador y criatura del texto, pero de forma tan inédita y radical que nos da la impresión –a nosotros, sujetos concretos que leemos esa arquitectura sónica– de que el cuento fue inventado para que se pudiese inventar su lector, es decir, para interferir en el mundo extratextual y modificarlo. Es ahí que nos damos cuenta de que nosotros somos esa invención macedoniana. Lugar de condensación de varias funciones, el lector se encuentra fuera/dentro de la obra como sujeto civil transformado en sujeto ficcional a medida que lee. Aunque eso suceda en menor o mayor grado con cualquier lector de ficción, en el caso específico, tal propiedad es potenciada por un autor-personaje que convoca al lector virtual a la tarea de la escritura: “Dejo la pluma al lector para que escriba a sí mismo lo que no sabré describir: la locura, el espanto, el desmayo, el apretarse”.¹⁵¹

Así, el lector realiza una especie de *post-scriptum* virtual, imaginario y casi simultáneo a la lectura de lo escrito –la imagen en tiempo real provocada por el texto que lee, en el momento en que lo lee, se enfrenta a las imágenes creadas, bajo el estímulo del

151 FERNÁNDEZ, op. cit. p.208.

escritor, en las fracciones mínimas del tiempo futuro al texto leído. Ese movimiento microscópico, que fustiga la percepción participativa del lector pero que pasa desapercibido, funciona como los filtros amatorios de Scheherzade. De la misma manera como la condenada salva al condenador de una muerte metafórica, el narrador de Macedonio rescata al lector de su muerte cotidiana: “la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del *yo* lo hace inmortal”.¹⁵²

No es necesario decir que tales experimentos de lectura exacerbaban el poder de la ficción y, por eso, de la auto-reflexión, de la puesta en escena de infinitos *otros* por parte del *yo*, configurando un tipo de experiencia que es real sin dejar de ser virtual. Para Noé Jitrik, esa “poética del pensar” envuelve estrategias narrativas y auto-reflexivas que privilegian la ficción en detrimento del realismo y desarrollan un debate fecundo sobre el propio quehacer literario.¹⁵³ Así, “Cirugía psíquica” se convierte en una coartada para que se debata la construcción de un discurso ficcional con lo que Macedonio llama de lector “salteado”: alguien que lee sin atención y por eso graba el texto en la memoria. Bajo esta denominación, se encuentra un interlocutor ideal, suficientemente sensible a los metalenguajes y capaz de comprender la ironía del narrador sobre las teorías contradictorias sobre el “saber contar” y su relación con las supuestas influencias ejercidas por modelos textuales.

Sin embargo, lo más interesante de esa relación es que el narrador, en la quinta nota al pie de página se dirige al lector para aconsejarle que cuide su salud mental y física –“guardate una memoria y un apéndice”¹⁵⁴– en un gesto deliciosamente irónico y típico del escritor Macedonio Fernández. Tal consejo sería irrecusable si se tomara como criterio la vida y la muerte de Cósimo Schmitz. No obstante, además de innumerables casos chistosos sobre una existencia tan conturbada, el narrador cobra del lector que éste cumpla

152 FERNÁNDEZ, op. cit. p.36.

153 CAMBLONG, OBIETA (ed.). op. cit. p.480-482.

154 FERNÁNDEZ, op. cit. p.213.

con su deber y haga de cuenta de que cree en la historia del pobre herrero. Así, el esqueleto de la ficción queda expuesto, el lector participa de la irreverencia narrativa y, con rigor, transforma su memoria, tal como lo hizo Schmitz, en un apéndice capaz de ser modificado por una cirugía... textual. Lo importante en este caso no es haber vivido algo que pueda ser recordado/olvidado, sino ser permeable a los recuerdos del *otro*.

Ese recuerdo compartido entre un narrador de un “contar no seguido” y de un lector “salteado” señala las interrupciones y desperfectos que caracterizan a la interlocución contemporánea y muestran el carácter precario de los consejos. En ese sentido, el personaje Cósimo Schmitz metaforiza al narrador y al lector cuyas vivencias mueren un poco, cada vez que se enfrentan y se cruzan, para convertirse en una tercera experimentación, de otro discurso. Al final del relato, el narrador concluye a respecto del personaje: “Murió en sonrisa; su mucho presente, su ningún futuro, su doble pasado no le quitaron en la hora desierta la alegría de haber vivido, Cósimo que fue y no fue, que fue más y menos que todos”.¹⁵⁵

Si el automatismo de Schmitz y su muerte por electrocución anuncian la importancia de los maquinismos en la literatura del futuro, los médicos responsables por la memoria artificial del personaje son también una anticipación del doctor Arana, de *La ciudad ausente*. Sin embargo, hay una diferencia básica entre esos figurantes. Los seudónimos del cirujano Pedro Gutiérrez, al remitir a su función de extirpador del tiempo, provocan una reacción placentera en el lector, que es reforzada por el hecho de que el nombre “verdaderamente verdadero” del médico es presentado *a posteriori*, como si fuese un seudónimo. Aunque los cirujanos sean vistos como aventureros y destructores y la crítica de Fernández a las terapias medicinales destile ironía, el texto estimula una lectura lúdica, divertida. Aun en *Museo de la novela de la Eterna*, construido para mitigar una pérdida terrible, percibimos la levedad y la luminosidad cortés de un texto que es “la narración de un razona-

155 *Ibíd.* p.212.

miento o de un proceso psicológico en el cual interfieren elementos sutiles e imperceptibles”.¹⁵⁶

Diferente es la enunciación de *La ciudad ausente*, donde encontramos narradores ensimismados y dolorosamente sarcásticos, cuya voz estrangulada por la pérdida de la libertad y del sentido brota a la fuerza, monosilábica y defensiva, o es interceptada por cámaras vigilantes y patrullas oficiales, o le habla a nadie. Los médicos de esa realidad textual son agentes de la represión estatal y se los describe como oficiales de la marina, telépatas, inquisidores. Las diferencias entre la literatura de Macedonio y la de Piglia, además de indicar contextos distintos, señalan también una radicalización, en la novela del presente, de las críticas político-sociales de los precursores. Y en ese sentido, la obra de Piglia es el resultado de un proceso histórico-literario en el cual el Estado alejó de sí progresivamente a los pensadores e inventores.¹⁵⁷ Bajo las acusaciones más diversas, esos intelectuales fueron considerados enemigos públicos, perseguidos, asesinados, exiliados.¹⁵⁸ De cierta manera, los comandos y los controles fueron los principales responsables por la rebelión de la comunicación y de la inteligencia. En ese caso, además de su obra intelectual, la propia vida de los autores pasó a interesar como denuncia de la ficción paranoica del

156 CALVINO, 1991.

157 Los planteos de esta naturaleza en la obra de M. Fernández están relacionados a un contexto político-estético revolucionario. Según Nélica Salvador, la producción más importante de Macedonio se da durante los gobiernos radicales de Marcelo T. de Alvear y de H. Yrigoyen (1916-1930), período en el cual se desarrollan también las propuestas de cambios literarios a partir de los grupos de *Martín Fierro* y Boedo. Cf. CAMBLONG, OBIETA (ed.). op. cit. p.350.

158 Comentando el fallecimiento de Osvaldo Soriano, “el cronista de los años terribles de la Argentina”, Emir Sader muestra “como esos tiempos llevaron a la muerte a algunos de los principales escritores argentinos –Rodolfo Walsh, el poeta Paco Urondo, Haroldo Conti, entre tantos– y al exilio a muchos otros –Juan Gelman, Mempo Giardinelli, Tununa Mercado, al propio Soriano.” Cf. SADER, 1997, p.12.

Estado y fuente de otra producción ficcional que, aunque resistiese a la demencia del poder, también producía sus fantasmas persecutorios.

En ese contexto, típico de América Latina, las mujeres *cyborg* –cuya fragilidad y resistencia se confunden en las madres locas de la Plaza de Mayo, en las tejedoras de tricotas para los malvineros o en las modistas de seducciones y narrativas– se redoblan, se desdoblan, se multiplican en aves peregrinas llamadas Eterna, Eva, Evita, Elena, Ana Lidia, Ana Livia Plurabelle, Grete, Lucía, Laura, Clara Schultz. En todos los casos, un trazo, una letra, una mirada o un deseo conectan la maquinaria ansiosa del texto y tensionan la ficción en un vuelo panorámico e incansable sobre la isla del lenguaje.

Las películas recientes que tratan sobre la vida de Eva Perón también pueden contribuir al análisis del personaje femenino en *La ciudad ausente*. El film “Eva Perón”, del porteño Juan Carlos Desenzo, con un presupuesto de tres millones de dólares, terminó convirtiéndose en un fenómeno de taquillería en Argentina, porque, entre otras cosas, enfatiza los aspectos políticos del peronismo de 1951/52. La repercusión de la obra de Desenzo culminó en la consagración popular de la actriz desconocida Esther Goris que, en el papel de Eva, pasó a ser reconocida y saludada públicamente con los gritos de “¡Evita!”, como sucedió en el Festival de Cine de Mar del Plata. Por otra parte, “Evita”, de Alan Parker, que costó cuarenta y cinco millones de dólares y se basó en una adaptación de la ópera-rock de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice sólo logró desagradar profundamente al público argentino que llegó a destruir cines donde pasaba la película.

Todo parece indicar que una de las principales causas de la insatisfacción del espectador está en el hecho de que el mito femenino del peronismo haya sido representado por Madonna, figura opuesta a la Gran Madre de los descamisados. Exuberante, agresivamente felina, sensual y descarada, la *mega-star* no consiguió tan rápidamente esconderse atrás de un rodete en la nuca y de un discurso político exaltado. Así, la actriz crea una situación bastante

característica del mundo contemporáneo: aunque parezca que quiso parafrasear a la primera dama terminó parodiándola. Eso también sucede con relación a Buenos Aires, en los versos de la canción “Eva, cuidado con la ciudad” –“Voy a ser parte de B. A., Buenos Aires, *Big Apple*”– ya que *Big Apple* es el seudónimo de Nueva York. Por otra parte, todas las disidencias sobre el film de Alan Parker señalan cómo la figura mítica de la mujer de Perón sigue generando narrativas en la sociedad argentina. Según Tomás Eloy Martínez, “Evita se fue transformando en un relato que, antes de extinguirse, ya encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo.”¹⁵⁹

Otra cuestión a ser pensada es la peregrinación a que fue sometido el cuerpo de esta mujer. Transformado en una efigie radiante por un embalsamador español, el cadáver fue adorado hasta la caída de Perón en 1955. Robado por los militares de derecha, el cuerpo fue confinado a un mayor del ejército que terminó enloqueciendo. Al final de la década de 50, Evita fue enterrada en Milán, Italia, bajo otro nombre. En 1971, los militares entregaron el cuerpo a Perón, exiliado en Madrid. Isabelita, segunda mujer de Perón y vicepresidente del gobierno argentino, trajo a Eva para que fuera enterrada en Buenos Aires, cuando Perón murió en 1974. Además, durante esos años innumerables copias del cadáver circularon por la Argentina y Europa. Es interesante observar que todo ese periplo macabro y fascinante fue precedido por un ritual de auto-inmolación del cuerpo femenino. Cambiando las ropas de actriz por el tailleur serio, usando sólo lápiz labial y negándose a ser operada de cáncer porque no tenía tiempo a perder, envuelta en la lucha por las reformas peronistas, Evita se fue presentando como “una mujer torturada, obligada a incorporar el sufrimiento de toda la nación.”¹⁶⁰ A pesar de proclamar devoción por su marido, que la consideraba su invención, él se negó a que fuera su vicepresidente en la fórmula presidencial y no quiso ser enterrado en su tumba.

159 MARTÍNEZ, 1996. p.20.

160 Cf. PRIETO, 1997. p.2.

La historia de Evita, en muchos aspectos semejante a la historia del personaje Elena de *La ciudad ausente*, señala extrañas ceremonias de sacrificio ritual, en las cuales se rinde culto al cuerpo femenino y se lo despoja. Marcado por la violencia de abusos sucesivos en los cuales su valor de uso y de cambio es definido por las voces de tantos narradores, esa mercadería transita por laboratorios y continentes o simula un reposo en museos y tumbas. Prostituido y divinizado, el cuerpo femenino se presta al sufrimiento y a la muerte y, a través de esa escena definitiva, inspira pasiones e historias. En ese sentido, se asemeja al cuerpo malvinero —marcado por el combate, torturado por enemigos, sacrificialmente seductor. Soldados y Evitas, aunque parezcan que reciban un tratamiento diferente de la población —que no ve a unos y contempla mucho a la otra— se convierten de hecho en un signo de igual importancia, a medida que son vaciados para tornarse mitos. Así, la ceguera de los argentinos con relación a los malvineros parece señalar, irónicamente, lo contrario: justamente porque son muy visibles, los combatientes necesitan ser olvidados.

En la novela *La ciudad ausente*, la mujer es el prólogo que anticipa a la narrativa futura. Como signo textual, ella desaparece y así motiva nuevas producciones. Apropiándose de los relatos como de cuerpos femeninos en fuga, los narradores transforman ese lenguaje laberíntico en confidencias, cartas, diarios. Al desdoblarse en Evas, máquinas o monstruos, el cuerpo femenino de la novela es el espacio en el cual los lenguajes revuelven el polvo del museo, transformándolo en el laboratorio del futuro. Así, la ciudad puede desear la Belleza y el Misterio, atributos femeninos que son una “promesa de felicidad”.

EL LABORATORIO
DEL ESCRITOR

(...) usted tal vez haya notado, soy un hombre enteramente hecho de citas.

Ricardo Piglia

Son perfectos: fueron hechos por el mayor falsificador de Sudamérica.

Ricardo Piglia

Proveniente de *labor*, “trabajo”, la palabra *laboratorio* nombra el lugar en el que se desarrollan actividades que objetivan comprobar hipótesis o ejecutar experimentalmente modelos mentales científico-tecnológicos: espacio en el cual el trabajo del presente interroga pasado y futuro y, descifrando enigmas, modifica el curso del saber y genera, por lo tanto, el porvenir. Así, el trabajo principal que se realiza en un laboratorio se relaciona con la invención/ejecución de tecnologías intelectuales que permiten el desarrollo de un conocimiento por simulación. En ese sentido, el científico somete fragmentos de la llamada realidad a situaciones extraordinarias cuyos desdoblamientos, más o menos previstos o deseados, vuelven a interferir en esa misma realidad, de forma pragmática o teórica. Frente a esas consideraciones, son semejantes las tareas de un escritor y de un científico, ya que ambos manipulan las miniaturas del mundo, *alephs* virtuales que desdoblan escenas de ficción –literatura o ciencia ficción– capaces de revolver el mundo.

Esas actividades de recorte presuponen una perspectiva metonímica que estimula la obtención de una realidad parcial, fractal, ficcionalizada. Para hablar con Donna Haraway, el laboratorio del escritor contemporáneo actúa dentro y fuera de los esquemas de C^3_1 –comando, control, comunicación, inteligencia– y por eso congrega códigos, estilos, idiomas, géneros y autores diversos. Ese

pluralismo cuestiona la universalidad de las iniciativas enciclopédicas ya que se define como un saber residual. Como un compuesto de fragmentos, el laboratorio del escritor provoca una rebelión permanente contra la totalidad instituida, de la cual selecciona, decanta y combina infinitos microelementos –se trata de una máquina inteligente que tiene al museo como soporte, desafío y refugio. Para Ricardo Piglia, el laboratorio de la escritura empieza en 1957, con su diario personal: “Ese diario es para mí la literatura, quiero decir que ahí está, antes de más nada, la historia de mi relación con el lenguaje.”¹⁶¹ A partir de ese texto privado, Piglia desarrolla experimentos ficcionales cada vez más complejos que, editados, traen al público la historia del diario y también “fragmentos de historias, cronologías, frases aisladas”, en un lenguaje a veces enigmático, secreto y extranjero, escrito “en otro país”, a ejemplo de la dicción del cuento homónimo de *Prisión perpetua*.

Si lo observamos de cerca, el museo también se presenta como un laboratorio instigante. Proveniente del griego con el significado de “templo de las musas”, la palabra “museo” designa el lugar de reunión de obras de tal naturaleza que sirvan para inspirar la creación del poeta. Un museo, aun cuando especializado en alguna área del saber, articula colecciones que se caracterizan por su disparidad, ya que reúnen restos de épocas y acontecimientos distintos. Esa diversidad, al configurar una iniciativa multicultural, le permite a una sociedad reconocer rasgos de su pasado, que engendraron su presente justamente porque fueron considerados dignos de ser recordados. Como miscelánea productiva, el museo estimula una cierta tradición, desarrolla ideologías y versiones oficiales, forja estirpes y estilos, deflagra experimentos y ficciones. Isla del pasado clavada en el presente, el museo se expande en el futuro a medida que expone objetos legitimados que deflagrarán los mitos del porvenir. En *La ciudad ausente*, el museo es un lugar de reunión de los exiliados: la máquina de narrar y sus lectores, como Junior y Fuyita, están desplazados en el espacio y en el tiempo y, por eso,

161 PIGLIA, 1994. p.81.

necesitan inventar historias que sean capaces de darles forma y sentido. Por lo tanto, si el museo se asemeja a la novela moderna en el sentido de que también “narra el fin de la experiencia”¹⁶² de épocas, personajes y artefactos, por otra parte, permite el canto de las musas a medida que preserva fragmentos de historias y recuerdos. Lugar de pérdida y recuperación del sentido, el museo es un vector que transporta el virus del futuro, especialmente cuando en su interior pulsa una máquina de relatos anti-estatales. Oriunda del griego dórico “machana”, cuyo significado es “medio ingenioso de conseguir un fin”,¹⁶³ la palabra “máquina” designa también cualquier utensilio usado por el hombre para desarrollar un trabajo. En la antigua acepción griega –que es subyacente a la noción actual– la máquina configura una flecha disparada rumbo al futuro y de esa forma revoluciona la historia del mundo. En ese sentido, determinados maquinismos se tornan míticos y participan, como objetos fétiches, en las meta-narrativas fundadoras de un nuevo tiempo. Son ejemplos de esto las mito-tecnologías del arca de Noé y del caballo de Troya, de la máquina a vapor o de los artefactos de la robótica.

Componente esencial de la modernidad, la máquina a vapor¹⁶⁴ del siglo XIX se transforma en una metáfora tan importante que la biología nombra elementos y funciones del cuerpo humano como si fuesen componentes de ese mecanismo. Expresiones como “apa-

162 PIGLIA, 1989. p.23.

163 CUNHA, 1987. p.499.

164 En *Pneumática*, de Herón de Alejandría (130 a. C.), ya se describe la *eolípila*, cuyos principios sirvieron para los futuros experimentos con la máquina a vapor que, de 1601, con Giambattista della Porta, hasta 1763, con James Watt, modificaron todos los tipos de maquinismos. La invención de Watt, además de dar impulso a la revolución industrial, sirvió de modelo para que los norteamericanos e ingleses, durante todo el siglo XIX, desarrollasen locomotoras, barcos a vapor, turbinas, usinas eléctricas. A partir de tales experimentos, los anglosajones se ubican el la vanguardia de la producción de maquinismos y de la revolución tecnológica del final del siglo XX.

rato motor”, “aparato digestivo”, “reflejo” y “válvula pulmonar” tratan el cuerpo humano como una máquina de cuyo buen funcionamiento depende la salud general de la sociedad. Tal modelo científico, basado en la mecánica, crea un lenguaje exterior al sujeto, que intenta explicar y organizar su estructura interna. Para Benjamin, el hombre del siglo pasado asocia la novedad de las máquinas con las imágenes inconscientes y colectivas de la sociedad primitiva sin clases y genera una utopía, cuya expresión más significativa es el falansterio de Fourier:

[El falansterio] aparece como una maquinaria. Los engranajes de pasiones, la cooperación complicada de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalista son construcciones obtenidas por analogía con la estructura de la máquina, por intermedio de materiales psicológicos. Esta maquinaria humana produce el país de Cocagne, el viejo símbolo del deseo a que la utopía de Fourier da un nuevo aliento.¹⁶⁵

Pensándose como un organismo ordenado y previsible, el hombre del siglo XIX cree en su poder para alterar las estructuras sociales oriundas del pasado reciente, y al mismo tiempo, aspira a un comunismo primitivo, apaciguándose con el pasado remoto. Como utopía más importante de ese siglo, la creencia en el progreso –y, por lo tanto, en sus principales agentes, la máquina y la ciudad– constituye una forma de buscar la redención de la humanidad. Sin embargo, esa ficción pronto empezará a ser cuestionada por los propios habitantes de París, la capital del siglo XIX, que comenzarán “a tomar consciencia del carácter inhumano de la ciudad grande”.¹⁶⁶ Con relación a las máquinas, su presencia destructiva en ciertos acontecimientos, como en las dos guerras mundiales del siglo XX, contribuirán para destruir la creencia en sus pode-

165 BENJAMIN, 1975. p.306.

166 BENJAMIN, 1975. p.313.

res redentores. No obstante, la revolución tecnológica de final de siglo reenciende la fascinación del hombre por los automatismos, que facilitan y amenazan su vida y, una vez más, provocan cambios del lenguaje y del saber. La máquina de relatos de *La ciudad ausente*, al metaforizar las tecnologías inteligentes del tercer milenio, también inventa un lenguaje nuevo que, a su vez, recuerda el terror de los relatos de Kafka, elaborado con restos de cuentos de Poe: historias de suicidas, jugadores, anarquistas y locos, cementerios clandestinos, secretos de Estado y becerros degollados por gauchos macabros. La sintaxis de los relatos de la máquina indica una profusión no controlada de ideas en que, por contigüidad, una palabra arrastra otra, interminablemente, en un lenguaje artificial de hipertexto.

Funcionando como una imitación de la inteligencia y de las habilidades humanas, la máquina fue desarrollada a tal punto que propició la aparición de la robótica, ciencia contemporánea que también es resultado de innumerables descubiertas de otros campos del saber, especialmente de la computación. Teniendo como principio fundamental de su funcionamiento la capacidad de simulación, el robot posee mecanismos que imitan la *audición* a través del reconocimiento de sonidos de voces humanas, que son digitalizados, ajustados por fórmulas matemáticas y correlacionados a la ejecución de ciertas acciones. La *visión* es puesta en escena por cámaras digitales, cuyas imágenes de video se pueden leer por diágramas, y la *locomoción* se desarrolla por medio de ultra-sensores que identifican obstáculos y eligen un determinado trayecto. Si acoplados a satélites o a una red de computadoras vía Internet, tales recursos permiten el control de la máquina a distancia y, en ese caso, esta puede realizar tareas peligrosas o imposibles para el ser humano. Otras experiencias, como la del premio Loebner en Estados Unidos, prevé un diálogo de un equipo de jurados con máquinas computadorizadas, capaces de imitar el razonamiento del hombre. Las conversaciones, basadas en programas que disponen de un conjunto de cuestiones y algunos trucos del lenguaje, exigen de la máquina un conjunto de respuestas lógicas. La inter-

locución puede obedecer a varias reglas, a partir de una pregunta del jurado, y propiciar actividades de ese tipo: compartir palabras, atribuir significado a oraciones, seleccionar respuestas viables a los enunciados, activar ciertos nudos de una red de significados, a partir de un sonido captado, o incluir un nuevo tópico en el diálogo.

Los efectos prácticos de esa tecnología son ilimitados: tenemos el uso de computadoras y robots en todas las ramas de la industria, en los viajes interestaciales, en las telecompras, en la ficción interactiva y en los grupos de estudio internacionales, para citar algunos ejemplos. Si antes las máquinas realizaban acciones puramente mecánicas, previsible y controladas, lo que se pretende hoy es que tengan cada vez más autonomía y precisión, que logren operar datos infinitos en redes altamente complejas. La invención de varios sistemas lingüísticos que satisfacen las nuevas necesidades operacionales e interactivas señala cómo el microcuerpo de un *chip* de silicio altera indeleblemente la vida en el planeta. Al trabajar con microelementos que colaboran para mantener en actividad la red de la tradición, la literatura de Piglia participa del minimalismo del fin de siglo y muestra cómo esa práctica llevó a los escritores a inventar *links* entre los residuos del pasado y las narrativas del presente. Así, tanto “la letra de insecto [de Kostia] que imitaba torpemente la letra de Arlt” cuanto la “letra microscópica de Macedonio”¹⁶⁷ se pueden leer como metáforas del mundo manuscrito y artesanal del pasado, que interfiere, de forma decisiva y microtextual, en la memoria contemporánea.

La genética es otra rama de la ciencia que es tratada como tema en *La ciudad ausente*, a partir de la imagen de los nudos blancos. El código genético —expresión metafórica que recuerda a la lingüística— significa una tecnología intelectual que permite hablar del sistema genético como un conjunto de informaciones cuya función es ordenar el organismo. Considerar ese dato biológico como

167 Las expresiones citadas están en *Nombre Falso*, p. 180, y *Prisión perpetua*, p. 89.

un texto¹⁶⁸ significa elaborar una secuencia mental de lectura del cuerpo, tal como lo hace el proyecto GENOMA, que realiza el relevamiento genético del hombre. Ese modelo posee algo alucinante, ya que es abstracto, cambiante, histórico, sujeto a restricciones sociales. En ese sentido, la realidad constituye un delirio, inventado por el mismo gesto que la busca. Las nociones de falso y verdadero surgen como lenguajes provisorios: si el modelo de análisis de la realidad es modificado, esa realidad también cambia, pues la lente con la cual se la enfoca determina la visión y el objeto que se extrae de ella.

La posibilidad contemporánea de intervención genética señala una realidad antes no imaginada, en el ámbito de reproducción animal y vegetal, de control de enfermedades y de mejoramiento genético de los seres vivos. En las próximas décadas, con certeza, las terapias genéticas y las cirugías moleculares constituirán un campo fecundo de investigación de un curioso lenguaje medicinal. Experiencias con genes suicidas contra el cáncer, o con retrovirus de los cuales se extrajo la capacidad de reproducción y adenovirus capaces de corregir fallas en la molécula de DNA usan, básicamente, vectores adecuados al transporte de informaciones hasta la célula en tratamiento. Leído como un texto, el cuerpo es controlado por microrredes de informaciones conectadas y codificadas, abiertas y transformadas, a las cuales podemos tener acceso. Para bien o para mal, esas experiencias constituyen algo del orden de los nudos blancos de *La Ciudad Ausente* —y no se trata más de ciencia ficción, sino de intervenciones concretas, en el cuerpo humano vivo.

168 Las relaciones entre el texto de Piglia y la genética se pueden pensar también a partir del personaje Genz, el gentil, cuyo nombre recuerda los genes biológicos. Su voz susurrante, que recuerda la voz del sosia, en el cuento "William Wilson", de Poe, casi no es oída. Invisible y humillado cotidianamente, Genz se convierte en una escritora en el diario de Rinaldi y, en una referencia a *Ulises*, de James Joyce, piensa sobre sí mismo: "Soy el sirviente de un sirviente."

Una consecuencia importante de los descubrimientos contemporáneos es la clonación de animales. Las recientes experiencias genéticas, como la de los científicos escoceses con la oveja Dolly, muestran la posibilidad de experimentaciones de esa naturaleza con seres humanos. Al utilizar el núcleo de la célula mamaria de una oveja adulta como núcleo de un oócito, implantado en una madre de alquiler, los científicos promovieron una reproducción asexual en que una memoria celular fue capaz de reconstruir el animal entero. Esa experiencia puede tener como una de sus más importantes consecuencias la producción de un violento trastorno en la mutación genética necesaria a la salud física y mental de las especies. Otras cuestiones, de orden ética y religiosa, comenzaron a ser discutidas a partir de Dolly: las clonaciones estarían colaborando para restaurar el terror nazi de la raza pura o desafiando el poder divino de la creación. Permitirían, aún, la ejecución de la producción de sub-razas de esclavos.

La película *Blade Runner*, de Ridley Scott, anticipa esta problemática, en la visión angustiada del replicante con relación al creador, que lo hizo a su imagen y semejanza pero le negó la inmortalidad. En un futuro de luz de neón y nubes de lluvia ácida, el detective que caza androides duda de su propia humanidad y percibe, en el drama del Lucifer rebelado, una réplica de su propio carácter finito.

De la misma manera, en *Metrópolis*, film de Fritz Lang hecho en 1926 pero que narra la vida del año 2026, un científico se apropia del cuerpo de una líder de los trabajadores, creando su doble. La nueva mujer, monstruosa y perversa, predica la violencia, inunda los subterráneos provocando muertes y termina siendo quemada por la población de la ciudad. Ya en *Sueños*, de Akira Kurosawa, el demonio llorón atribuye a la comunidad científica la paternidad de escenarios post atómicos, mutaciones monstruosas y escenas antropofágicas. También en la televisión, las producciones japonesas y americanas bombardean diariamente al público infanto-juvenil con OVNI, ETs y otros seres extraordinarios, cuya composi-

ción congrega elementos arcaicos de las cavernas y mutantes intergalácticos.

En ese contexto, podemos verificar que la transformación de la memoria celular, la clonación, la computación y la robótica confieren al arte un carácter, si no profético, por lo menos anticipador, con relación a la posibilidad de producción de réplicas humanas. Es lo que se verifica en *La Ciudad Ausente* y en sus narrativas precursoras “Cirugía psíquica de extirpación” y *Museo de la Novela de la Eterna*. A través de la ingeniería genética de la ficción, esas historias llaman la atención hacia una realidad singular, adonde ya no basta al hombre hacer de la máquina una extensión de su propio cuerpo. Ahora, se trata de materializar, en la realidad externa al cuerpo humano, los recursos del pensamiento y del lenguaje que caracterizan a la humanidad. Así, la distinción entre hombre y no-hombre deja de interesar –a esa dualidad irónicamente antigua, la sociedad actual responde con un ser que es medio-máquina, casi-hombre, todo-monstruo.

TECNOBARROCO

El deseo de proyectar en un autómatas ciertas características intelectuales del hombre no es una novedad. Según Gustav R. Hocke, las estatuas de la época de Ramsés II podían andar y mover la cabeza, ya las del templo de Delfos llegaban incluso a cantar. En 1509, cuando Luis XII entró en Milán, fue recibido por un león automático construido por Da Vinci. Tomás de Aquino consideraba demoníacas tales obras y predicaba su destrucción. Dos de esas invenciones interesan de cerca a nuestro análisis pues fueron pautadas en una perspectiva de culto mágico de los artefactos. Son ellas la máquina de leer, del Capitán Agostino Remelli (1531-1600), y la máquina de metáforas, del jesuita alemán Athanasius Kircher (1601-1680).

En el primer caso, se trata de una especie de estante circular y giratoria que posibilita la lectura simultánea de varios libros. Este

deseo de saber, asociado al decorativismo de lo móvil y a lo grotesco laberíntico de la lectura, en la opinión de Hocke, expresa el mundo del manierismo como vertiente del barroco. La máquina de metáforas de Kircher participa de un punto de vista semejante, pues sus artificios buscan presentar un sofisticado “teatro universal de paradojas.”¹⁶⁹ En su obra *Physiologia*, el jesuita describe la máquina como un juego de espejos e imágenes que permite al visitante verse a sí mismo como si fuese sol, esqueleto, planta, animal, piedra. Para el inventor, “de la nada debe nacer una imagen perfecta”, creada por una “verdadera máquina mágica”.

Curiosamente, Ricardo Piglia usa las mismas palabras para referirse a su proyecto de construcción de *La Ciudad ausente*: “Primero [tengo] la idea de una máquina mágica (...) La primera idea era: un tipo genial quiere inventar una máquina de traducir y sin darse cuenta inventa una máquina de la ficción. Y yo iba a poner en los cuentos que esa máquina deliraba.”¹⁷⁰ Piglia se refiere también a la tradición artística y literaria en la cual se inserta: la *femme-machine*, de Max Ernst, y *La Eva Futura*, de Villiers de L’Isle Adam. Obras demoníacas o mecanismos incontrolables y fríos, los autómatas desafían la poética de fin de siglo a decirse a través de sus engranajes y ruidos inhumanos. En la obra de Piglia, esos seres mecánicos estarán cercados de otros artefactos –grabador, fonógrafo, ventilador, cámara, televisión, radio, reloj– que les sirven de escenario y al mismo tiempo replican y potencian algunas de sus características como las propiedades de hablar, ver, oír, controlar. Consecuencia y estímulo de la imaginación y de la repulsión humanas, los autómatas están íntimamente vinculados a la conflictiva visión de mundo barroca.

El continente latinoamericano fue colonizado dentro de una perspectiva en que enigmas grotescos, paradojas e invenciones, ruinas y culto de la muerte, horror y maravilla fueron resultado y motor de un universo concebido como un ser de lenguaje. Como

169 HOCKE, 1986. p. 191-199.

170 PIGLIA, entrevista, 1996.

instrumento de la creación divina y de la verdad, pero también lugar de choques y disentimientos, el código barroco instauró en América Latina las condiciones para que la inestabilidad de las ideas atravesara de forma incesante todos los ramos del conocimiento, favoreciendo una visión de mundo angustiada, alucinada y cercana al caos. Por otro lado, la racionalidad y la jerarquía –imperativos de la dominación europea– perfeccionaron la rigidez de las estructuras sociales ibéricas, cuyo mejor ejemplo tal vez sea la ciudad planificada.

La supervivencia de la ciudad letrada durante y después del período colonial, conforme observa Rama, llevaría a Alejo Carpentier a proponer el barroco como forma específica de arte del continente. Para Haroldo de Campos, en el caso brasileño, el barroco inicia todo un lenguaje literario que comienza en Gregorio de Matos y tiene su apogeo en el movimiento concretista.¹⁷¹ También Octavio Paz apunta nuestra filiación a la Contra-Reforma: permanencia, intemporalidad y ausencia de Edad Crítica, presentes en una estética alusiva y angustiada.¹⁷² El texto barroco, con sus laberintos, espejos, círculos y utopías, dramatiza un real donde progreso y ruina se entrecruzan en suelo americano. Esa ilusión triunfal y amedrentada resuena como el lamento de etnias desterradas y nostálgicas, destruidas por el poder de la ciudad, con su rey y sus divinidades. Para una realidad de exilio y exterminio, se inventa una supra realidad de alusiones e ilusiones.

Según Omar Calabrese, una nueva estética social reúne en sí los productos intelectuales y el gusto contemporáneo, según una concepción de Historia en que la discontinuidad y la fractura predominan. Eso implica “una actitud generalizada y una cualidad formal de los objetos” como expresiones del Barroco, visto no como un estilo de época sino como una categoría del espíritu opuesta a lo clásico. Para Calabrese, el término “neobarroco”¹⁷³ sería apro-

171 CAMPOS, 1989. p. 31.

172 PAZ, 1990.p. 127.

173 CALABRESE, 1987 p. 10.

piado para hablar de la predominancia, en el arte y en el mundo contemporáneos, de trazos culturales que recuerdan al Barroco. En ese caso, una serie de características de la cultura actual –invención de replicantes, monstruos y autómatas, privilegio de la parte sobre el todo, valorización del pormenor y de lo polimórfico, presencia de la discontinuidad, del desplazamiento y de la distopía, citas perversas y complejas redes inteligentes de nudos y laberintos– serían, por excelencia, formas del Barroco y, por lo tanto, compondrían el cuadro del neobarroco contemporáneo. Todos esos elementos resuenan en la obra de Ricardo Piglia.

En *La ciudad ausente*, una cuestión que luego sumerge al lector en un laberinto textual es la ausencia de índice. Formado por cuatro grandes bloques, que se dividen en otras partes, la novela se enmaraña en sí misma ya que muchos de esos fragmentos son anunciados por meros números que poco orientan la lectura. Por otro lado, los subtítulos ora designan hablas del narrador, ora indican relatos de la máquina- y tienen apenas una leve distinción, basada en el tipo de letra. Pero lo que más lleva al lector a clamar por el hilo de Ariadna es la propia estructura del texto que, al volverse sobre sí mismo, en un murmullo interno e incesante, crea una estética de la *repetición en diferencia*. Esa autocitación insistente, en vez de facilitar la lectura, produce el efecto contrario –desenrolla el ovillo de la narrativa y lo enreda en círculos y zigzags, lo interrumpe para atarlo más adelante, deshace un nudo del cual emergen otras puntas. Replicante y disforme, el relato opera “saltos en los motivos, en los estilos de citación, de estructura superficial”¹⁷⁴ y así provoca en el lector la confusión y el asombro, la crítica y la investigación, efectos de lectura tan propios del gusto neobarroco de nuestro tiempo.

Las diversas referencias de Piglia a la escritura barroca de Macedonio ya señalan la presencia de elementos de esa naturaleza en sus textos. Sin embargo, hay también otros factores que indican la familia literaria de la cual el autor participa como una red intra-

174 CALABRESE, op. cit. p. 120.

conectada a través de tiempos, idiomas y espacios. Algunas marcas textuales frecuentes en las obras de esos autores revelan una visión de mundo que privilegia el fragmento, la ruina, lo grotesco y lo macabro, en un proceso interminable de acumulación de citaciones, de abordajes nihilistas y al mismo tiempo místicas. Las obras de esa red desconfían de todo que no sea paradójico, provisorio y crítico y su lenguaje despedaza y reconstruye el mundo sin cesar. El carácter de esos textos es trágico, casi siempre irónico y vacilante, voluptuoso y cruel. Además, sus escenarios son sombríos, sin el fulgor¹⁷⁵ con que muchas veces se pretendió marcar la creación artística.

Estas características se pueden encontrar en la obra de Piglia y de escritores de diferentes culturas –eslava, judaica, americana, inglesa, argentina– con las cuales ella dialoga. Las múltiples conexiones fijan una escritura en frecuente tensión con la tradición nacional, a pesar de que la misma determine el mirar con que se lee el texto extranjero. La propuesta estética de Piglia deforma o perverte idiomas y estilos, en una dinámica que promueve la distopía del pasado, de la autoría y de la nacionalidad. Se trata de una política multicultural que, en vez de definirse, parece estar siempre a la búsqueda de otra forma –algo semejante a una perla irregular y movediza, a un círculo en vértigo, a un nudo en red. Mirada laberíntica e indecisa que rastrea la cultura en el vuelo crítico y utópico de un pájaro del lenguaje.

AUTORES DEL CRIMEN

El cuento *Nombre Falso - Homenaje a Roberto Arlt*, publicado en 1975, constituye la segunda obra de Ricardo Piglia a circular en el mercado literario. Es importante pensar en esa cronología ya que ella revela, desde los primeros textos del escritor, su tendencia a asociar crítica y ficción, como forma de reverenciar cierta tradición

175 BENJAMIM, 1984. p. 202.

literaria argentina. En 1991, Piglia declara a respecto de ese cuento:

El relato está escrito con la idea de que la crítica literaria es como una novela policial. Esta sería la idea inicial que arma este texto. (...) Segunda cuestión: yo quería escribir un relato con la historia de alguien que había conocido un escritor famoso como Arlt.¹⁷⁶

La intención primordial de ficcionalizar el trabajo de crítica literaria, asociada a la tematización de la biografía de Arlt, puede conducir a innumerables reflexiones sobre la literatura contemporánea. Tal vez la más importante de ellas sea con relación al propio papel de la ficción ya que, en el comienzo del tercer milenio, en el cual la diversidad de culturas y textos crea un sujeto múltiple, interrogativo e inestable, se hace imposible hacer literatura sin un soporte teórico que discuta ese quehacer.

Si las antiguas narrativas orales construyeron los mitos fundadores de las comunidades lingüísticas, a esa ficción se oponen los discursos científicos que pretenden acceder o construir la verdad. Sin embargo, actualmente, el proceso de deslegitimación del saber destruye la escala jerárquica de los diversos discursos y los coloca en una red de investigaciones cuyas fronteras no cesan de desplazarse. Al tornarse juegos de lenguaje, cuya "verdad" es determinada por el poder económico del inversor o por la eficiencia de la tecnología, los meta-relatos sociales —especulativos o emancipadores— perdieron su credibilidad.¹⁷⁷ Así se mezclan con varios otros discursos, dialogan con lenguajes artificiales, cuestionan su propio estatuto, investigan la inestabilidad, desenvuelven la paralogía y, rivalizando con la propia ficción, se indefinen a sí propios y a ella.

176 PIGLIA, 1991.p.11.

177 LYOTARD, 1986.

Como narrativa y, por lo tanto, determinada por la perspectiva de un narrador, la palabra de la ciencia se sabe parcial, provisoria y circunstancial. Ora, si poco o nada resta de la Grande Verdad, el lenguaje de la ficción exacerba su ficcionalidad para mantenerse diferente pero, simultáneamente, se apropia de recursos del discurso científico, más propiamente del ensayo, como ocurre en *Nombre falso*.

Al escribir un cuento para discutir el papel de la crítica literaria, Piglia también procede a una alteración de las jerarquías y prioridades comúnmente desarrolladas en el mundo editorial. En vez de surgir a posteriori y como lectura de la obra de arte, el ensayo aparece mezclado a la propia obra, como su eje, tema y razón de ser. Si la literatura es siempre considerada la creación original y el ensayo constituye un segundo texto o simulacro de ella, en *Nombre falso* se da la erosión de este principio legitimador, y el estudio crítico es tratado como una narrativa. Esta resemantización textual se torna extremadamente fecunda a medida que investiga cuestiones de suma importancia para la ficción contemporánea, que es desestabilizada también por los nuevos lenguajes mundiales –informática, robótica, genética– y por la cultura de la imagen y de la oralidad. Por eso, las discusiones teóricas más importantes para el quehacer literario en la actualidad se refieren necesariamente a su propio estatuto. Así, de la reflexión sobre la naturaleza del arte de escribir depende la propia supervivencia de ese arte.

Por tales razones, el escritor Ricardo Piglia se transforma en el personaje Ricardo Piglia –crítico literario, narrador, editor y detective en busca de “Luba”, supuesto manuscrito inédito del escritor Roberto Arlt. La dramatización y el exceso de atribuciones del personaje funcionan como la réplica microscópica de lo que la macroestructura de *Nombre falso* tematiza, o sea la cuestión de la propiedad autoral. Si, conforme Barthes, “el autor es un personaje moderno”¹⁷⁸ cuyo nacimiento y gloria se debe a la sociedad burguesa del siglo XIX, la discusión emprendida por *Nombre falso* se

178 BARTHES, 1988. p. 65.

torna importante pues revela el ocaso de ese valor cultural. Actualmente, todas las conexiones favorecedoras de la divulgación amplia de productos y eventos o de la globalización de mercados tienden a destruir la idea de autoría a medida que transnacionalizan saberes, hábitos, descubrimientos, modas, tal como ocurre en las redes internacionales de comunicación, con sus posibilidades de inserción o saque de informaciones y acontecimientos.

Para desarrollar sus objetivos, sin duda Piglia tendría que trabajar con la obra de Roberto Arlt, ya que ella aborda la misma problemática de la mezcla de literatura y ensayo y también estimula un debate permanente sobre la sociedad y el texto. En el cuento "Escritor fracasado", Arlt desarrolla ciertas teorías a respecto de la imposibilidad de la escritura, a partir de un narrador que se desespera porque tiene conciencia de que "es incapaz de redactar una línea original".¹⁷⁹ En una combinación de soberbia y vanidad, el personaje no comprende por qué otros, que le parecen muy inferiores intelectualmente, son capaces de editar sus producciones. Inicia, entonces, todo un proceso de auto-justificativas, en las cuales argumenta sobre la imposibilidad de que se supere la producción cultural de los siglos anteriores, o dice que escribe el "decálogo de la no-acción" y prepara la "Estética del Exigente". Por último, el autor-que-no-escribe pasa a hacer crítica literaria de una forma conscientemente negativa:

demostramos que el novelista se vendía al espadachín, el poeta al ensayista, constituyendo todos una cáfila de espantosos truhanes; que adulaban sin medida a los políticos, a los espadones,¹⁸⁰ cambiando sus escrupulosos lisonjeos por efectivos premios que pro-

179 ARLT, 1994. p. 29.

180 Arlt usa "espadones", plural de "espadón". En el diccionario, la palabra es dada como "aumentativo de espada" y también "personaje de elevada categoría en la milicia y , por extensión, en otras jerarquías sociales. Hombre castrado, eunuco". El escritor parece explorar la ambigüedad del término para intensificar la crítica del fracasado a los escritores de éxito. Cf. D'ALBUQUERQUE, p. 589.

vocan la risa de los espectadores marginales. ¡Que vida, Dios mío, que vida!¹⁸¹

Considerándose un inquisidor, el personaje ataca a los textos de calidad, elogia a los malos, se agrega a otros escritores fracasados y se pregunta: frente a la máquina, “a un motor en marcha o a una usina en plena producción (...) ¿para qué [sirve] un poema?”.¹⁸² Al final del cuento, después de vivenciar todos los comportamientos y actividades que circundan el quehacer literario, y no consiguiendo escribir algo digno de nota, el personaje se consuela con la imagen de la muerte que a todos iguala al reducirlos a la nada.

La vacuidad y el desaliento de la experiencia de la escritura abortada posibilitan un tratamiento irónico de la producción textual inclusive porque el narrador, que tanto se lamenta de no saber narrar, termina creando un bello relato sobre esa supuesta incompetencia lingüística. Por otro lado, el enfrentamiento entre los procesos productivos de las usinas y la dinámica de la poesía, al vincular, irónicamente, máquina y arte, también muestra cómo la desilusión del poeta abre espacio para el pragmatismo capitalista. Además, el cuento sitúa el ensayo en una posición posterior e inferior a la obra, usando ese hecho como disculpa para discutir todo el universo que se mueve alrededor de la ficción y también termina ficcionalizado. Sociedad secreta y paranoica, el mundo de escritores, editores y críticos sufre de un reflejo enfermizo y se mueve por la rivalidad, siendo la desvalorización de la crítica literaria justificada por el hecho de que es un texto característico del lector.

Por lo tanto, en ese tipo de división del trabajo literario, hay un autor divinizado, capaz de proceder a la creación, y un lector que, a pesar de que también escribe, procede como un hacedor de simulacros. Si Platón expulsa al poeta de su *República*, el poeta expulsa al crítico y su copia degradada de la República de las Letras. La disputa entre los discursos apunta hacia una lucha por el poder de

181 ARLT, op. cit. p.39.

182 *Ibidem.* p. 47.

la palabra, especialmente de la palabra escrita, entendida como la propia verdad. Sin embargo, en un contexto en que la palabra de la verdad perdió la credibilidad, es posible que la crítica literaria sea escrita en la forma de una novela, lo que reconoce e intensifica la mezcla de los géneros, contribuyendo para el redimensionamiento de todas las categorías textuales.

Por otro lado, el fracaso de ese escritor parece venir de una profunda conciencia de su función social. A pesar de que simule buscar el suceso a cualquier precio, sus decisiones en ese sentido son suficientemente ambiguas para aislarlo de los centros de decisión de la producción estética, pues es un autor que no desea escribir historias vulgares para lectores ingenuos. Participando siempre de un coro de descontentos, el escritor fracasado se transforma en un crítico, pero no sólo de arte: su discurso alcanza las más complejas relaciones sociales, establecidas en el ámbito de la producción y de la circulación del saber.

Al retomar las preocupaciones de Arlt, *Nombre Falso* aborda las diversas etapas del proceso de producción del ensayo y de la ficción. Rita Gnutzmann apunta cómo la introducción de ese cuento “parece describir la típica labor de un crítico literario que establece sus fichas y sus documentos de una forma ‘ordenada y objetiva’.”¹⁸³ Ya con relación a la elaboración del texto literario, el cuento de Piglia explora varios géneros y estilos, indicando que es ese material heteróclito y desorganizado de donde el escritor saca el hilo narrativo y va tejiendo su trama ficcional. Así, en el material supuestamente perteneciente a Arlt y entregado a Piglia por Martina, se encuentran las notas de una futura novela cuyo personaje central, Lettif, habría sido extraído de una noticia de diario.¹⁸⁴

183 GNUTZMANN, 1992.p. 438.

184 Al pie de pagina, el narrador compara Lettif a Luis Castruccio, bandido argentino de principios de siglo, cuya producción textual, encontrada luego de su muerte y hablando de su inocencia, constaría de más de cinco mil cartas dirigidas al Presidente Carlos Pellegrini. Cf. PIGLIA, op. cit. p. 17-18.

Las notas de Arlt van mostrando cómo se compone la obra –palabras tachadas, agregadas, substituidas, borrones que dificultan la lectura, estructuración indebida/substituida de frases, definición de personajes y hechos. Dentro de esa novela de Arlt, se encuentra un no menos falso diario de Lettif, inventado y súbitamente interrumpido por el escritor-personaje que pasa a redactar observaciones sobre el anarquismo.¹⁸⁵ En los textos de Arlt, está también el inicio del cuento “Luba”, el que no pasa de ser un recurso del autor de *Nombre Falso* para intensificar el fraude textual y también crear suspenso, en una estrategia típica de la narrativa policial.

En esa miscelánea, algunos textos son especialmente interesantes para pensar la cuestión de la autoría, y por ende de las condiciones de producción, no de la obra de arte sino del propio ensayo. En uno de ellos, Arlt comenta un testimonio de Gorki sobre el comportamiento de los campesinos reunidos en un congreso, en el palacio de los Romanov, Moscú, en 1919: “Cuando una vez finalizado el congreso estos hombres se marcharon se vio que no sólo todos los baños del palacio, sino una enorme cantidad de jarrones de Sèvres, de Sajonia y de Oriente habían sido empleados como orinales.”¹⁸⁶

El comentario de Arlt considera que los campesinos se conducen como críticos de arte porque, en vez de contemplar y respetar los objetos, acaban por darles alguna función social ligada a sus propias vidas. En ese sentido, ellos niegan la universalidad de la belleza y la transforman en artefacto de uso, a través de una apropiación simultáneamente individual y de clase. Luego a seguir, en nota de pie de página, el narrador hace una larga citación del cuento “Escritor fracasado” presentando el pensamiento de Arlt sobre el carácter de clase del arte y del gusto estético. Así, procede como el ensayista, que busca en el argumento de autoridad la sustentación teórica de su tesis.

185 Esas notas se parecen mucho a las pequeñas historias o núcleos narrativos de “Num outro país”, cuento de *Prisão Perpétua*. Cf. PIGLIA, 1989.

186 PIGLIA, op. cit. p. 154.

En el material de Arlt, una solicitud de registro de invención de las medias femeninas engomadas ¹⁸⁷ también puede suministrar datos para pensar el ensayo. Si tomamos las medias como el fino tejido de la ficción y los productos de goma como su delicado soporte, tendremos: “si las soluciones gomosas son demasiado espesas, alteran el aspecto estético de la media, y si esas soluciones son muy líquidas carecen de consistencia adhesiva para impedir el deslizamiento de un hilo que se rompe.”¹⁸⁸ Así, un artefacto femenino, como un texto literario, no puede tener su tejido rasgado o corrido bajo pena de alterar su propia naturaleza. Las imágenes transparentes de esa virtualidad deben extraer de la levedad de la goma su propia sustentación para que perdure el encantamiento. Como los tejidos de una segunda piel, urdida para conmover los sentidos, la literatura debe ajustarse al cuerpo que de ella usufructúa, envolverlo, seducirse y seducirlo. En una cooperación paradójica, ficción y ensayo fuerzan los límites de la lengua para decir algo que es viejo y nuevo al mismo tiempo y parece remitir a la utopía lingüística de los habitantes de la isla de *La Ciudad Ausente*.

Esta experimentación textual se podría pensar en términos de un nuevo saber que se establece en los laboratorios lingüísticos de este nuevo siglo –“Al-transportarse a los límites del decir, en una *mathesis* del lenguaje que no quiere ser confundido con la ciencia, el texto deshace el nombramiento y es esa deserción la que lo aproxima al gozo.”¹⁸⁹ Un lenguaje substractivo, cuyos dueños y tiempos se pierden con frecuencia en el tumulto de los géneros y genealogías, está siempre intentando decir lo que parece indecible. Y justamente porque presiona los márgenes del texto, produciendo e investigando nuevas formas de discurso, ese decir se altera a sí mismo y a sus lectores. Al desertar del discurso literario de su

187 La palabra “engomada” se refiere a un tipo de media fina de señora, que sería revestida internamente con una capa transparente de goma, para que evitara el deslizamiento de un hilo corrido.

188 PIGLIA, op. cit. p. 160.

189 BARTHES, 1973. p. 60.

tiempo, Roberto Arlt inventa una nueva tecnología textual, con sus medias engomadas y sus escritores malogrados. De esa ruina, Piglia aprovecha el jugo y nuevamente pone en circulación el deseo de descubierta y asombro de su linaje, para que el hilo del relato no se rompa.

Entre Arlt y Kostia, personajes de *Nombre Falso*, también se establece un debate a través de cartas que habrían sido escritas en abril de 1942. Al lamentar ser obligado a escribir por encomienda “y a tanto por línea”, Arlt recibe de Kostia una respuesta que discute las relaciones entre supervivencia, dinero y producción artística. Para él, la literatura no es una profesión, no debe ser fuente de ingresos ni estimular “a los que escriben un libro por año y publican porquerías”. Para Kostia, no existe escritor porque todos lo son –“todo el mundo sabe escribir (...) cuando se conversa, cuando uno narra una anécdota, se hace literatura.”¹⁹⁰ La evidente contradicción de la teoría de Kostia –si todos son escritores ¿cómo puede alguien publicar porquerías?– señala posiciones familiares en el mundo de la crítica. Por un lado, el texto literario es visto como una iluminación divina, alguna cosa del orden de la inspiración y de la heroica misión de iluminar mentes ignorantes, y por eso no debe comprometerse con las tentaciones del oro. Por otro lado, por lo menos en teoría, todos son democráticamente ungidos con la gracia de efectuar este tipo de producción.

La posición universalista de Kostia, que ignora las condiciones de producción y circulación de la cultura, quita de cualquier obra aquello que puede distinguirla de las demás. Al anular las diferencias, condena al escritor y su texto a ser todo y nada simultáneamente –malditos o glorificados, esos seres de excepción deben conformarse con su miseria o fama pues ese es el duro destino de los elegidos. Así, si es verdad que “todo el mundo sabe escribir”, también es verdad que no toda escritura es literatura. Además de la necesaria distinción entre redactores y

190 PIGLIA, op. cit. p. 162.

escritores, cada texto es definido por una serie de circunstancias que le delegan diferentes características. Tales condiciones de producción determinan diferentes calidades textuales, incluso las porquerías, los *best-sellers* prefabricados, las fórmulas prontas que explotan los clichés de sexo, crimen y dinero y nada contribuyen en el sentido de experimentarse nuevas formas de narrar.

Por otro lado, Kostia revela una cuestión importante con relación a la presencia de los lenguajes propios de lo literario en el hablar cotidiano. De hecho, la lengua coloquial es un territorio fecundo de experimentaciones lingüísticas, construcciones inusitadas, riqueza de vocabulario, giros innovadores, deslizamientos de sentidos. Es de esa fuente que el escritor bebe. Si él no supiera tratar esa inestabilidad creadora, su obra funcionaría como un chaleco de fuerza que intentaría retener la novedad vertiginosa del lenguaje. Por eso mismo, tal literatura tenderá al fracaso o a la adulación frívola de instituciones sepulcrales como ciertas academias y grupos literarios. Además, es a partir de la lengua precaria, y a veces monosilábica, de las comunidades lingüísticas que se forja toda una tradición cultural, cuyas primeras manifestaciones constituyen su literatura oral.

De cualquier forma, la conflictiva perspectiva de Kostia sobre el quehacer literario va definiéndose, después de la muerte de Arlt, cuando es identificado por el personaje-detective Ricardo Piglia como el guardián de "Luba". Al configurar, según el personaje Nacaratti, un sujeto "totalmente desperdiciado",¹⁹¹ Kostia es el propio escritor fracasado y, por eso, expulsado del espacio privilegiado de la fama. En ese caso, proyecta sus resentimientos sobre la imagen del escritor nacional y afirma que los cuentos "Escritor fracasado", de Roberto Arlt, y "Pierre Menard", de Borges, tratan del mismo asunto —del "tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura de acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones."¹⁹² Simultáneamente, él afirma que

191 PIGLIA, op. cit. p. 166.

192 *Ibidem.* p. 171.

Arlt descubrió en eso un estilo –una poética que reciclaba las publicaciones populares de la editora Tor. Además, Kostia declara: “yo de haber sido Max Brod, hubiera publicado *El castillo* con mi nombre.”¹⁹³ Lo que se ve, entonces, es la aparición de otra posición crítica con relación a la propiedad de la obra de arte. En texto de pie de página, el detective Piglia argumenta a favor de Kostia. Al comentar el conocido episodio en que Max Brod, contrariando los deseos de Kafka, publica sus inéditos, él observa que tal vez lo más importante para Brod hubiera sido robar la autoría de los textos:

¿No hubiera complacido mejor (¿no podemos pensar que eso deseaba?) al genio distante y perverso de Franz Kafka, un Max Brod que usurpa la fama del difunto y que en el momento de morir revela a alguien (a otro albacea servicial, a otro Max Brod) la propiedad secreta de esos textos? (...) (el hecho de que no me haya sido posible publicar ese texto –como había sido mi intención– independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio, demuestra –ya se verá– que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod.)¹⁹⁴

Lo que observamos en estas reflexiones es que, como en el cuento “Las ruinas circulares”, de Borges, el narrador de *Nombre falso* imagina un laberinto formado por sujetos y textos –Max Brod funcionando como personaje de Kafka y engendrando otro Max Brod albacea, que remite a la propia situación de ese mismo narrador con relación al cuento de Roberto Arlt. Y si, según Kostia, “para poder salir del laberinto, primero es preciso perderse”, encontramos ahí una situación que caracteriza al fraude textual como un dispositivo capaz de engendrar diferentes enunciados. En este caso, perderse en lo enmarañado de los textos es una condición básica de quien busca una punta del ovillo

193 PIGLIA, op. cit. p. 173.

194 *Ibíd.*, p. 174.

como promesa de nueva escritura –la cuestión de la autoría transborda el campo moral y se torna un dilema de orden estético.

En otro texto al pie de página,¹⁹⁵ Piglia-detective no sólo comenta que Arlt considera la escritura como un crimen porque estaría asociada al robo, sino también informa que él habría abdicado de los homenajes de la crítica en favor de una venta mayor de sus libros. Además, para el narrador, el crítico sería un delincuente frustrado o en potencia, tal como el detective. A su vez, Kostia se considera una especie de editor-rufián pues vende el cuento de Arlt. En síntesis, en esa red, todos son culpados, inclusive aquel que narra ya que, después de obtener el texto de Arlt, pasa a enumerar una serie de reflexiones sobre él, en un procedimiento típico del ensayista y, por lo tanto, del criminal.

En ese caso, es interesante observar cómo esas cuestiones son discutidas por Arlt y verificar las semejanzas existentes entre *Nombre falso* y *Los siete locos*.¹⁹⁶ Algunas características de esas obras, entre las cuales se destaca la identificación de los personajes centrales como genio, inventor y loco, las sitúan en el mismo campo temático. Sin embargo, si en el relato de Piglia hay alusiones a los comportamientos extravagantes de Arlt y Kostia, en *Los siete locos*, desde el título de la novela, esperamos encontrar una forma más exacerbada de demencia. Y, de hecho, la historia trata sobre la grande utopía de inventar una sociedad basada en una increíble mezcla de teorías antagónicas –bajo los principios del socialismo leninista y del fascismo de Mussolini, ese mundo imaginario sería sustentado por dinero de la explotación de prostíbulos y llevaría a la formación de un super-hombre situado entre el nazismo y las teorías de Nietzsche.

Los personajes de esa historia deliran en sus mundos internos y también desarrollan entre sí una cadena de proyecciones. A través de una red invisible pero eficaz, van tejiendo ilusiones y

195 PIGLIA, op. cit. p. 175.

196 ARLT, 1982.

relatos cada vez más dementes. Alternando estados de alucinación y racionalidad, Erdosain constituye un personaje solitario y lúcido, atormentado por un sufrimiento atroz. Dos escenas profundamente conmovedoras apuntan bien hacia su relación tensa y desesperada con el mundo –en la primera, llega a su casa y encuentra al capitán que vino a llevarle a Elsa, su esposa; en la segunda, llora en el regazo de Hipólita, la Ramera. En esos dos momentos, Erdosain es el punto de condensación de toda la angustia impresa en la novela, a la cual él va destilando, en pasos solitarios por las calles y por el texto. Otro personaje demente es el farmacéutico Ergueta, marido de Hipólita, lector y citador de historias bíblicas, y que termina internado en un hospicio. El Astrólogo también es un delirante que piensa que es jefe de la gran insurrección que fundará la sociedad futura. Aconsejado por Erdosain, secuestra a Barsut para obtener dinero y abrir un prostíbulo cuyos lucros sustentarán los primeros gastos revolucionarios. El Rufián Melancólico, encargado de administrar el sistema de casa de prostitución, y El Buscador de Oro, que explora las vetas del Campo Chileno, serán responsables por la recaudación de fondos. Otro loco es el Mayor que planea atentados terroristas para esparcir la inquietud e instaurar una dictadura. Y así, uno a uno, los siete locos aparecen, discursan, desconfían unos de los otros y se traicionan mutuamente.

La demencia de esos personajes funciona como la narrativa paródica de una sociedad injusta, violenta y paranoica que, para Arlt, era la vida argentina de la primera mitad del siglo. Conforme Piglia, la literatura de Arlt trata la realidad y el discurso que la engendra como algo manipulado por la policía, razón por la cual

el anarquista, el poeta y la prostituta, que están contra la sociedad y marginales a ella son las grandes metáforas usadas, en la historia de la literatura, por Baudelaire y Arlt, para plantear el rechazo de los valores establecidos, de los valores burgueses, de cierta normatividad represiva. Ese es el tema del relato. En cierto sentido, es la

relación de propiedad. O sea, en el relato no se cree en la propiedad privada.¹⁹⁷

Sin embargo, además de remitir a las posiciones ideológicas de esos autores, los disturbios mentales y los sufrimientos de los personajes parecen también bastante anclados en la propia biografía de Arlt. Conforme Rita Gnutzmann, aparte de que el escritor y su familia vivían en gran penuria, Arlt pronto se rebeló contra su padre, un hombre “autoritario y utilitarista”.¹⁹⁸ Esto aparecería en sus relatos a través de una figura paterna odiosa, temida o ausente. De hecho, Erdosain es frecuentemente golpeado por el padre, característica heredada por Lettif, personaje de *Nombre Falso*.

Asimismo, Arlt, Erdosain y Lettif están siempre metidos con laboratorios e inventos, siendo que el primero “intenta fabricar una máquina de hacer ladrillos [y] hasta el final de su vida hará experiencias con unas medias de señora indestructibles.”¹⁹⁹ Erdosain, por su parte, imagina máquinas y dispositivos de galvanoplastia y electrotecnia, fábricas de cloro y fosgeno, y también gas de mostaza y bacilos de la cólera asiática y de la peste bubónica como armas biológicas. Sin embargo, su invento mas fantástico durante la trama es la bellísima rosa de cobre que, desarrollada en la pobreza de la familia Espila, da ánimo a Luciana para una inusitada declaración de amor: “Lo quiero tanto que para agradarlo estudié cómo es un alto horno y el transformador de Bessemer. ¿Quiere que le diga cómo son los equipamientos y cómo funciona la refrigeración?”²⁰⁰ No obstante, la dramaticidad de los textos de Arlt no permite finales felices y Erdosain cumple su destino de hombre desdichado y solitario –después de escuchar la enumeración de los

197 PIGLIA, 1991. p. 12. El relato a que Piglia se refiere es el cuento “Luba”, en el cual son retomados los mencionados temas de Roberto Arlt.

198 GNUTZMANN, 1985. p. 12.

199 *Ibíd.*, p. 13.

200 ARLT, *Op. cit.* p. 146.

conocimientos científico-afectivo-tecnológicos de Luciana, responde secamente: "Usted no me interesa."

Ese carácter trágico del personaje de Arlt está presente también en la *persona* de Piglia, incluso en Lettif, inventado como si fuera una criatura del propio Arlt. Amargado, pervertido por Rinaldi, ese lector de astronomía y toxicología administra arsénico a su mujer con la precisión y la metodología de un científico que engendra una experiencia de laboratorio. E, contradictoriamente, la ama como nunca había amado a nadie antes. El crimen desencadena en Lettif el deseo de componer un diario macabro, donde registra la posología del veneno y las consultas de la mujer al médico. Después, en la prisión, el personaje escribe otro diario como si fuera "un acierto de cuentas" con su propia vida. En ambos casos, en el mejor estilo arltiano, la escritura aparece asociada al crimen.

Otra cuestión que remite a la biografía de Arlt es la relación conflictiva de varios personajes con el dinero. En *Nombre Falso*, entre los papeles de Arlt, se encuentran registros de cuantías que le debía a Kostia. *Los Siete Locos* empieza con la escena de Erdosain siendo presionado por la dirección de la Limited Azucarar Company, de quien él había robado 600 pesos y 7 centavos, hecho que lo lleva a endeudarse con el Rufián Melancólico. También el personaje Lettif, de *Nombre Falso*, incapaz de trabajar, contrae deudas con Rinaldi. Aconsejado por él, adopta a la niña María para matarla y obtener el pagamiento del seguro de vida, pero termina destruyendo a Lisette. En el cuento "Luba", el dinero del anarquista es fabricado "por el mayor falsificador de América del Sur". Estos casos son apenas algunos ejemplos de una literatura que muestra cómo el dinero configura algo más allá de la simple posibilidad de ascenso social. A medida que los billetes y las monedas constituyen cifras impresas en papel o metal, el dinero funciona como un texto social que permite no sólo el cambio de mercaderías sino también la circulación del poder y de las ilusiones. En las obras de Arlt y Piglia, el oro es asociado a algún hecho no común, a un rito de sacrificio, como la saga del Buscador de Oro en el des-

filadero negro, el secuestro de Barsut, la muerte de Lisette, la revolución social, la fuga de los amantes en “Luba”.

En *Los siete locos*, se pueden encontrar otros elementos que serían tematizados posteriormente en *La ciudad ausente*. Uno de ellos es la imagen del monstruo, usada por Erdosain tanto para caracterizar a los integrantes de la conspiración de la cual participa, como para la organización de la sociedad capitalista o aun el Monstruo Inocente, también llamado de super-hombre por Nietzsche. En las dos novelas encontramos también un cierto tono narrativo que trabaja con la expectativa de que algo formidable va a suceder. En la obra de Arlt, ese hecho extraordinario puede ser la redención social, la salvación de los hombres cansados por la ciudad, la resurrección de la idea de Dios o, para Barsut, una gran catástrofe. En *La ciudad Ausente*, todas esas esperanzas aparecen ofuscadas por dudas, temores y silencios. Los personajes esperan la prisión y el exilio, la vigilancia y las amenazas de que la máquina de relatos sea desconectada. Es como si la novela de Piglia estuviera de luto por las pérdidas de las utopías dementes de *Los siete locos* y así estableciendo nuevas estrategias, para continuar teniendo el derecho de soñar y narrar.

Los diversos datos que apuntan cómo la obra de Piglia dialoga con la producción de Arlt, especialmente en lo que se refiere a la relación entre ensayo y ficción, muestran que no es gratuito el hecho de que Piglia y Kostia, personajes centrales de *Nombre falso*, sean críticos literarios y disputen un manuscrito inédito. Al final de la historia, Kostia vende el cuento de Arlt a Piglia pero luego lo publica como si fuera suyo, bajo el título de “Nombre falso: Luba”. Mucho después, cuando Martina entrega al narrador-detective las páginas manuscritas y numeradas de 41 a 75, que estaban faltando en los originales del cuento, es que él descubre el motivo que habría llevado a Kostia al robo de autoría. Sin esas páginas, “Luba” estaría incompleto y podría desmerecer la memoria genial de su autor. En ese caso, Kostia presenta una faz tan inédita como el relato que guardaba —en vez del escritor cínico y fracasado, surge un ensayista que prefiere asumir la paternidad del

“manuscrito imperfecto” y mantener respetada la fama del amigo muerto. Actuando como un Max Brod al revés, Kostia asume la falsificación de la autoría, desde el título del cuento robado, y así corrobora su propia opinión sobre la naturaleza de la producción literaria.

Al final de *Nombre falso*, el detective Piglia monta y publica la versión definitiva de “Luba”, a partir del texto manuscrito proporcionado por Andrés Martina y del texto escrito a máquina por Kostia. Siendo un cuento dentro de otro, “Luba” contiene muchas citas y correcciones en las notas al pie de página. Sin embargo, en ese caso, la función de esas notas sería crear la ilusión de que toda la historia de su escritura, pérdida y búsqueda sería verdadera. Así, al desplazarse de mano en mano, esa carta robada lleva al lector a acceder no sólo al relato, sino también a la historia de su creación, lectura y circulación. El mismo proceso es replicado en el boceto de la novela también atribuido a Arlt —el lector lee el diario de Lettif, la historia de Lettif, el montaje de esa historia y la historia de su lectura por el narrador de *Nombre falso*, que incluso organiza la recepción del texto a través de orientaciones de lectura que también funcionan como subtítulos. Por último, el destinatario de ese hipertexto debe concluir que todo eso es una puesta en escena, aunque remita a la realidad de las polémicas relaciones entre ensayo y literatura. En ese caso, tal como sucede en “Cirugía psíquica de extirpación”, de Macedonio Fernández, o en las producciones de Borges, las notas al pie de página son el espacio de la crítica y de la reflexión sobre el texto situado en la parte superior de la hoja. Son ellas las que permiten establecer una práctica dialógica, en la cual muchas voces interfieren en la elaboración y recepción de una escritura que es el cruzamiento de varios discursos sociales.

Ricardo Piglia se convierte en heredero de una tradición que, al manejar simultáneamente el arte literario y el discurso crítico sobre éste, crea una enunciación muy productiva por ser histórica y polifónica. Insertado en un lenguaje que provoca la superposición de referencias, Piglia mantiene la tensión de la lectura simultánea de

varios textos, ya que introduce en la conciencia del lector la hipótesis de que él está siendo engañado, y transformado en una cita-ción del texto que lee. Esto contribuye a desarrollar en él la argu-cia y el deseo de avanzar en el cumplimiento de su función textual. De esa manera, se puede decir también que *Nombre falso* constitu-ye un estudio ficcional de la circulación de la obra de arte, o sea, su tema central dramatiza el papel del lector en la figura del críti-co literario. Al fin y al cabo, ensayista y autor se confunden de nuevo en un solo personaje. Esa mezcla de las categorías textuales nos hace considerar que el escritor es un ladrón de palabras, un cri-minal cultural. Así como él, aunque actúe como investigador de ese crimen, el crítico también se apropia del lenguaje ajeno y lo falsea y recria. En ese caso, el lector especializado no es más que un rival incómodo que busca usurpar el sentido de un texto cuya propiedad el autor reclama como siendo de él.

En la obra de Piglia, Arocena quizás sea el personaje que mejor caracterice ese destinatario no deseado. Sus procedimientos en el control de la correspondencia ajena, en *Respiración artificial*, adoptan métodos que recuerdan la obstinación del ensayista:

También entendió que había una cierta repetición en las pala-bras mal escritas. Las anotó, a parte, en una ficha. Después contó las letras: relacionó ese número con el total de palabras de la carta: analizó la cifra obtenida: clasificó las vocales del alfabeto según ese número. Trabajaba con la hipótesis de que el código debería estar cifrado en la propia carta. Todo podía ser un indicio para encontrar el código que le permitiría descubrir el mensaje secre-to".²⁰¹

El trabajo minucioso y paciente del detective —que, en el caso de Arocena, es un censor del gobierno argentino— está tematizado en esa escena en la cual el personaje crea un método propio de abordar el texto. En busca del código que lo descifre, Arocena

201 PIGLIA, 1980. p.106.

desarrolla un rito de iniciación en el territorio de la escritura como si fuese un campo sagrado o minado, en el cual todo cuidado es poco pues el sentido, como la vida, resbala bajo el misterio. Forzar el texto a romper su silencio equivale a las prácticas de tortura bastante comunes en la tradición política latinoamericana de provocar palabras que, prohibidas por la máquina estatal, terminan constituyéndose en un discurso perseguido y criminal. De manera que el código secreto buscado por Arocena está dirigido a un futuro que el poder dominante necesita descifrar, para evitarlo.

Esos mensajes, al funcionar como un oráculo, detienen el poder sobre los enigmas que aprisionan el sentido en un idioma incomprendible para los no iniciados. Arocena busca textos secretos dentro del texto aparente, como un cabalista que asocia números y palabras para convertirse en “señor del misterio”.²⁰² Sin embargo, al pensar que “un código también podía estar cifrado”, Arocena crea su propio laberinto y va extrayendo de la carta que censura textos cada vez menores hasta llegar a la palabra Raquel. Ese nombre, de origen hebraico y que significa “mansa como oveja”,²⁰³ al mismo tiempo que funciona como mensaje irónico dirigido a la ferocidad del censor, le propone un nuevo enigma, ahora bajo la forma de un posible anagrama. Además, las propias anotaciones de Arocena constituyen nuevas cartas enigmáticas, donde las permutaciones de signos van elaborando una acumulación de mensajes, lo que recuerda las referencias de Piglia a Rimbaud, quien habría estudiado “el arte de la criptografía: las permutaciones pre-metafóricas, un sistema de sustituciones donde nada se pierde; el poeta escribe lo mismo con otras palabras, el censor traduce.”²⁰⁴ Actuando como ese traductor, Arocena es la imagen de una tentativa inútil de abortar el futuro por el congelamiento de la interpretación del texto. La perspectiva apocalíptica de Arocena, que decreta la desaparición del porvenir, es frustrada por la actitud del

202 SCHOLEM, 1989. p.6.

203 FREITAS, [s.f.]. p.97.

204 PIGLIA, 1994. p. 60.

personaje Enrique Ossorio. El día 30 de julio de 1850, el senador redacta: “Escribo la primera carta del futuro”.²⁰⁵ Y después de esa frase, hay sólo una página en blanco.

Forjada por el silencio, esa carta indica al mismo tiempo la imposibilidad de trazar con precisión lo que vendrá y la resistencia del autor en la defensa del significado de su creación. En ese sentido, el escritor elige su lector ideal –aquel capaz de escribir en esa hoja en blanco una historia que tenga alguna cosa de la resistencia exiliada del viejo senador y, por eso, contribuya a deslegitimizar y confundir a los lectores del tipo de Arocena. Personaje ambiguo, el censor funciona como una máquina inteligente al servicio de la máquina estatal, indicando un aspecto amenazador del acto de lectura, y al mismo tiempo muestra cómo procedimientos de esa práctica pueden existir en la crítica literaria. Una lectura punitiva, que indaga el silencio del texto en busca de un crimen, congela el sentido e imposibilita otros futuros de otras enunciaciones. Por eso, obliga a la herencia cultural a organizarse como una asociación secreta y criminal, que usa sigilo en las contraseñas dirigidas al porvenir.

Esa discusión es desarrollada también en *Respiración artificial*, cuando Emilio Renzi afirma que Arlt escribía con el estilo criminal de aquello que había sido reprimido en la literatura argentina, tan cuidadosa de su lenguaje castizo y cosmopolita. Escribiendo “contra la idea de estilo literario”,²⁰⁶ Arlt produjo una escritura perversa, fuera de la ley literaria instituida y, en ese sentido, inauguró otro estilo, que sería también la narrativa de las traducciones populares que él leía. Así, en *Nombre falso*, cuando Luba revela su verdadero nombre, Beatriz Sánchez, sabemos que él encierra muchas falsificaciones y que su historia podría haber sido escrita –y de cierta forma lo fue– por un grupo de escritores argentinos como Arlt, Borges y Piglia, que a su vez estarían recopilando y falsificando traducciones de otras culturas, indefinida y retroactiva-

205 Idem. 1989. p.93.

206 PIGLIA, op. cit. p.123.

mente. Esa serie de nombres falsos, infinita como los libros de “La biblioteca de Babel”,²⁰⁷ resiste a ser descifrada y muestra el carácter inventivo e inventado de las tradiciones literarias.

MUSEO GAUCHO

En la obra de Ricardo Piglia, hay también ecos de la voz del *payador* que se desplazaba por ranchos y localidades de la región de la pampa. Cantante popular y trovador, ese tipo legendario de aventurero narraba las desdichas y bravuras del gaucho del Río de La Plata. Al declarar que su poeta preferido es José Hernández, autor del *Martín Fierro*, cuyos versos conoce desde su infancia a través de las lecturas de su padre, Piglia reverencia una tradición múltiple. Asociando las herencias familiares y culturales, el escritor percibe la obra de Hernández como una “excelencia que no falla”²⁰⁸ y que habría influido en el montaje del escenario del texto de Macedonio Fernández. En “Notas sobre Macedonio en un diario”, el narrador describe la oralidad del estilo de ese autor –cuyas manifestaciones serían “los neologismos, las alusiones, la jerga filosófica, el placer barroco de las incidentales”²⁰⁹– como una práctica que da continuidad al ritmo y a la sintaxis de los versos de Hernández. En las notas del 2 de noviembre de 1967, el diarista escribe que Macedonio fue un *payador* y un *guitarrero*, que habría creado un pastiche de la oratoria *criolla*.

Las relaciones de desapropiación textual, establecidas por el narrador de “Notas...”, indican la enunciación de Macedonio como un espacio en el cual la lectura de la estirpe desencadena una diseminación de figuras paternas y, así, instaura una familia literaria que la ficción de Piglia también va a pastichar. Los siguientes trechos de *Respiración artificial*, por ejemplo, mues-

207 BORGES, 1985. p. 465-471.

208 PIGLIA, 1994. p.46.

209 Idem. 1988. p.91.

tran cómo el mimetismo deliberado del lenguaje oral también sirve para indicar la enunciación de un sujeto inseguro con relación a la propia identidad y que, por eso mismo, tiene una dicción repetitiva y autoritaria: “‘Puede llamarme: Senador’, dijo el Senador. ‘O ex-Senador. Puede llamarme ex-Senador’, dijo el ex-Senador (...) ‘Por lo tanto prefiero que usted me llame: Senador’, dijo el Senador.” En el próximo fragmento, encontramos el mismo trabajo de pastiche, valorizando el ritmo y las construcciones de la oralidad: “Porque yo, dijo el senador, debo una muerte. Yo debo una muerte: la mía. Soy un deudor, soy el deudor, soy aquel que está en deuda con la muerte.”²¹⁰ La repetición de la misma idea con microalteraciones en el enunciado, la presencia de frases cortas, las alusiones al interlocutor, las repeticiones enfáticas o rectificadoras forman un conjunto de datos que señalan la tentativa de aproximar la lengua escrita de aquello que sería el lenguaje cotidiano, hablado por un caudillo que narra su tragedia personal como la historia de la nación.

En “Las actas del juicio”, cuento de *Prisión perpetua* escrito bajo la forma de una declaración, Piglia parece reverenciar “el galope *criollo*”²¹¹ presente en el estilo de Hernández y Macedonio. En ese relato, Robustiano Vega declara cómo y con qué intención habría asesinado al general Urquiza,²¹² en la estancia de Ricardo

210 PIGLIA, 1994. p.39 y 52, respectivamente.

211 Algunos datos –como la repetición de la conjunción “y”, la acumulación de oraciones coordinadas y la presencia de vocabulario de la lengua coloquial como en la frase “en la pared medio descolorida de tanto poner y sacar la bandera”– indican un uso específico de la lengua oral en oposición al texto típico de la escritura jurídica que abre el relato. Cf. PIGLIA, 1988. p. 75.

212 Justo José de Urquiza se rebeló en mayo de 1851 contra Juan Manuel de Rosas y asumió el control de Buenos Aires, pero la resistencia de los porteños lo llevó a abandonar la ciudad. En 1853, las provincias argentinas, excepto Buenos Aires, eligieron a Urquiza como presidente. Durante 10 años la capital del país fue la ciudad de Paraná, mientras que el Estado de Buenos Aires permanecía fuera de la Confederación de la República Argentina. Urquiza fue asesinado

López Jordán. Según el que presta declaración, Urquiza ya estaba muerto antes. Al apuñalarlo, no habría hecho más de que poner en práctica las leyes de la pampa. Las pruebas de que el general no existía más eran abundantes: su emoción por un caballo muerto, la pérdida de la amante gringa, la batalla de Pavón,²¹³ el robo de tierras de viudas, la propuesta de lucha contra los paraguayos al lado de Mitre y la orden para que sus hombres escoltaran a los porteños. En todos esos acontecimientos, Urquiza rompe con los valores campesinos y, principalmente, demuestra que está convirtiéndose en un cobarde. Para Adriana Pérsico, al romper con la ley gauchesca del coraje,²¹⁴ el caudillo se torna un traidor y, por ende, debe morir. En ese caso, el asesino que presta declaración es más bien un héroe y no un criminal ya que restaura la tradición de la valentía y de la guerra. El final del cuento coincide con el fin de la declaración, en la cual el criminal dice: "Perdone, mi General". Siendo la narrativa de la muerte metafórica que ya había alcanzado al comandante, el crimen es un acto obligatorio de piedad y valentía. Un general sin vida es convocado por el soldado *gaucho* Vega a alinearse y recuperar su honra a través de la muerte. La declaración sobre el crimen funciona, al mismo tiempo, como un relato y como un informe de servicios prestados a la República Argentina.

"El gaucho invisible", que es uno de los relatos más bellos de la máquina en *La ciudad ausente*, retoma la tradición de narrar el coraje y la violencia. El escenario del relato es la pampa, región de Entre Ríos, donde el tape Burgos trabaja de tropero y es ignorado por los otros peones. El hecho de que el personaje central del cuen-

en Entre Ríos, 1870, por seguidores de Ricardo López Jordán. Cf. LUNA, op. cit. p. 101, 118, 119 y 121; ROCK, p. 178-179; DONGHI, p.106-107.

213 Batalla de 1861, entre la caballería de Urquiza y la infantería de Mitre. Urquiza vence pero se retira del campo de batalla y vuelve a Entre Ríos. Mitre se aprovecha de eso y avanza hasta Rosario. Cf. LUNA, op. cit. p.108.

214 PÉRSICO, 1995. p.27.

to sea un tape, descendiente de las tribus indígenas del sur del continente, acercan el relato al del *Martín Fierro*, de José Hernández, donde varios pasajes describen cuidadosa y críticamente las comunidades indígenas. Pero lo hacen desde el punto de vista del soldado blanco que debe combatir al tape ladrón e inhumano, pero que por otra parte no recibe su sueldo y es maltratado por los comandantes. A pesar de pertenecer a una etnia perseguida, Burgos tiene un nombre que puede significar “fortaleza”²¹⁵ y así resiste al exilio a que lo destinan los troperos. Otro punto que aproxima los textos de Piglia y Hernández son las referencias a la religiosidad del gaucho. En la segunda parte de *Martín Fierro*, hay “treinta y tres cantos/la propia edad de Cristo”²¹⁶ y, en la primera, el gran amigo del gaucho se llama Cruz. La situación de Burgos es diferente: cuando ve la sombra de una cruz en la capilla destruida, los demás la ignoran. Además, esa imagen es apenas un efecto de luz solar, en el hueco de las ruinas, y desaparece con la llegada de la noche.

Desesperado, el tape se imagina una posible noche de amor con la rubia del baile y a respecto de eso se desencadena una narrativa silenciosa, donde la Pasión de Cristo le inspira el relato que será su iniciación en el grupo de peones. Al día siguiente, Burgos encuentra otra forma de narrar —laza un becerro que se ahogaba, lo suspende y lo deja sumergirse de nuevo repetidas veces. A gritos y carcajadas, es saludado por el bando y el becerro es degollado para hacer un asado. El crimen contra el animal, al configurar un texto escrito con los hechos de la desdicha ajena, tiene la singular propiedad de transformar al tropero rechazado en un gaucho visible. El degüello del becerro es un lenguaje, un código ... de honra y violencia pampeanas. Ese lenguaje rudo y bárbaro recuerda las guerras de la conquista y las luchas de frontera entre españoles, portugueses, sus descendientes y los indios.²¹⁷

215 Cf. FERREIRA, op. cit. p.234.

216 HERNÁNDEZ, 1984. p.751.

217 El cuento de Viñas “Los dueños de la tierra”, editado en la obra *La Argentina en pedazos* y abordado en el capítulo IV de este libro, relata la violencia oligárquica contra los indios. Cf. PIGLIA, 1993. p.20.

Sin embargo, ese tiempo heroico terminó. Generales acobardados, gauchos invisibles y cruces virtuales deshacen la imagen tradicional del hombre audaz. En la actualidad, ese guerrero no lucha más en las caballerías entrerrianas ni es condenado por asesinato y traición a sus superiores. Las fronteras externas de la nación fueron demarcadas y los indios exterminados. Ahora, lo que se mueven son los márgenes internos de la cultura y por eso es necesario resistir y negociar, en un programa estético-político más complejo, sutil y feroz que el corte de las espadas o el galope del caballo en la pampa.

Herederero de esta historia, Piglia discute cómo ella es escrita a partir de ficciones. Según él, en la obra de Borges, se observa la variación del mismo relato, que sería la propia genealogía del autor, escrita como si fuese la Historia de la Argentina. Eso puede ser notado en los cuentos "La intrusa" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", de *El aleph*, y en "El sur", de *Ficciones*. También hay resonancias de esa genealogía en los relatos analizados en el capítulo IV de este libro y en los cuentos "Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto" y "Los dos reyes y los dos laberintos", ambos pertenecientes a *El aleph*. En ese caso, Piglia analiza a los antepasados de Borges como pertenecientes a dos categorías: la de los guerreros argentinos y la de los literatos ingleses. De ese doble linaje, nacería una saga familiar y una historia patria que podrían ser vistas como un duelo entre el nombre y la muerte, o un apócrifo entre el nombre y la propiedad. Según Piglia, esa ficción del origen es propia de quien rescribe y degrada a la historia del país, al desarrollar una biografía de clase en la cual percibe la nación como una propiedad de la familia oligárquica. En la obra de Piglia, el país de bravezas y fanfarronadas es recordado a partir de la deserción de la caballería de Urquiza, del genocidio de los tapes, del crimen institucionalizado. El origen épico, propio de la ficción de un escritor del siglo XIX,²¹⁸ es reemplazado por una irónica *perversión* de los mitos fundadores de la nacionalidad.

218 En *Respiración artificial*, Piglia retoma esa misma discusión sobre la poética de Borges. Cf. op. cit. p.160-164.

De cierta manera, Martín Fierro es un soldado, gaucho y narrador cuya perspectiva épica ya está en declinación. Entre todos los actos de coraje narrados por él brota también la desilusión, la miseria, el despojo del tropero –“Y es necesario aguantar/el rigor de su destino;/el gaucho no es argentino,/ Sino pa hacerlo matar.”²¹⁹ En esos aspectos, Martín Fierro está más cerca del gaucho anarquista de “La grabación”, cuento de la máquina en *La ciudad ausente*, que del combatiente imaginado por Borges. No es casual que ese personaje de Piglia se llame Falso Fierro y que, cuando le faltan argumentos, declame los versos de Hernández para propagar sus ideas insurrectas. Al ser apuñalado por los matones del Partido Autonomista Nacional, el Falso Fierro constituye una metáfora de otros crímenes que serán denunciados por la máquina, en la narrativa en la cual la pampa funciona como un osario que alberga innumerables cuerpos. Iniciado en la tercera persona, con una súbita aparición de un “se” impersonal y después de un “yo”, el cuento pasa de la narración histórica del anarquismo argentino a la declaración personal sobre la desaparición de presos políticos. Descripta como “un mapa del infierno de Dante” (p. 38) o un campo santo sin cruces y salvaje, la planicie está toda recortada por tumbas de soldados desconocidos que, de nuevo, escriben con sus cuerpos una narrativa que resemantiza el concepto de nación. Esa pampa no es más la del siglo XIX, en sus tumbas se inscribe el fin del siglo XX.

En *La ciudad ausente* y a través del personaje Lazlo Malamüd, Emilio Renzi retoma un debate, presente en toda la obra de Piglia, sobre las relaciones entre la tradición gauchesca y la cultura europea, en el caso la eslava, en la literatura argentina. Caracterizado como crítico y profesor de literatura en la Universidad de Budapest, integrante del Círculo Petöfi y marxista, ese europeo estaría refugiado en Argentina por causa de la invasión rusa en Hungría. Traductor premiado de *Martín Fierro*,

219 HERNÁNDEZ, op. cit. p. 722.

Malamüd es un buen lector, pero un pésimo hablante de castellano. Y, irónicamente, debe pronunciar una conferencia en esta lengua en la Facultad de Ciencias Humanas, para conseguir empleo. Su terror es narrado por Renzi que le da clases de castellano:

Hablaba conmigo en un idioma imaginario, lleno de erres guturales y de interjecciones gauchescas. A media lengua trataba de explicarme la desesperación que le producía verse condenado a expresarse como un chico de tres años. (p.16-17)

El lenguaje de Malamüd de hecho recuerda el ritmo y el vocabulario del texto de José Hernández, como se puede observar en los siguientes pares de fragmentos:

I

No trabajar entonces muerto de esta pena extraordinaria. (*La ciudad ausente*, p.17)

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela. (*Martín Fierro*)²²⁰

220 En el par I, como si fuese prosa, encontramos dos versos (“No trabajar entonces muerto/de esta pena extraordinaria”) cuya redondilla mayor recuerda el ritmo característico de *Martín Fierro*. La palabra deformada confirma las dificultades de la dicción extranjera de Malamüd. Además, el asunto tratado por el traductor de Hernández es semejante a la estrofa de apertura del Canto I, de la Primera Parte del poema gaucho. Cf. HERNÁNDEZ, op. cit. p. 578.

II

Viene primero el juror después la melancolía. Vierten lágrimas los ojos, pero su pena no alivia. (*La ciudad ausente*, p.17)²²¹

Viene primero el furor,
después la melancolía. (*Martín Fierro*)²²²

(...)

Vierten lágrimas sus ojos
pero su pena no alivia (...) (*Martín Fierro*)²²³

La micro-historia de Malamüd²²⁴ produce en el lector la conmoción de una situación paradójica donde las dificultades lingüísticas son parciales, pero terminan condenando al sujeto a un exilio dentro del exilio. Así, como un sarcasmo del destino, el lector especializado del poema argentino más importante del siglo XIX tartamudea angustiado los mismos versos de Hernández. Para Renzi, Lazlo era “una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio [porque permitía] contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera” (p.17). Si la tarea de la traducción, de una lengua extranjera a la materna, ya implica una traición del texto, tomar el sentido inverso es un dilema porque hay una serie de referencias culturales que le faltan al traductor. Por lo tanto, esto equivale a un esfuerzo enorme de búsqueda y frustración del sentido, de la verdad y de la propiedad textual, en el cual siempre está en pauta una auténtica descomposición de las lenguas nacional y extranjera.

221 Aquí también se puede leer el lenguaje de Malamüd como cuatro heptasílabos, cuyo tono, ritmo y tema recuerdan los versos citados de José Hernández.

222 Cf. HERNÁNDEZ, op. cit. p. 678.

223 *Ibídem*, p. 678.

224 El nombre de este personaje recuerda al escritor norteamericano Bernard Malamud, cuya ficción es objeto de análisis crítica por parte de Piglia en la revista *Los Libros*.

Ese replanteo de la autoría muestra la importancia de tal cuestión en un sistema literario que tiene como una de sus características fundamentales la elección de precursores. Por eso, un escritor que replica conscientemente el pasado e intenta expresarse en una mezcla de lenguas y culturas colabora en el desarrollo de una tradición múltipla, incierta, ficcionalizada. En ese caso, el personaje Malamüd, al recordar al polaco exiliado Tardewski y a Kafka tematizados en *Respiración artificial*, remite a otro refugiado eslavo, el escritor Gombrowicz cuya novela, titulada *Transatlántico*, es citada en el cuento “Notas sobre Macedonio en un diario”, de *Prisión perpetua*. En un ensayo llamado “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, Ricardo Piglia debate, a partir de traducciones de ese escritor, la novela nacional como espacio de diferencias provocadas por exilios y falsificaciones. Según él, hay dos textos de Borges –“El escritor argentino y la tradición” y “El aleph”– en los cuales el autor discute un uso destructor de la tradición en general, promovido por literaturas marginales como la argentina, la judaica y la irlandesa. A estas Piglia agrega la polaca, especialmente el texto de Gombrowicz.

En el confronto Borges-Gombrowicz, Piglia muestra cómo ambos percibían la relación tensa entre la fragmentación de lo nacional y la hegemonía de lo extranjero, de la cual resultaría una tradición propensa a la falsificación en todas sus variantes. Algo semejante sucedería en la obra de Arlt cuyo lunfardo tendría un acento extranjero. También la narrativa de Macedonio recordaría una lengua exiliada, al contrario de la escritura borgeana que sería un modelo de español castizo. Sin embargo, aun el texto de Borges creaba otra rivalidad *inter-lenguas* pues anexaba a la entonación nacional la precisión del inglés. Gombrowicz habría desarrollado una estrategia semejante al traducir su obra *Ferdydurke* al español. En la primera versión, el escritor extraña del habla porteña significados completamente extraños. Después, asesorado por el escritor cubano Virgilio Piñera y por jugadores de ajedrez y clientes del café Rex, producía otras formas. En ese proceso, se hablaba cubano, francés, polaco y argentino. Así, el autor polaco terminó res-

cribiendo su libro en una especie de lengua futura, artificial y extraña, que parecía reunir a Arlt y Macedonio. Más bien, para Piglia, en aquella época, Gombrowicz sería el lector ideal de los escritos de Macedonio. Y viceversa. Las inusitadas experimentaciones lingüísticas del escritor polaco no sólo contribuyen a la poética de Piglia, sino que pueden ser leídas *a posteriori* con la lente de la propia obra de ese autor. La concepción de lenguajes en tensión –reverentes a modelos e insurrectas, artificiales y coloquiales, argentinas y extranjeras– sustenta de forma eficaz una producción literaria que utiliza a la falsificación como estrategia y tema de su construcción.

BRITISH MUSEUM

Junto con todas las apropiaciones realizadas por la obra de Piglia de textos de autores anglosajones, una metáfora de esa cultura, muy frecuente en *La ciudad ausente*, es la del *British Museum*. Al funcionar como un espacio privilegiado del saber maquínico, científico y tecnológico, ese museo configura un escenario a distancia para la actuación de Steve, Stevensen, Junior, Macedonio, Russo y otros inventores. Importado de “Encuentro en Saint-Nazaire”, el museo británico de la novela constituye también una réplica de otros museos en las obras de Borges, Macedonio y Bioy Casares. Así, como un nudo blanco que se sitúa en el hipertexto antiguo-nuevo y nacional-extranjero, el museo de Piglia es la fantasía multicultural del escritor. Un lugar que acoge imágenes mágicas, múltiples, mínimas –un *aleph* donde el autor puede proyectar su imaginación.

Otras resonancias de la cultura anglosajona hacen eco en la obra de Piglia, a través de su trabajo como lector y crítico de literatura norteamericana. En el primer número de la revista *Los Libros*, publicado en julio de 1969, Ricardo Piglia analiza la obra *Trampa 22*, del escritor norteamericano Joseph Heller. Es importante destacar que ese artículo surge en una coyuntura marcada por

experiencias estético-políticas radicales –mayo de 68, contra-cultura, guerras de Vietnam, Biafra y de los Siete Días y movimientos de protesta contra ellas, trasplantes de corazón y relevamiento genético del hombre, revolución sexual y de las costumbres, dictaduras latinoamericanas, Primavera de Praga, revolución cultural china, *boom* del realismo-mágico latinoamericano, muerte del Che Guevara, los Beatles... En ese clima de efervescencia y apocalipsis, para bien o para mal, un nuevo mundo estaba naciendo. Y Piglia, que ya había publicado su primer libro de cuentos, *La invasión*, en 1967, también desarrolla una actividad ensayística. Es decir, el escritor y el crítico nacen juntos en un contexto social de rebeldía estética y de crítica a las viejas estructuras sociales.

En el artículo mencionado, Piglia enfatiza el carácter innovador de la literatura norteamericana:

dispersión onírica, escritura surrealista, pasaje del énfasis patético a la sátira, el grotesco, utilización de la parodia y del *non sense*, son algunas de las cualidades que permiten enlazar este grupo de obras que están hoy, sin duda, mucho más adelante que las melancólicas piruetas de la novela francesa o que la exitosa vertiente “tropical” de la narrativa de los Asturias, Carpentier y García Márquez.²²⁵

En un momento de éxito internacional del llamado realismo-mágico y de repudio a muchas manifestaciones culturales norteamericanas, como forma de resistencia ideológica al imperialismo, es curioso observar la posición de este joven escritor latinoamericano. Al preferir y enaltecer la ficción norteamericana, Piglia muestra no sólo independencia política sino también una sensibilidad especial para escuchar las voces de su tiempo.²²⁶ De esa mane-

225 PIGLIA, 1969. p.11.

226 En 1993, Piglia organiza la publicación de *Las fieras*, una compilación de relatos que poseen elementos de la narrativa policial. En el prólogo de esa edición, vuelve a resaltar la importancia, para la lite-

ra, el Piglia crítico se inserta en una genealogía y selecciona, a través del ensayo, algunos elementos textuales que después contribuirán en la composición de sus propios relatos.

Comentando *Trampa 22*, de Heller, él señala la decisión de volverse loco como una forma en la que el personaje Yossarian reordena una “Razón perdida”. En esa actitud paradójica, el soldado-personaje –que lucha en 1945 pero ya vive el macartismo que, en realidad, sólo vendrá en 1950-54– intenta recuperar su “Razón Privada”, una identidad esquizofrénica y desertora. La ruptura con la realidad personal e histórica, en el análisis de Piglia, provoca la risa paródica y alegórica con relación a la deterioración de ciertos valores de la sociedad norteamericana, como el Bien, la Verdad y la Libertad.

En otro artículo de *los Libros*, Piglia discute la nueva narrativa norteamericana, de autores como Mailer, Barth, Malamud, Bellow, Updike, Burroughs, Pynchon, entre otros. Observando que los escritores negros vinculados a los *Black Panthers* –Malcolm X, Cleaver, Le Roi Jones, Ralph Brown– fueron los iniciadores de una escritura de resistencia a la sociedad norteamericana, con relación a lo que ella tiene de paranoica y despolitizada, Piglia advierte sobre las relaciones existentes entre el anonimato, la pérdida de la identidad y las apropiaciones textuales. Para él, un *yo* acosado por la angustia de la vida contemporánea se proyecta en el espacio público al mismo tiempo que vive la crisis del sistema como un drama personal. Las ficciones se vuelven, así, relatos de resistencia político-cultural.

Si es verdad que “toda resistencia se torna literatura”,²²⁷ esa ficción asume las más variadas expresiones. Así, la desarticulación de una lógica narrativa producida por la fragmentación de textos y temas puede generar desde una literatura drogada, cuyas visiones delirantes desestabilizan el sentido, hasta la novela cómico-onírica

ratura argentina, de la traducción de autores norteamericanos del género, como Hammett y Chandler. Cf. PIGLIA, 1993. p.7-11.

227 PIGLIA, 1970. p.12.

construida con el lenguaje del cotidiano y de los medios de comunicación. Pero tal vez la propuesta más interesante ofrecida por esa literatura sea el *cut-up* que, al constituir un mecanismo ilógico, un montaje aleatorio y simultáneo de textos escritos anteriormente, según Burroughs configura una amenaza a los mecanismos sociales de control de la información y del arte: “Naturalmente el miedo y los prejuicios están siempre dictados por el sistema de control. El *cut-up* amenaza la posición de las instituciones, no importa cual de ellas. Todas se le oponen”.²²⁸ Para Piglia, esa alternativa de escritura destruye “una ilusión moralizadora que hace de la experiencia vivida un tesoro que enriquece la narración”, a medida que cuestiona al escritor como propietario del texto y provoca, así, la socialización de la narrativa.

Por esos medios, el gesto que se apropia de los diferentes textos en circulación en el mercado estimula producciones colectivas, en el nivel de lecturas y escrituras y, por eso mismo, deflagra una experimentación hipertextual donde el sentido navega y los comandos y controles entran en conflicto. Al mismo tiempo, esa narrativa estimula otra forma de anonimato: un anonimato deseado conscientemente e insertado en una lucha estético-política. Esa perspectiva restringe la actuación del *yo* individual para favorecer las manifestaciones compartidas. Para Piglia, los movimientos culturales de los negros norteamericanos, al reciclar textos deslegitimizados como artículos, historietas, canciones, ensayos, panfletos y historias de vida, terminan destruyendo la idea convencional de libro y componen una especie de autobiografía social y política semejante a los diarios del Che Guevara o a los Datzibao chinos.

En 1974, el ensayista Ricardo Piglia retoma el debate sobre estética y política, en un texto sobre la revolución cultural propuesta por Mao Tse-Tung. Al situar lo que serían los “materiales de la práctica literaria”, Piglia discute la importancia del lenguaje del pueblo y el papel de la herencia lingüística recibida de los anti-gueros, como un laboratorio o arsenal, de donde el escritor debe par-

228 PIGLIA, op. cit. p.13.

tir para desarrollar su texto. Desde entonces, para él, el arte debería trabajar “contra lo verosímil” para escapar al control de los códigos de lectura dominantes y para evitar que el autor fuese el “propietario privado del sentido”.²²⁹ La coyuntura de transformaciones radicales de las décadas de 60 y 70 interfirió decisivamente en la formación simultánea del escritor y del ensayista que, atento al mundo que lo rodeaba, defiende la naturaleza de clase de las producciones culturales y desarrolla la crítica y la ficción como luchas políticas. Tanto las lecturas de Mao como la de los autores norteamericanos fueron importantes en la definición de su poética diseminadora de sentidos, autorías y diferencias.

Una política de *cut-up*, en la literatura de Piglia, procesa textos de las más variadas procedencias, culturas y estilos. En su insistente fragmentación, esa obra trabaja, en el nivel de composición, con pedazos de diversos géneros. Así, podríamos decir que, en *Nombre falso*, predominan textos bajo la forma de diarios mientras que en *Respiración artificial* prevalecen las cartas personales. En el libro de cuentos *Prisión perpetua*, hay una experimentación de micro-relatos que se desdoblán en cuentos más extensos, dentro de la propia obra o fuera de ella. La composición de *La ciudad ausente* se asemeja a la de *Prisión perpetua*, aunque la máquina de relatos unifique la novela alrededor de sus narrativas. En la ópera *La ciudad ausente*, además del texto dramático, se encuentra también el lenguaje de la música, de la imagen, del cuerpo de los actores. *Cuentos morales* ya es una nueva mezcla: presenta cuentos de *La invasión*, de los relatos de la máquina, de las micro-historias de *Prisión perpetua*. El libro ensayístico *El laboratorio del escritor* posee un cuento titulado “El fin del viaje”, entrevistas y ensayos.

En todas esas obras, aparece la preocupación biográfica referente a personajes de la historia de la literatura y a la vida del propio Piglia. Evidentemente, en esa multiplicidad textual, susurran voces de los subgéneros trabajados por Arlt, de los micro-cuentos de Borges, de los fragmentos en miscelánea de Macedonio.

229 PIGLIA, 1974. p. 135.

Insertada en una familia literaria de esa naturaleza, la obra de Ricardo Piglia se disemina en textos despedazados y anacrónicos, muchos de los cuales son del orden de la escritura privada y femenina. Al rescribir constantemente su propia tradición, Piglia pone en escena una especie de autobiografía, que es también una historia de la literatura y de la política argentinas, y la ofrece en espectáculo público. En ese caso, en el museo literario del escritor, se encuentran los márgenes pobres y trágicos de la sociedad tematizadas por Arlt, la desdicha aventurera de Hernández, los lenguajes artificiales de los eslavos y la esquizofrenia lúcida de los anglosajones. Ese texto residual, aunque inscriba al autor como personaje de su propia obra, construye también una perspectiva des-centrada, que destruye la propiedad textual. Así, la obra de Ricardo Piglia revela y oculta el secreto de su propia producción, con la levedad y la visibilidad de una media fina de señora.

LA CIUDAD LITERARIA

Di lo mejor de mi cuando me dejaron.

James Joyce

Se conjetura que este Brave New World es una obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras dirigidos por un oscuro hombre de genio.

Jorge Luis Borges

Siento el sur

Como tu cuerpo en la intimidad.

Astor Piazzolla/Fernando Solanas

Los títulos de las obras de Ricardo Piglia están compuestos siempre por un sustantivo y un adjetivo, a veces acompañados de un artículo. Esta selección léxica habla del deseo de nombrar y cualificar –su repetición tal vez indique la vanidad del deseo. El título *La ciudad ausente*, además de no escapar a esta regla general, también configura una construcción lingüística que se resiste a ser descifrada. ¿Cómo pensar en una ciudad, cuyo tema describe la concreción, el movimiento y las referencias de Buenos Aires, pero que también se ausenta paulatinamente? Al parecer, esa ciudad es un secreto expuesto, funcionando como la lente pulida de Artigas, la caja de vidrio de Genz,²³⁰ una media elástica de Roberto Arlt o la minúscula pantalla de un *aleph*.

Así, en *La ciudad ausente*, cuando Junior llega a la casa de Ana, observa en la pantalla de la televisión una metrópolis que puede ser

230 Genz es el narrador de “La caja de vidrio”, cuento de *Prisión perpetua*.

Tokio o San Pablo y que luego descubre que es la Ciudad de México. Esta falta de referente, que connota la supresión de la ciudad real, sólo es posible porque hay innumerables signos transnacionales, normalizando el espacio urbano y transformando ciertas regiones de las ciudades en réplicas de regiones de otras ciudades. En el capítulo "Los nudos blancos", por ejemplo, la clínica-prisión adonde Elena se interna se asemeja mucho a un *shopping-center*. Ciertos iconos, que podrían estar en el hipertexto de cualquier metrópolis, tornan ese espacio familiar y acogedor, "un oasis donde todo anda exactamente como en casa".²³¹ En la clínica, se puede encontrar discos de *The Hunger*, una multitud vestida de cuero en las galerías, mujeres con prótesis, salón de juegos de lógica, "un jovencito super-D, con anteojos de ocho grados, resolviendo silogismos a una velocidad super-sónica" y revistas de dibujos animados.

Los elementos de la descripción que distinguen la clínica-*shopping* de otros lugares del mundo son "un moreno tímido y sonriente, que hablaba con *acento paraguayo*" y las "*guías Michelin*" para turistas. El *acento paraguayo* y las *guías Michelin* funcionan como un discurso instaurador de la categoría *extranjero* y, por eso, simultáneamente, demarcan también la nacionalidad de un cierto territorio.

Por otro lado, en ese mismo capítulo, la clínica es abordada como una "ciudad interna" adonde se puede ver a los propios deseos. Al contemplarse en el espejo del bar, Elena ve el rostro de su madre y, así, metaforiza el deseo inicial del autor de *La ciudad ausente*, que soñaba hacer de esta obra un museo, adonde el escritor pudiera proyectar sus fantasías. Esa ciudad interna/externa no está apenas en las páginas de una novela: como cualquier otro experimento humano, ella es un deseo y un proyecto particularizados y concretizados en cada *oikos* de la ciudad contemporánea. Simulada en las circunstancias específicas de la vida de cada ciudadano, hecha de proyectos privados y delirios personales, la ciu-

231 SARLO, 1994. p. 20.

dad interna adultera con frecuencia a la ciudad distribuida objetivamente en un determinado territorio.

Por otra parte, el espacio doméstico es bombardeado por informaciones de otras *póleis* que, según el principio de la extrañeza de las lenguas, corrompen la estabilidad de traducciones y sentidos. Este campo de batalla de los idiomas recuerda “el ruido de armas que resuena por las primeras páginas”²³² del *Finnegans Wake* y que fue heredado por la novela de Ricardo Piglia. La ciudad que se ausenta, metonimia de la nación, se funda y se pierde en el combate entre el lenguaje aislado de los ghettos y la dispersión globalizada de la TV. Sinécdoque de la Irlanda guerrera y “alegoría de la caída y resurrección de la humanidad”,²³³ *Finnegans Wake* también presenta un lenguaje que dramatiza las fundaciones mítico-histórico-ficcionales.

Heredera de este relato heterogéneo, la obra de Piglia presenta comunidades que se inventan, a sí mismas y mutuamente, construyendo un hipertexto de imágenes dispares y semejantes. Al mezclar elementos de su propia tradición con aquellos tomados de otros centros, la ciudad de Piglia conspira contra su propia legibilidad y se dibuja como un laberinto de signos. La controversia de sus lenguas e imágenes diluye la ciudad de Buenos Aires, cuyos personajes se recogen en ghettos cada vez más herméticos, como una respuesta defensiva a la deterioración de las relaciones sociales.

La ciudad contemporánea está fragmentada en diversos grupos culturales que resucitan el culto de duendes y runas, defienden bosques, simulan vampiros en las fiestas de *halloween*, depredan estadios de fútbol, promueven ceremonias de solsticio y leen la vida en horóscopos y tarots –como la mujer de *Prisión perpetua* que leía el I-ching para saber si debería leer el I-ching. Recuperar un sujeto arcaico y mítico es la fuga romántica de individuos decepcionados con el progreso y la razón y que se re-inventan un

232 CAMPOS, op. cit. p. 111.

233 *Ibidem.* p. 106.

pasado muy antiguo y fabuloso.²³⁴ El hombre de la actualidad se asemeja al personaje padre Caspar, de Umberto Eco, que intenta aprehender con la mirada la magia de la “isla del día anterior”, situado en un meridiano imaginario, a la medianoche en punto –“si mirase hacia el occidente vería a la medianoche del viernes, y si mirase hacia el oriente vería a la medianoche del jueves”.

Como sujeto místico y crítico, el personaje de Eco asocia elementos arquetípicos a su deseo de saber. Su ciencia está impregnada de perspectivas religiosas y le otorga la tarea de comprobar las maravillas de la creación divina, lo que lo lleva a investigar meridianos. La línea imaginaria, al evitar la dispersión de los tiempos, favorece el libre tránsito de los hombres por el “gran Relogium” de la naturaleza fabricado por Dios, “que sabía, evidentemente, manejar tiempos diversos e historias diversas, como un novelista que escribe diversas novelas”.²³⁵ Sin embargo, en el estudio de los meridianos, Caspar muere destruido por la máquina que le permitiría caminar en el fondo del océano. También en el mundo actual, las asociaciones entre creación divina y literatura no siempre resultan en luz genesíaca y ordenadora del caos. El manejo de tiempos y relatos distintos trastorna el reloj del texto, y la obra se torna monstruo sublevado o fruto prohibido, que condenan a su creador a la expulsión del paraíso.

En *Literatura argentina y política*, al registrar la construcción de una Buenos Aires ficcional como una de las tradiciones textuales de los argentinos, David Viñas muestra también cómo las persecuciones políticas de la oligarquía nacional provocaron la frecuente expulsión de los escritores de su país. Al principio del siglo XX, de *gentlemen* que estimulaban la ritualización de los monumentos patrios, los escritores llegan al profesionalismo, aunque

234 El narrador del cuento “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, de Roberto Arlt, va a decir al respecto de la ciudad que “esta Babilonia esotérica ha sido construida con todas las proposiciones heréticas que se salvaron de la hoguera.” Cf. ARLT, 1992. p. 121.

235 ECO, 1995. pp. 260-261.

muchos de ellos, presionados por el conservadurismo del país, no tengan otras salidas que el exilio o el suicidio. La crisis de la oligarquía y su esfuerzo para mantenerse en el poder crean un hiato de tal proporción entre intelectuales y Estado que escribir se transforma en un crimen y una lucha. En ese contexto, la obra de arte constituye un campo de batallas donde están en duelo las armas de los discursos sociales. Ciertos datos de la realidad argentina –como los recogidos en 1985, por una comisión presidida por el escritor Ernesto Sábato, y que indican la desaparición de millares de personas durante la represión y la existencia de trescientos y cuarenta campos de concentración– marcan profundamente la literatura en el país.

Y aunque algunas producciones, como la de Borges, no hayan costado la vida o el exilio de su autor, ellas participan igualmente de la tensión permanente entre la violencia institucionalizada, la simulación del mundo contemporáneo y el reciclaje de elementos arquetípicos que retoman un pasado heroico, donde los hombres tenían los poderes mágicos de las divinidades. Una de las grandes alternativas ficcionales propuestas por Borges es poner nuevamente en escena, bajo la mirada escéptica de la actualidad, ciertos elementos que evocan misticismo y sectas secretas, como magos, cultos paganos, fábulas, civilizaciones desaparecidas, numerología, cábala, objetos sagrados (aleph, zahir, hrönir), alquimia, metafísica y otras mitologías.

También en *Finnegans Wake*, en las ideas de “nacimiento, conflicto, muerte y resurrección”²³⁶ resuenan elementos provenientes de la formación jesuítica, si bien que heréticamente invertida, de Joyce.²³⁷ Al constituir una forma de leer las luchas de su tiempo –incluso las que enfrentó en el exilio, cuando abandonó Irlanda y huyó del nazismo– la ciudad de Dublín será el tema unificador de toda su obra. En *La ciudad Ausente*, Buenos Aires funciona como la Dublín joyceana, especialmente en el capítulo “La isla”, y como

236 CAMPOS, op. cit. p. 116.

237 SENA, 1963.

una alegoría de las megalópolis de la actualidad. En su estatuto de resistencia político-cultural, la ficción de Piglia denuncia la ordenación aséptica de un mundo cartesiano, que se centró de forma suicida en el propio ombligo, y la paranoia de la ciudad contemporánea donde la repetición en serie y universal fabrica siempre lo *mismo*. Por otra parte, tratar a la ciudad como tema es una forma de preservarla en una época “en que su desintegración se vuelve alarmante”,²³⁸ ya que, en el mismo espacio urbano, deben convivir distintas ciudades: la histórica, la industrial y la globalizada.

Además, la crítica del concepto universalista de nación provoca el reciclado de formas arcaicas como la *tribus*, entendida como “cada una de las partes en que se dividían algunas naciones o pueblos antiguos” o aun como “grupo étnico unido por la lengua, por las costumbres, y que vive en comunidad”.²³⁹ La relectura de esas formas primitivas y la formación de “segmentos mundializados –por ejemplo, los jóvenes, los viejos, los gordos, los desencantados– que comparten costumbres y gustos convergentes”²⁴⁰ destacan y unifican grupos restringidos dentro de lo universal de la nación. Eso se hace evidente en la pasión con que se organizan los clubes deportivos, las patotas urbanas, los movimientos *verdes*, las sectas religiosas. En el interior de la racionalidad europea, en Brixton, sur de Londres, la secta *Return to the Source* mezcla banda *tecno* con rituales paganos y demonología, sacralizando una pista de danza donde se busca la conexión del sujeto consigo mismo. En Stonehenge, también se realiza la ceremonia anual del solsticio, que ha sido lugar de conflictos violentos entre los *New Age* y la policía de Londres.

La parodia de todo eso la están realizando grupos como los *SubGenius*, religión americana que lucha contra el trabajo y se difundió como un chiste, a través de historietas tejanas y después vía Internet. El Mesías imaginario de esa secta es un Bob risueño

238 CANCLINI, 1996. p. 85.

239 CUNHA, op. cit. p. 788.

240 CANCLINI, op. cit. p. 147.

y conformista, extraído de las páginas amarillas de los años 50. Ivan Stang y Philo Drummond, fundadores de la secta, reciben donaciones de los fieles bajo la promesa de “Salvación eterna o su dinero de vuelta. Triplicado.” Otro cruzamiento entre religión y tecnología fue realizado en Francia por el obispo Gaillot que, al recibir un obispado en Partenia, Argelia, descubrió que esa comunidad se había transformado, hacía décadas, en desierto. Resolviendo el problema por la Internet, él crió el primero obispado virtual de la historia del cristianismo. A través del e-mail *Partenia*: <http://www.partenia.fr>, Gaillot aconseja a fieles, discute teología y participa de luchas sociales.

Tanto el tecnopaganismo y su parodia, como el obispado virtual, permiten tener acceso y desarrollar una singular y heteróclita ciudadanía contemporánea, así como la clínica-*shopping* de *La ciudad ausente* reúne en un mismo espacio las etiquetas y marcas de un tiempo transnacional y tribal. Las tribus²⁴¹ de la *polis* contemporánea –grupos restringidos por lenguas y costumbres propias– experimentan un nuevo tipo de organización social que rescata los individuos desaparecidos en la grande masa urbana. Esos agrupamientos menores se unen por una especie de conjunción adversativa a las grandes concentraciones públicas, que ocasionalmente los absorben pero no los destruyen. Es curioso observar cómo las masas urbanas, antes reunidas en movimientos de reivindicaciones típicamente económico-políticas, después de los años 60, se concentran en shows, teatros, cultos y otros espectáculos que de alguna forma satisfacen el deseo de pertenencia a un grupo social, pero de forma lúdica y provisoria.

En las concentraciones en masa, en las que cada individuo desaparece en la multitud, la metáfora de la cohesión social de “*muchos como uno*”²⁴² simula una verdad hegemónica que forta-

241 Usamos la palabra “tribu” por causa de su sentido etimológico (grupo restringido dentro de la nación) y también porque se trata de un vocablo consagrado por el dialecto urbano de la actualidad, para designar agrupamientos sociales primarios y ghettos culturales.

242 BHABHA, op. cit. p. 11.

lece la voz de la nación. Sin embargo, ese es un espectáculo en el cual la platea se divierte, también desempeñando el papel de actor. Palco y platea confundidos por espectadores actuando en las butacas forman imágenes virtuales que indican la

tensión de *antagonismos mutuamente suplementarios*: macho-y-hembra, anciano-y-joven, vida-y-muerte, amor-y-odio; que por su atracción, por sus conflictos y repulsiones, proporcionan las energías polares que hacen girar al universo.²⁴³

Tensión que nunca se resuelve, la narrativa de la condensación y dispersión de pares opuestos en una tercera categoría en que cada uno pierde su propia identidad, constituye la paradoja productiva que funda cotidianamente una nueva ciudadanía.

El concepto de ciudadano se ha modificado también en función de otro fenómeno típico del final del siglo: la creación de mercados comunes. En el caso de América del Sur, desde el tratado de Asunción, fueron propuestas las bases para la entrada en vigor del Mercado Común del Cono Sur, integrado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. La organización supranacional, que funciona como una zona de libre comercio internamente y como un solo país frente a terceros, redimensiona el propio concepto de soberanía nacional. Las medidas de mezcla entre pueblos vecinos –que en el pasado guerrearon entre sí por la demarcación de fronteras geográficas, políticas y lingüísticas– pueden ser pensadas como un indicador de que el movimiento discontinuo y no-progresivo de la Historia estimula otras relaciones paradójicas. En el Cono Sur, las guerras de fronteras geográficas están siendo reemplazadas por tensiones culturales en que los pueblos nacionales van a mezclar lenguas, historias y costumbres –productos que una posible unificación de las monedas también necesitará saber comprar.

Para Beatriz Sarlo,

243 CAMPOS, op. cit. p. 116.

nadie quizás hubiera anticipado hace algunos años que las leyes del mercado iban a ser las únicas que mantuviesen la comunicación entre los hombres. Por lo que, quien no puede acceder al mercado tampoco se siente ligado por nada a la sociedad, que se ha convertido en puro mercado.²⁴⁴

El ciudadano del Cono Sur ha sido definido, mercadológicamente, como una criatura trans-social. Las bases de su ciudadanía, en vez de ser las ideas de patria, de lengua o moneda nacionales, serán las nuevas situaciones de bilingüismo, supranacionalidad, poliglosia, cruzamientos culturales y simbólicos. Los que estén fuera del mercado, o sea, los millones de miserables latinoamericanos, tal vez continúen privados de la ciudadanía, ya que “la nación (...) sobrevive mejor como una comunidad hermenéutica de consumidores”.²⁴⁵ Consumidor o excluido del mercado, el ciudadano-Mercosur trasciende los problemas nacionales y se torna un dilema transnacional.

LA ISLA DE FINNEGANS

Los personajes-pájaros de “La isla”, relato de la máquina de *La ciudad ausente*, configuran ese ciudadano transnacional. Habitantes del museo de la fantasía del escritor, esos seres virtuales viven la utopía político-estética del exilio. Irlandeses, ingleses, rusos y “gente que llegó de todas las partes, perseguidos por autoridades, amenazados a muerte, exiliados políticos” (p. 97) remaron río adentro, en una región semejante al Delta del Tigre, adonde el río Paraná desemboca en el Río de La Plata y hay muchas islas. Como el personaje de *La isla del día anterior*, de Umberto Eco, intentaron dominar la dispersión de los tiempos y de las lenguas, regulando el Relogium metafórico en la isla de *Finnegans*.

244 SARLO, 1996. p. 85.

245 CANCLINI, op. cit. p. 62.

El cuento "La isla" está formado por trece fragmentos textuales, que condensan los principales asuntos tratados por la novela. Al tratar como tema el lenguaje insular de los exiliados –que por eso mismo no debería sufrir transformaciones relevantes– el relato lo presenta acosado por recuerdos bruscos que traen olvidos de la Historia de la isla y de sus habitantes. La alteración del idioma provoca la nostalgia mítica de algo que nunca existió: un lenguaje-planicie, de sentido constante como la pampa argentina, que impedía la fuga de los recuerdos y de las tradiciones.

Si las alteraciones de la lengua impiden la retención del pasado, también tornan indeterminado un posible lenguaje futuro, contribuyendo así para que el presente esquizofrénico en el cual están sumergidos los isleños nunca se torne un pasado en la memoria de los hombres que vendrán. Condenados a un presente perpetuo, los hablantes de ese idioma intentan adivinar su futuro lingüístico a través del *Libro de las mutaciones*, entonan canciones-cuyas letras se perdieron para siempre y esperan el regreso de la lengua materna que puede salvarlos de la amenaza de silencio.

Esa memoria discontinua edifica y destruye incesantemente una singular ciudad que se constituye de lapsos e irrupciones de reminiscencias. Residuos de lenguajes, sentidos y acontecimientos funcionan como *nudos blancos* o *mónadas* que almacenan el pasado y tienen la capacidad de expandirse en mil y una historias. Pero, al hacerlo, corren también el riesgo de perderse. Es lo que ocurre con la historia de la colonización de la isla que es narrada, simultáneamente, en tres versiones: como el mito de las doscientas familias, como la leyenda de Nolan y Anna Livia Plurabelle o a través del fragmento *Sobre la serpiente*. En los tres casos, encontramos variaciones de elementos comunes: el exilio, la rebelión y la invención de algo, inclusive de la propia narrativa fundadora, ya que los historiadores locales no poseen vestigios de lo que pasó.

Si el destierro de las familias y de Nolan es explicado por razones étnico-políticas bien demarcadas –la lucha de las minorías irlandesas y de los anarquistas– en el caso del relato sobre la serpiente se percibe elementos pertenecientes a tiempos y espacios

ancestrales. En esa leyenda, una versión fraudulenta de la historia bíblica de Eva destaca a la serpiente como personaje central de los acontecimientos que, según la cristiandad, resultaron en la pérdida del hombre, momento en que él habría dejado de ser la imagen de Dios. La serpiente y Eva, al desencadenar una rebelión primordial, provocan una fragmentación en el tiempo perfecto del paraíso y condenan a los hombres a la no semejanza con relación al divino. Como copia degradada, los padres adánicos sufrirán el exilio y arrastrarán consigo la serpiente del conocimiento del bien y del mal.

Al final del segundo milenio cristiano, Ricardo Piglia extrae de ese pasado remoto algunos elementos y los transforma en cartas cifradas, dirigidas al lector del presente y del futuro. Confundida con otros personajes de la novela –como Elena, Anna Livia o la máquina-narradora– una voz femenina, que se auto-denomina Eva y serpiente, constituye una versión de un mismo núcleo narrativo obsesionado por el lenguaje y que, para hablar de su poder, usa la imagen de la mujer y la confunde con el propio Dios. La palabra y la mujer, comodines de un juego, van ocupando diferentes espacios, tramando las redes de un idioma-río, borrando las fronteras sagradas de la tradición para conservarla. Como mujer que se maquilla para seducir al amado, la narrativa explora todas las faces del narrar, quizás para amenizar la eterna soledad del lector, ese Adán contemporáneo.

La metamorfosis de la serpiente²⁴⁶ alcanza la propia recepción de la leyenda: texto genesíaco, adivinación, oración o Historia, ese veneno corroe y renueva el cuerpo dilacerado de los idiomas de la

246 En algunas lecturas, la serpiente configura una línea capaz de todas las representaciones y metamorfosis, signo de lo masculino y de lo femenino, reunión compleja de arquetipos vinculados con la oscuridad, la muerte y lo subterráneo y, simultáneamente, con la libido, el eje del mundo, aquello “que *anima* y que *mantiene*” la vida. En las sociedades antiguas, la serpiente es vista como antepasado mítico, héroe civilizador, adivino y médico, pero también como un demonio primitivo. Cf. CHEVALIER, 1993.

isla. Perdidas la inocencia y la pureza de una posible lengua original, ese mito percibe el propio lenguaje como “el árbol del bien y del mal” (p. 134), cuyo fruto debe ser probado para que algo sea dicho. Ofídico, el texto se distiende, salta y se enrolla sobre sí mismo, a fin de impedir que la desintegración de las lenguas silencie a los habitantes de la isla. Más allá del bien y del mal, la falsificación de la memoria funciona como el Uroboro que se muerde la propia cola y se regenera con su auto-envenenamiento.

Rebelarse contra el silencio, “siempre igual a sí mismo” (p. 128), cuesta a los personajes la metamorfosis vertiginosa que incluye la fabricación de simulacros del hombre. Nolan —que remite al personaje de *Ulises* y reúne en sí los atributos de Adán, Robinson Crusoe, espía y rebelde— también se transforma en dios-creador y genera una Eva a partir de ruinas de naufragios y lenguas, teorías de Wittgenstein y recuerdos de la *madonna* Livia Anna. Si el virus de la mutación desorganiza el programa de esa máquina y reafirma la maldición del silencio que se cierne sobre la extraña pareja, también lo transforma, en el conjunto de *La ciudad ausente*, en una réplica de Macedonio y su máquina-narradora. El deseo de romper la soledad, por el uso de determinada memoria lingüística y amorosa, deflagra la productividad del criador. Pero, frecuentemente él pierde el control de su criatura con quien no logra negociar una simulación de presencia y compañía. Seres ausentes, las Evas futuras de Nolan o Macedonio deliran historias deslizantes como serpiente o río. Paradójicamente, es en ese espacio ambiguo y en ese tiempo fracturado que las replicantes se tornan más próximas de sus criadores, cuando perfeccionan su estilo de contar historias por la adulteración de textos ajenos. Una máquina inteligente, que “aprende a medida que va narrando” (p. 44), cuenta siempre la misma Historia de la interlocución imposible y, en un gesto paradójico, de esa privación de la palabra extrae su poder de continuar narrando. En una inversión de los términos de la ecuación, la pena del silencio parece ser substituida por la obligación de hablar. En ambos casos, expulsados de un imaginario

paraíso pre-lingüístico, inventor e inventado están condenados a soñarse mutuamente como signos que no se reconocen más.

La intransitividad y la mutación del lenguaje, el exilio político-adánico y el aislamiento de los personajes hacen que ellos ignoren la imagen *de lo que está afuera* y desestabilicen la noción de *extranjero*. A medida que los hábitos lingüísticos de la isla se rompen de forma súbita e incomprensible, los hablantes sufren el dilema de usar otro sistema de lenguaje y abandonar el anterior. El uso sucesivo de lenguas diferentes transforma en nostálgica utopía el carácter unificador de la *lengua-mater*, abriendo espacio para que todos los idiomas desempeñen el papel provisorio de artefacto comunicativo. Ante la imposibilidad de mantener la “lengua en que ha fijado los recuerdos” (p. 124), la población de la isla pierde su memoria histórica y fabrica un concepto de nación basado en la metamorfosis del lenguaje.

Nacidos de padres exilados y enloquecidos, esos huérfanos del origen se reconocen por una substracción inicial. Insomnes y apátridas, oyen la voz metálica de una mujer abandonada en la playa y el murmullo sucesivo de varios idiomas, que les hablan de la imposibilidad de una comunidad lingüística estable. Lo que está afuera o adentro de límites geográficos se torna irrelevante porque las fronteras internas del lenguaje transforman todos los personajes en extranjeros. Así, en una patria idealizada según la lengua en curso, “la nación es un concepto lingüístico” (p. 128-129) que el exilio estimula inicialmente pero lentamente inviabiliza, porque la memoria de los isleños no retiene ningún idioma.

Cuando presenta al lector un territorio imaginario y aislado donde se piensa a la nación como un discurso, *La ciudad ausente* vuelve a insertarlo en un escenario semejante al de la *clínica-shopping* de Elena. Solo que ahora ese ambiente está en las márgenes del Río Tigre-Paraná-Liffey y también en “Edemerry Dubblenn DC, la capital que combina tres ciudades”(p. 129). Saturada de signos de culturas diversas, la ciudad de la isla congrega barrios japoneses y antillanos, galpones de la Scotland Yard llenos de androides, la taberna de Baerney Kiernam y un sujeto que baja a la playa

y, autobiográficamente, “se ve allí, al borde del lenguaje, como la casa de la infancia en la memoria”.²⁴⁷

Para los habitantes de esa isla, faltan el Estado fuerte e imperialista, la historia unísona y la homogeneidad lingüístico-cultural. Por eso, les resta una frágil hipótesis integradora, representada por el uso de un lenguaje cambiante. Narrar la nación-isla pasa, así, por alternativas constantemente vacías de sentido, lo que lleva a los personajes a no reconocerse dentro de la categoría *pueblo*. Por no recibir una nacionalidad cuando nacen, la pertenencia de esos individuos a un agrupamiento humano está vinculada a la lengua en uso en ese momento, la cual, no obstante, desaparece por tiempo indefinido. Para el personaje Boas, “así surge en el mundo algo que nos aparece en la infancia y donde todavía no ha estado nadie: la patria” (p. 129). Esa patria ausente, construida ficcionalmente como una casa de la infancia, inviabiliza las normas lingüísticas o estatales en la isla que, no por acaso, reúne anarquistas de Trieste, Tokio, ciudad de Méjico y Petrogrado.

Así, en “La isla”, ciertos conceptos que forman parte de la tradición cultural de Occidente –ciudadano, pueblo, nación, patria, Estado– son desestabilizados por otras concepciones, nacidas en una sociedad post-moderna y multicultural. Al presentar diferencias con relación al discurso tradicional, *La ciudad ausente* tematiza el momento en que una nueva posibilidad de organización social establece una angustiadora encrucijada para los hombres. Cuestionar el modelo de nación hegemónica y excluyente implica correr el riesgo de la desintegración, del fraccionamiento de la geografía, de la alteración retrospectiva de las narrativas fundadoras, de la fragmentación del tiempo. Los personajes de la isla, al identificar nación y lenguaje con la volubilidad del río Liffey, donde “están todos los ríos del mundo” (p. 129), intentan simultánea-

247 Al explicar por que se convirtió en escritor, Piglia declara que intentaba recuperar la “casa de la infancia”, perdida cuando su padre, por razones políticas, tuvo que mudarse de Adrogué. Cf. PIGLIA, 1991. p. 10.

mente el desarrollo de mecanismos de preservación de la tradición que se les escapa.

En ese sentido, la imagen del abuelo que le pasa una moneda al nieto, antes de hablarle, simboliza la tentativa de conservación de una herencia cultural que se prefigura amenazada. Esa negociación de los signos, que daría al pasado la garantía de continuar hablando y al futuro una determinada previsibilidad, indica la presencia entre las generaciones de la isla de un tiempo disyuntor que, conjugado como los tiempos verbales, contamina la propia noción de frontera. La inestabilidad del presente construye un dudoso futuro del pretérito que, borrando el mapa de la isla, reitera la cartografía de la incerteza.

La suspensión de criterios históricos y la perspectiva de nación como una narrativa mítica exacerbaban la mutación frecuente de la realidad y la tentativa de impedir esa dinámica. Sin embargo, los modelos artificiales inventados para leer el mundo se muestran inoperantes puesto que, para que exista traducción, son necesarios paradigmas lingüísticos estables. La turbulencia del lenguaje y la pérdida del referente admiten en la isla un único texto escrito, el *Finnegans Wake*, cuya diversidad lingüística autoriza su lectura permanente. Obra sagrada, histórica y de iniciación, el libro ofrece a los lectores el reiterado vacío de las innumerables tentativas de dar un sentido estable al lenguaje y al mundo y, paradójicamente, les permite nombrar y reconocer su pequeño universo: el río Liffey, Anna Livia Plurabelle, el tabernero H.C. Earwicker.²⁴⁸

“La isla” también es pastiche del *Finnegans Wake* cuando presenta fragmentos numerados o siglas del tipo IRA, que se refieren a la resistencia irlandesa, y recuerdan el mismo recurso usado por Joyce en W.K.O.O., por ejemplo, “abreviatura de *Well Known Old Oaths* (Viejas Plagas Bien Conocidas)”.²⁴⁹ Calificada por su propio

248 Además de las referencias al *Finnegans Wake*, otros personajes de “La isla” remiten a *Ulises* –como Mulligan– recurso que potencia la fabulación de la novela de Piglia y renueva su perspectiva multicultural.

249 CAMPOS, op. cit. p. 83.

narrador como un “modelo en miniatura del mundo” (p. 108), podríamos decir que “La isla” configura una de las estrategias que la obra de Joyce delega a la de Piglia: la de narrar fragmentos que no componen totalidades. El minimalismo de la obra de Joyce recuerda también la pantalla minúscula del *aleph* de Borges,²⁵⁰ también considerado una miniatura del mundo. Las relaciones entre las formas textuales de esos escritores componen el escenario donde se realiza la obra de Piglia y, por lo tanto, con ella dialogan.

Tematizada por Joyce, en *Finnegans Wake*, y por Borges, en “La biblioteca de Babel”, la torre de la desemejanza vuelve a ser edificada en la isla y en *La ciudad ausente*. La extrañeza irremediable de las lenguas transforma en ruinas los esfuerzos de lectura del mundo y del texto, manteniendo los personajes al borde del lenguaje, cuya margen última es siempre desplazada. Navegar por una imaginaria tercera margen del río parece ser el cumplimiento de la condena que pesa sobre la Babel contemporánea.²⁵¹

Intransitiva e inefable, esa casa de la infancia erige paneles y museos de un futuro incierto y de un presente virtual. Sitiándose a sí misma internamente, la torre transforma todos en extranjeros, mientras que en sus muros destruidos pulsa la memoria del deseo de romper el silencio de las cosas y del lenguaje. Ciudadela del disentimiento, la torre posee la singular propiedad de defender la continuidad de los relatos, por la diseminación del sentido y a tra-

250 Las relaciones existentes entre las obras de Borges y Joyce pueden ser pensadas a partir del minimalismo como una forma de laberinto del lenguaje, hecho que nos parece bien situado en el poema “Invocación a Joyce”: “erigías tus arduos laberintos, / infinitesimales e infinitos, / admirablemente mezquinos, / más poblados que la historia”. Los fragmentos de “La isla” reiteran la práctica del micro como un *link* entre los hipertextos de Borges, Joyce y Piglia. Cf. BORGES, op. cit. In: MONEGAL (org.). p. 371.

251 Las poéticas que trabajan en las márgenes (en las islas) de los textos oficiales “apuntan hacia una lectura de la historia, de la filosofía y de la literatura que valoriza lo que está fuera del centro, buscando otra tradición – la tradición del margen, que se construiría de traiciones al eje principal.” Cf. FIGUEIREDO, 1994. p. 137.

vés de la guerra de los lenguajes. La rebelión calculada fabrica memorias artificiales, ficciones y exilios, entre los cuales evoluciona, sin reposo, el pájaro estrábico del lenguaje, procurando el otro lado del mundo. Esa búsqueda interminable muestra cómo la isla de Piglia es, simultáneamente, un lugar de utopía político-lingüística y también de frustración de ese deseo.

Como una “miniatura del mundo”, la isla puede ser una comuna fundada, en 1897, por Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia, Arturo Múscari y Jorge Borges (el padre de Borges) en una isla del río Paraguay. Puede ser el sueño cubano del Che Guevara y la ficción porteña de Borges, Arlt y Macedonio. Ese micro territorio puede ser aun las Malvinas, para los argentinos, y las islas Falklands de los ingleses, el *Finnegans Wake* de Joyce y los fragmentos de la nación en *La Argentina en pedazos. Un chip, un bit*, una letra –de cualquier forma, en esa isla se cruzan y se diseminan las versiones de las falsificaciones de la Historia. En ese quiasma lingüístico, la política y la ciudad son construcciones textuales de una concepción performática de nación.

En la obra de Piglia, se encuentran otros vestigios de los textos de Joyce que funcionan como microislas, dispersas en el lenguaje-río del autor –apropiación de nombres y marcas de personajes, ciudades y eventos, citas literales, alusiones y tematizaciones biográficas. Se puede encontrar un ejemplo de esto en la relación que se establece entre la descripción de Buck Mulligan, al principio de *Ulises*, y las características de los personajes Almada y Rinaldi, de *Prisión perpetua* y *Nombre falso*, respectivamente:

Soberbio, robusto, Buck Mulligan venía de lo alto de la escalera, con un vaso de barbear, sobre el cual se cruzaban un espejo y una navaja. Su robe amarilla, desatada, se inflaba por atrás bajo la dulce brisa de la mañana. (*Ulises*, James Joyce).

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta eufo-

ria para tratar de borrar su abatimiento. ("La loca y el relato del crimen". *Prisión perpetua*, Ricardo Piglia)

Gordo, jadeante, el traje de filafil verde-nilo manchado con café, ceniza y rouge. (Esbozo del personaje Rinaldi, supuestamente hecho por Roberto Arlt en sus anotaciones de una futura novela. *Nombre falso*, Ricardo Piglia)

El tono irónico y melancólico de los relatos, el ritmo de las frases y los adjetivos usados para describir los personajes son ecos de la narrativa de Joyce en la obra de Piglia. La reiteración de esos datos también es realizada cuando el Rinaldi de *Nombre falso*, a través de ciertas características como la respiración asmática, se desdobra en el personaje Kostia del mismo cuento.²⁵² En "La caja de vidrio", cuento de *Prisión perpetua*, el personaje Rinaldi reaparecerá como una especie de padre adoptivo del narrador: Rinaldi-Kostia siempre van a configurar una paternidad postiza y mórbida.

La tematización de la isla como un laboratorio de utopías e irre-
alidad, que remite a la ciudad post-moderna y a la agonía de la
nación, también se presenta en la novela *La invención de Morel*, de
Adolfo Bioy Casares.²⁵³ Calificado como "imaginación razonada"
por el prefacio de Borges, la novela trabaja con elementos sugeridos
por la tecnología y recuerda los recursos narrativos de la ciencia
ficción. Al relatar la muerte gradual de personajes transformados
en realidades virtuales, la narrativa presenta una superposición
de imágenes, en las que el mirar solitario de un naufrago contem-
pla el fantasma de una mujer que, por su vez, contempla la imagen
de la puesta del sol. Miradas vacías y crepusculares, que nunca se
cruzan, observan un mundo que ya murió y que extrañamente toda-
vía vive, de forma virtual. La repetición sistemática de escenas y
diálogos señala la actuación vigilante y punitiva del mirar de una

252 Esta cuestión también está apuntada en "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". Cf. GNUTZMANN, 1992. p. 440.

253 BIOY CASARES, 1986.

cámara que fabrica fantasmas a los cuales garantiza la inmortalidad.

Al secuestrar la memoria y la identidad de los personajes, la máquina les impone un presente sin fechas, para lo cual también convoca la mirada del fugitivo. Apasionado por una imagen de mujer que ya murió y para quien él nunca existió, el espectador decide transformarse en actor y penetrar en la realidad simulada. Ese gesto suicida revela la paradoja de un sujeto que se pierde como simulacro de sí mismo para adquirir una inmutable y eterna realidad. Exponerse a la visión homicida de una máquina es una sentencia que le cabe por querer tornarse visible para Faustine, en cuya conciencia no pierde la esperanza de introducirse.

La cuestión de la pérdida de la nacionalidad, escindida por un tiempo disyuntor que transforma al ciudadano en extranjero, también es tratada por Adolfo Bioy Casares, en el cuento “La trama celeste”.²⁵⁴ El narrador de ese relato informa la desaparición del capitán Irineo Moris y del médico Carlos Alberto Servian, ambos funcionarios de la aviación argentina. Después transcribe “Las aventuras del Capitán Morris”, páginas que Servian dejó y donde son narradas las increíbles peripecias de Morris que, haciendo el teste de un avión, penetra en otra dimensión, en un mundo paralelo donde Cartago venció a Roma, hecho que causó modificaciones importantes en la ciudad de Buenos Aires. La cuestión más interesante de ese relato es la discusión que propone a respecto de las categorías argentino/extranjero: “Irineo es tranquilamente argentino e ignora y desdeña por igual a todos los extranjeros. Hasta en su apariencia es típicamente argentino (algunos lo creen sudamericano)”.

Mientras tanto, al sufrir un accidente y ser llevado al Hospital Militar de Buenos Aires, Morris es considerado extranjero, tal vez uruguayo, probablemente espía. El piloto que tanto desdeñaba a los extranjeros admite haber sufrido en la patria “el desamparo que sienten los que visitan otros países” y, para no ser condenado a

254 CAPANNA (org.). 1995. pp. 44-74.

muerte, asume la nacionalidad uruguaya, explicando: “Me consolaba pensando que para mi un uruguayo no es extranjero.” Al final del relato, Morris termina refugiándose en Brasil y el narrador considera que hay infinitos mundos paralelos, a pesar de que todos los viajeros acaben por llegar siempre a Buenos Aires.

Las aventuras de Morris por espacios urbanos casi idénticos indican varias cuestiones relativas a la ciudadanía: la primera de ellas es la relativización del concepto a medida que muestra otra posibilidad histórica –si Cartago hubiera vencido a Roma, ¿cómo sería la historia de la Península Ibérica y, por lo tanto, la de la Argentina y de su capital? Si consideramos que la palabra *bárbaro* nació entre los griegos y romanos para designar “lo que era extranjero, salvaje, grosero, inculto”,²⁵⁵ sería posible comprender la repulsión del capitán Morris por los extranjeros. Sin embargo, pensando como un latino, pero viviendo en una ciudad de cultura cartaginesa, el propio Morris es el que se torna un exilado, hecho que se cumple con su fuga para Brasil. Así, un Morris que se sabe argentino y hasta admite ser uruguayo también puede ser visto como sudamericano y huye para un país extranjero.

En ese caso, la nacionalidad es un texto siempre al margen, un espacio de utopías elaborado en un tiempo exiliado y fracturado. “La trama celeste” revela, así, la ironía de un narrador que dibuja una auto-imagen de los argentinos como descendientes directos y dilectos de la Roma Imperial pero que, por infeliz casualidad, nacieron sudamericanos. No obstante, esa ironía también es una simulación: el hecho de que los viajeros vuelvan siempre a Buenos Aires recuerda que “todos los caminos llevan a Roma”. Los mundos paralelos no eliminan la verdad histórica del narrador –Roma no sólo venció a Cartago sino que creó su réplica latinoamericana en la cual convergen todos los caminos, todos los mundos paralelos y todos los viajeros perdidos. Así, Buenos Aires se va construyendo y destruyendo a través de la ficción de sus escri-

255 CUNHA, op. cit. 98.

tores: Cartago, Dublín, Roma, Habana, Falklands, Malvinas –la ciudad es un *aleph* de la patria y del mundo.

BUENOS AIRES - ALEPH DE LA PATRIA

En el centro de Buenos Aires, en el cruce de Corrientes con Nueve de Julio, hay una torre alta. Símbolo de la ciudad, el obelisco de sesenta y tres metros de altura domina avenidas, construcciones y transeúntes. Su ubicación, en el espacio denominado Plaza de la República, sugiere su funcionamiento como espejo de la ciudad y emblema del país. En las laterales claras de la construcción cuadrangular, existen micro narrativas de fundación y refundación de la ciudad, donde se puede leer:

I.

Buenos Aires
A LA REPÚBLICA
en el IV Centenario de la Fundación
de la Ciudad por
DON PEDRO DE MENDOZA
II de febrero de
MDXXXVI

II.

Segunda fundación por
JUAN DE GARAY
XI de junio de
MDLXXX

III.

CAPITAL FEDERAL
Ley dictada por el Congreso Nacional
el XX de septiembre de MDCCCLXXX
a la iniciativa del Presidente
NICOLÁS AVELLANEDA
decreto del Presidente

JULIO A. ROCA
VI de diciembre de
MDCCCLXXX

IV.

EN ESTE SITIO
en la torre de San Nicolás
fue izada por primera vez
en la ciudad
LA BANDERA NACIONAL
el XXIII de agosto de MDCCCXII

Las fechas en caracteres romanos, las referencias a las fundaciones de Buenos Aires y a las instituciones nacionales componen un discurso solemne que, inscripto en la alba piedra del edificio, actúa como la propia voz de la patria. Sin embargo, si la forma cuadrangular de la torre y sus discursos de fundación inspiran estabilidad y permanencia en la tierra, su cuerpo se va adelgazando en dirección al vacío etéreo e infinito, de forma que, a más de 60 metros del suelo, la punta de esa Babel bíblico-borgeana causa vértigo al transeúnte.

El vacilar de la mirada del *voyeur* es resultado de la imagen que ve —la fortaleza de la torre, reforzada por los textos fundadores, y por ellos mismos relativizada. Al referirse a una segunda fundación, los documentos dejan claras las dificultades que la ciudad y la nación encontraron para constituirse. Si el sujeto múltiple que habla a través de las inscripciones es un sobreviviente de batallas constantes en el pasado, la imagen de Buenos Aires, destruida por los indios y reconstituída por los europeos, permite leer en el discurso olímpico de la Historia la emergencia de la incerteza de los mitos de origen.

Sobre la primera fundación, afirma Iglesia²⁵⁶ que ciertos factores como el ataque de indígenas, las precarias instalaciones y principalmente el hambre hicieron que Luis de Miranda, clérigo-solda-

256 IGLESIA, SCHVARTZMAN, 1987. pp. 19-21.

do participante de la empresa de 1536, escribiese en su *Romance elegíaco*:

En las partes del Poniente
Es el Río de La Plata
Conquista la más ingrata
A su señor!

El texto afligido discurre sobre la “imposibilidad de fundar, la imposibilidad de arraigarse en una tierra que se muestra hostil”, hecho que resulta en la descripción alegórica de la ciudad como una mujer “desleal y sin temor” que destruye a sus maridos, los colonizadores españoles.

La imagen de una tierra fabulosa y cruel también es registrada, al final del siglo XVI, por Martín del Barco Centenera que

escribe “porque el mundo tenga noticia y verdadera relación del río de La Plata, cuyas provincias son tan grandes, gentes belicosísimas, animales tan fieros y bravos, aves tan diferentes, víboras y serpientes que han tenido con hombres conflicto y pelea, peces de humana forma y cosas tan exquisitas que dejan en éxtasis los ánimos de los que con alguna atención los consideran.”²⁵⁷

El asombro del europeo frente a la diferencia americana lo lleva a inventar un espacio de horror y fascinación, a partir del cual se condena la “canalla argentina” –expresión etnocéntrica y discriminatoria usada por Centenera, para nombrar los mestizos de Santa Fé, sublevados contra el dominio español.

En esas condiciones inestables, Buenos Aires va convirtiéndose en objeto de la construcción textual ficcionalizada del colonizador europeo y de sus herederos letrados. Por eso, en el monumento de la *Plaza de la República*, hay una quinta narrativa de la fundación, escrita por Fernández Moreno (1886-1950):

257 IGLESIA, op. cit. pp. 27-28.

El obelisco

Donde tenía la ciudad guardada
esta espada de plata refulgente
desenvainada repentinamente
y a los cielos azules asestada?

Ahora puede lanzarse la mirada
harta de andar rastrera y penitente
piedra arriba hacia el sol omnipotente
y descender espiritualizada.

Rayo de luna o desgarrón de viento
en símbolo cuajado y monumento
índice, surtidor, llama, palmera.

La estrella arriba y la centella abajo,
que la idea, el ensueño y el trabajo
giren siempre a tus pies, devanadera.²⁵⁸

Es interesante cómo las imágenes del poeta y la ciudad se encuentran unidas en el mismo discurso refundador de la patria. El título del soneto, al indicar que el objeto del homenaje es el propio obelisco, transforma esa torre en emblema y narrativa de la ciudad. La imagen de “espada de plata refulgente”, además de recordar el sueño de los conquistadores sobre la explotación de ese metal,²⁵⁹

258 El obelisco fue construido, en 1937, por Prebish, introductor de la arquitectura moderna en la Argentina. El hecho de que ese arquitecto haya sido amigo de Victoria Ocampo y haya participado de la revista *Martín Fierro*, donde escribía artículos sobre decoración y Le Corbusier, tal vez explique la presencia del poema “El obelisco” en el monumento.

259 La Argentina pertenecía al virreinato del Perú hasta 1776. Buenos Aires fue fundada para servir de “puerta de la tierra” por donde se canalizaría la plata de las minas de Potosí, en el Alto Perú. La topografía “Argentina” y “Río de La Plata” recuerda ese pasado colonial. Cf. LUNA. op. cit. p. 17.

al unirse al “cielo azul” habla también de los colores de la bandera argentina. El “sol omnipotente”, aliado a la idea de ascensión y poder desde las más antiguas civilizaciones²⁶⁰ y también presente en la bandera, configura un icono en la pantalla del obelisco que permite abrir los núcleos narrativos de otras metáforas: luna, viento, llama, palmera, estrella. Deslizándose por imágenes de la historia nacional, el poema se torna una relación de elementos de la naturaleza que justifican *idea, sueño y trabajo* como el obelisco metafórico que debe sustentar la vida de la ciudad.

Los varios textos inscriptos en el monumento componen un hipertexto social en que se cuenta “una historia, historias, la Historia”,²⁶¹ para el autoreconocimiento de los ciudadanos, los cuales también se inscriben como personajes en esa red de significaciones. La ciudad mencionada en el obelisco funda nuevamente la patria –las “gentes belicosísimas” al fin pueden transformar la espada en un monumento. Vencida la “imposibilidad de fundar”, resta a la nación garantizar que el relato de ese establecimiento permanezca siendo narrado con la estabilidad de la piedra. Al inscribirse en el propio monumento que reverencia, el poema define la repetición del discurso como un espejo donde la ciudad se contempla, aguerrida y sólida.

No obstante, la demarcación del espacio nacional, a medida que es configurada por discursos histórico-poéticos circunstanciados y aunque simule “la novela clásica que tiene como objetivo la conclusión”,²⁶² termina perdiéndose en las voces de sus muchos escritores. Una poética del lenguaje transnacional redibuja el rostro de la ciudad con maquillajes diferenciados, extranjeros y conflictivos.

260 En las sociedades antiguas, el sol simbolizaba una manifestación de la divinidad. Fuente de luz, calor, vida, también era considerado como ojo y corazón del mundo. La energía solar siempre fue asociada a los principios activos del saber, de la verdad y de la justicia. En la alquimia, el sol se relaciona con el oro, el más noble de los metales.

261 GAGNEBIN, 1985. p. 7.

262 GAGNEBIN, op. cit. p. 15.

La superposición de relatos provoca una repetición aparente pues, de hecho, constituye el discurso del reajuste continuo de variables étnicas y lingüísticas. Es como si el obelisco se estremeciese imperceptiblemente, con el tráfico de las voces que resemanizan el concepto de nación.

En ese sentido, “Fundación mítica de Buenos Aires”,²⁶³ de Borges, constituye otro poema que lee la ciudad de forma diferente de “El obelisco”. El título del poema, en lugar de la solidez de la piedra, trabaja con la vacilación del mito y así inventa otros monumentos tejidos por el hilo invisible y tan eficaz del ritmo, de la rima, del canto. La fundación de la ciudad, para Borges, comienza por la referencia a datos históricos universales como el río y los indios. Pero luego se torna local, recorriendo las regiones de La Boca y Palermo, y también mundial a través de los nombres Guatemala y Paraguay. Esta falta de reposo espacial incluye un peyorativo *gringo* y un destacado YRIGOYEN, tangos y pasados ilusorios, para terminar con la afirmativa de que el comienzo de Buenos Aires parece un cuento y una eternidad “como el agua o el aire”. Entre la eternidad del mito y la inconstancia del agua y del aire, la ciudad de Borges recomienza siempre, como una colección de miniaturas del mundo, tal como es edificada también en el cuento “El Aleph”.

Sin embargo, aun cuando Borges no se refiere específicamente a Buenos Aires, percibimos en sus textos una visión mítica de la ciudad, entrelazada a las imágenes de las muchas otras adonde vivió de forma efectiva o imaginaria. Como “escritor del siglo XIX”, él observa la ciudad de forma heteróclita: simula la mirada del guerrero lombardo hechizado por Ravena, los equívocos del detective Lönnrot con la ciudad-juego, la ironía gaucha de Martín Fierro y Tadeo Isidoro Cruz. Finalmente, ese observador desencantado pero cosmopolita piensa en la comunidad imaginada del planeta Orbis Tertius. De lo local a lo mundial, la ficción de Borges

263 MONEGAL (org.), 1985. pp. 18-19.

inventa núcleos urbanos con señales que solo podrían ser de Buenos Aires, a pesar de recordar a cualquier otra metrópolis.

En el cuento “La muerte y la brújula”,²⁶⁴ la ciudad es un tablero de juego y un texto rabínico que el detective Lönnrot debe descifrar. Aunque Treviranus lo alerte sobre la posibilidad de que el tercer crimen sea un simulacro, el detective está fascinado por la lectura de los textos judaicos –la palabra *Tetrarámaton* le da la certeza del cuarto asesinato. Al descartar el temor judaico de los números pares, Lönnrot contribuye junto con Red Scharlach a la construcción del laberinto lúdico y textual en que el criminoso lo prende y mata. Sin embargo, antes de ser asesinado, propone a Scharlach la paradoja de Aquiles, formulada por Zenón de Elea, como el tipo de laberinto en que debería morir en el futuro. Esa proyección equivale a abandonar el macrojuego de Scharlach, en que la propia ciudad es el tablero, y a pensar en la partición infinitesimal del espacio y del tiempo en que mitades de mitades sucesivas forman el hilo siempre divisible del laberinto urbano y de su narrativa. Como un Kafka imaginado por Borges, Lönnrot escoge los textos que serán sus precursores en el futuro, cuando se encuentre de nuevo con Red Scharlach.

En “Historia del guerrero y de la cautiva”, la saga del lombardo Dructulf se revela como un texto que narra y deifica a Roma/Ravena, de tal forma resalta cómo el personaje “abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado”.²⁶⁵

Las guerras lo traen a Ravena y allí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. (...) lo tocan como ahora nos tocaría una

264 BORGES, 1985. pp. 499-507.

265 BORGES, op. cit. p. 557.

maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación —la Ciudad.²⁶⁶

En ese cuento, la Ciudad es el gran personaje: como un cuerpo femenino o una máquina extravagante, ella hechiza el inocente extranjero por medio de monumentos, mármoles y letras. Por su causa, los hombres combaten: cuando despierta en cada uno de ellos el guerrero y su deseo de conquista y gloria, es porque ya los transformó en esclavos seducidos. En ese sentido, la espada del guerrero es el *stilus* con el cual él se inscribe en la ciudadanía romana y en la traición a su clan.²⁶⁷ La fascinación por el otro, presente en Dructulf, también se revela en la inglesa, personaje del cuento aprisionada por las tribus de la pampa, que traiciona su lengua materna. El balbuceo del personaje indica su rendición a los encantos de otro idioma y constituye la versión femenina de la espada con que Dructulf lucha por otra cultura. En la sangre caliente de la oveja devorada, la cautiva escribe su regreso a la barbarie. Para Ricardo Piglia, “Historia del guerrero y la cautiva” es un cruzamiento de las tendencias básicas de la obra de Borges, extraídas de las herencias familiares de militares argentinos y literatos ingleses: “la relación entre civilización y barbarie está en el centro del relato y las transformaciones de los términos y la inversión de los opuestos es un ejemplo de cómo Borges teje su ficción”.²⁶⁸

266 *Ibidem.* p. 558.

267 En el cuento “El tema del traidor y del héroe”, Borges retoma la idea del traidor transformado en héroe nacional, en la Irlanda guerrera de 1842, y también indica cómo la traición puede ser un importante elemento deflagrador de la construcción ficcional, ya que Kilpatrick pone en escena trechos de *Macbeth* y *Julio Cesar* como forma de hacer de su traición una lucha por la patria. Cf. BORGES, 1985. pp. 496-498.

268 PIGLIA, 1993. p. 104.

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius",²⁶⁹ la ciudad es, literalmente, un cuento, aunque aparezca bajo la forma alegórica de un planeta. Su virtualidad ocupa las últimas páginas de la *Anglo-American cyclopaedi*. A pesar de inexistente, la ciudad publicó *A first encyclopaedia of Tlön. VI. XI. Hlaer to Jangr.*, que trae inclusive un dibujo de su propio formato ovoide, hecho que remite a la estructura habitual de los planetas y también a las antiguas cosmogonías.²⁷⁰ No por acaso, ese libro contiene 1001 páginas, tal como las noches de Sheherezade, y se torna objeto del más vivo interés de conocidos autores argentinos como Adolfo Bioy Casares, Carlos Mastronardi y Ezequiel Martínez Estrada.

Fundado a partir de la frase "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres", el planeta posee ese carácter abstracto, múltiple y laberíntico. La estructura idealista del pensamiento de sus naciones percibe el mundo curiosamente organizado como series de objetos desconectados. En la ciudad imaginada de Tlön, los hemisferios se distinguen entre sí por el uso de determinadas categorías gramaticales, mientras que las ciencias y la filosofía configuran textos literarios. El cuento de Borges parece ser la forma más perfecta de metaforizar a Buenos Aires que él inventó, según Marconi, personaje de *Respiración artificial*, como "un *aleph* de la patria". Organizado como un idioma e imaginado conforme los infinitos relatos árabes, Orbis Tertius es el planeta de la literatura, donde todo es posible, incluso su no existencia.

269 BORGES, 1985. pp. 431-443.

270 El nacimiento del mundo a partir de un huevo es una idea común a celtas, egipcios, chinos, griegos, hindúes, cananeos y otros pueblos antiguos. El huevo simboliza el germen primordial de la multiplicidad de los seres, la renovación periódica de la naturaleza y también puede estar vinculado a las ideas de inmortalidad y resurrección.

MUSEO EN PEDAZOS

Usted consigue imaginar un mundo de personas furiosas, de cráneo seco, moviéndose en los subterráneos de las gigantescas ciudades y aullando a las paredes de cemento armado: “¿Qué hicieron de nuestro dios?...” ¿Y las niñas y las colegialas organizando sociedades secretas para dedicarse al deporte del suicidio?²⁷¹

Una perspectiva apocalíptica de la ciudad grande acosa los siete locos de Roberto Arlt. Reuniendo en un solo movimiento imágenes disparatadas de manicomios, prisiones, robos, asaltos al poder y conversiones religiosas, los personajes rechazan la sordidez de la vida urbana y fantasean un tiempo de redención social. Conforme el Buscador de Oro, “las ciudades son los cánceres del mundo ya que aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso”.²⁷² La ciudad acanallada y feroz sumerge los personajes en el dolor de vivir, en la angustia de quien sufre todas las faltas —de dinero, de poder, de cultura— y que se siente aniquilado en el rebaño de bestias humanas incapaces de destruir las relaciones dominantes en la sociedad.

Para Mirna Arlt, Erdosain —personaje de *Los siete locos y alter ego* de Arlt— es atraído por los polos fundamentales de la vinculación del hombre con la divinidad y con la sociedad, pero al mismo tiempo él los niega. Misticismo y violencia, cinismo y lucidez inspiran en ese personaje el deseo de “ascetismo de lo despreciable”²⁷³ que significa la explotación de todas las posibilidades de desarrollar comportamientos negativos. Erdosain y los demás locos de la novela ven en la violencia mesiánica una forma de extirpar las relaciones desiguales con la cultura, el dinero, la lengua, el poder político. Bajo el intento destructor de Erdosain, apa-

271 ARLT, 1982. p. 100.

272 ARLT, 1982. p. 123.

273 ARLT, M. 1982. p. 7.

recen datos biográficos de Roberto Arlt que, perteneciente a la pequeña burguesía extranjera, calvinista y pobre, percibe la ciudad a través de sus márgenes, de las traducciones populares de la Editorial Tor, del submundo de ladrones, policiales, prostitutas y rufianes. La Buenos Aires de Arlt es una “máquina polifacética” que le inspira una escritura brutal y conmovedora, esquizofrénica y lúcida. Mezclar la precariedad de su formación con la exhibición de muchas lecturas es un recurso usado por Arlt para expresar su resentimiento hacia la ciudad que no reparte con justicia los poderes económicos y culturales.²⁷⁴

En esa perspectiva, en *Los siete locos*, el farmacéutico Ergueta pronostica tiempos terribles, de sangre y venganza, para limpiar las ciudades que “están como las prostitutas, enamoradas de sus rufianes y de sus bandidos.” Ese discurso, resultado de lecturas bíblicas, recuerda las maldiciones de Sodoma y Gomorra y presenta una alternativa punitiva y redentora:

Tendrá que venir un hombre, un ángel, que se yo. Se arrodillará en plena Avenida de Mayo. Los automóviles se detendrán, los gerentes de los bancos y los ricos de los hoteles se asomarán en sus balcones y, moviendo los brazos, indignados, le dirán: “¿Qué desea, cara de sapo? No nos moleste” –pero él se levantará– y cuando vean su pequeño rostro triste y sus ojos accesos de fiebre, todos bajarán los brazos, y él se dirigirá a los elegantes, les hablará, preguntará por qué hicieron mal, porque se olvidaron del huérfano y masacraron al hombre, y hicieron un infierno de la vida que era tan linda. Y ellos no sabrán qué responder, y la voz de ángel resonará de tal forma que les estremecerá la piel, y aun los más rufianes llorarán.²⁷⁵

Mezclando lenguaje culto, vulgar y lunfardo porteño, ángel con cara de sapo y rufianes que lloran, el personaje expone una visión

274 Cf. SARLO, 1988. p. 53.

275 ARLT, 1982. p. 141.

trágica y crítica de la ciudad. Si el espectáculo del salvador en plena avenida puede expresar el deseo del escritor de cambiar la ciudad a través del lenguaje, el discurso mesiánico choca con la enloquecida indiferencia de los otros personajes y el propio Ergueta acaba internado en el hospicio.

Una forma irónica de combate a la injusticia es presentada por Erdosain cuando él saca más de diez mil pesos en el banco y se auto-titula *Augusto* Remo Erdosain, recordando el nombre honorífico de los Césares.²⁷⁶ Inventando para sí mismo una narración fantasmagórica en que incorpora héroes como Ulises, Lenin y Mussolini, el personaje aísla en una isla imaginaria hombres seleccionados de todas las razas, criando una sociedad-ghetto como alternativa para el futuro de la humanidad. Su discurso, dirigido a los Embajadores de las Potencias, presenta un escenario maravilloso pero habitado por ciudadanos cuyas funciones religiosas y sociales son falsificadas:

Nuestra ciudad, la Ciudad de los Reyes, será de mármol blanco y estará al margen del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre rosado, lagos y bosques. Allí vivirán los santos de oficio, los patriarcas astutos, los magos fraudulentos, las diosas apócrifas. Toda ciencia será magia. Los médicos saldrán por los caminos disfrazados de ángeles, y cuando los hombres se multipliquen en exceso, por castigo de sus crímenes dragones voladores luminosos derramarán por los aires vibriones de cólera asiática.²⁷⁷

Un movimiento contradictorio, de afirmación de una idea y de su inmediato cuestionamiento, puede ser verificado en el nivel del

276 Sobre la relación entre literatura y dinero en la obra de Arlt, Piglia declara en *La Argentina en pedazos* —“El dinero, podía decir Arlt, es el mejor novelista del mundo: convierte en destino la vida de los hombres. En sus novelas el dinero aparece como causa y como efecto de la ficción”. Cf. PIGLIA, op. cit. p. 124.

277 ARLT, op. cit. p. 186.

microtexto oracional, donde médicos y ciencia, travestidos de ángeles y magia, son bruscamente substituidos por dragones y enfermedades fatales.

Como una prostituta miserable o una colegiala suicida, la ciudad de Roberto Arlt debe ser castigada por su pecado de la seducción. Si algunos elegidos pueden participar de la utópica isla hecha de mármol y cobre, ni por eso ella dejará de ser un cáncer verbal o sufrir una lluvia de cólera. En la máquina polifacética del lenguaje urbano, la Ciudad de los Reyes se torna también la ciudad del crimen, de la angustia, y de la expiación de las faltas a través de la muerte. El comentario de Piglia, en *La Argentina en pedazos*, sobre “El rufián melancólico”, de Roberto Arlt, señala en ese cuento la presencia de la misma imagen de un mundo urbano cruel y enloquecido que los personajes deben enfrentar a través del fraude, de la invención y del crimen. Para Piglia, la Buenos Aires de ese cuento “parece una de las ciudades psicóticas de Burroughs; parece la máquina de daños, abstracta, malvada, ‘peligrosa como una mujer’.”²⁷⁸

En “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”,²⁷⁹ Roberto Arlt muestra una ciudad subterránea, cuyo joven narrador se presenta como un producto de los versos de Baudelaire, su “padre espiritual” y “demonio socrático”, que lo llevaron a convertirse en vendedor de libros viejos e investigador de teosofía y ocultismo. En un proceso semejante al del narrador de “Escritor Fracasado”, él participa de una sociedad secreta contra la cual luego se rebela, pasando a criticar la bestialidad politeísta asociada a los “fenómenos modernos de hipnotismo, magnetismo, espiritismo y radioactividad.” Descubriendo una nueva ciudad, que llama Alucinación, el narrador la asocia a las palabras de Poe: “Hay secretos que no quieren ser dichos.”²⁸⁰

278 PIGLIA, 1993. p. 126.

279 ARLT, 1992. pp. 106-141.

280 *Ibidem*. pp. 135 y 136.

La conexión entre Ciudad y Alucinación, al evocar el consagrado escritor del género policial, sugiere la existencia de una historia criminal que no puede ser revelada. Esos secretos no confesados transforman el sujeto que alucina en un ciudadano fuera de la ley, cuya anormalidad debe ser ocultada y castigada con el silencio. La Buenos Aires loca y silenciada de ese relato busca, en la nostalgia de los milagros y de los seres fabulosos, la ficción necesaria para sobrevivir, al margen del lenguaje. Sin embargo, para el narrador de Arlt, el silencio debe ser substituido por un discurso político-social que modifique las estructuras discriminatorias de la ciudad.

En *La Argentina en pedazos*,²⁸¹ Piglia presenta otra versión de esa ciudad impregnada por “fuerzas extrañas”, a través del cuento “Un fenómeno inexplicable”, de Leopoldo Lugones. Conocido por su inconstancia ideológica, que va del anarquismo ultra-revolucionario al fascismo argentino, Lugones delira también en el interior de variadas doctrinas filosóficas y científicas, defendiendo la “aristocracia de sangre”, la conducción de la plebe ruda por el intelectual iluminado y la explicación de ciertos fenómenos a través del esoterismo. Sus imágenes de máquinas, laboratorios e inventos lo aproximan a Arlt y Macedonio, a pesar de que su ficción sea muy marcada por la ciudad subterránea del ocultismo, como en el citado cuento, donde el fenómeno de la división de personalidad condena un hombre a la persecución de un simio negro, que simboliza su doble.

El cuento de Julio Cortázar, “Las puertas del cielo”, también presente en *La Argentina en pedazos*, trabaja con un tema cercano al del ocultismo, cuando su personaje Mauro divisa Celina en el salón de baile, a pesar de que la haya dejado muerta y siendo velada en casa. Para Piglia, Cortázar trata el otro, de las clases sociales bajas o los “cabecitas negras”, como monstruos que circulan fuera del mercado y, por lo tanto, no provocan ningún afecto del escritor-coleccionador de objetos finos. La monstruosidad también es tratada en las relaciones familiares envolviendo hermanos, sea en

281 PIGLIA, 1993.

el cuento “Cabecita Negra”, de Germán Rozenmacher, sea en “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga. Sin embargo, si en el primero se trata el tema de la paranoia de la clase media blanca argentina, en el segundo, se discute la violencia familiar que resulta en el asesinato de Bertita por los hermanos bestiales. De forma que *La ciudad ausente*, al mismo tiempo que constituye una versión particularizada de Buenos Aires, dialoga con monstruos, inventos y lenguajes de esas otras ciudades, imaginadas por diferentes escritores, y cuyo punto de semejanza y convergencia puede ser localizado en la visión desencantada de Roberto Arlt, al respecto de la vida ciudadana.

La ciudad soñada por Macedonio Fernández difiere radicalmente del ocultismo sombrío o de los degollamientos y apariciones macabras. Como mezcla de utopías políticas y lingüísticas, *Museo de la novela de la Eterna* presenta una exacerbación de aquello que ya forma parte de la ficción argentina desde los referidos versos de Luis de Miranda,²⁸² que leen a la ciudad como una señora indomable. Insertándose en esa tradición de forma autobiográfica y dramática, Macedonio transforma la pérdida de la mujer amada en motivo para construir una Buenos Aires que también agoniza entre dos bandos –el Hilariante y el Enterneciente– y que debe ser conquistada para el Misterio y la Belleza. Mientras un grupo busca dominar la ciudad, retorciendo sus espejos y causando una crisis de histeria hilariante, con una “poemática ultraterna y la invención de relatos apasionantes”, el otro hace reverberar por alto parlantes, durante una semana, “el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de rasgos muy poco elegantes, que con voz juvenil muy hermosa había conquistado el amor de un joven ciego”²⁸³. En una ciudad literaria, cuyo principal problema es la rivalidad y la dudosa competencia de los escritores, el Presidente es un personaje que, soñando, inventa su propio inventor.

282 IGLESIA, SCHVARTZMAN, op. cit. pp. 20-21.

283 FERNANDEZ, op. cit. p. 201.

Escrita durante casi cincuenta años,²⁸⁴ con la intención de mantener vivo el recuerdo de Elena, la obra *Museo de la novela* intenta convertir a *Eterna* la mujer-ciudad que, cuanto más perdida, más se hace amada. Desdoblable y ficticio, el personaje puede resplandecer “en las formas tan sensuales e inocentes de Dulce-Persona” y al mismo tiempo configurar una Buenos Aires histórica cuya “conquista humorística” llevará a la salvación estética de sus habitantes. Así también, el Presidente busca salvar a Elena de la irrealidad de personaje ya que “ser personaje es soñar ser real”²⁸⁵ y, en ese deseo, pone en escena la resurrección de la mujer amada a través del texto viudo de Macedonio Fernández. Hay un movimiento recurrente y laberíntico de desdoblamiento de los recuerdos de la amada en que ella es Buenos Aires y es personaje de Buenos Aires, es una sinecdoque salvadora de la ciudad y también pone de nuevo en escena a Elena Fernández, solucionando metafóricamente su pérdida por parte de Macedonio.

En *Museo*, después de la conquista de Buenos Aires, fueron deportadas las estatuas que enlutaban las plazas, suprimidos los homenajes a militares y gobernadores y alterados los nombres de las calles para Esperanza, Alegría, Amor. Además, como toda revolución, esa alteró el nombre de la avenida principal y del calendario que pasaron a llamarse *Hoy*, momento eterno que, renovado a cada lectura de *Museo*, permite que la obra de embellecimiento de la ciudad nunca tenga fin. Además, Buenos Aires penetró en el Misterio cuando “el cuerpo de Alfonsina Storni²⁸⁶ tocó las aguas de la muerte”: tal desaparición recorre el espacio urbano como una

284 Según Piglia, la obra es escrita entre los años de 1904 y 1952, siendo publicada en 1967, quince años después de la muerte de Macedonio Fernández. Cf. PIGLIA, 1994. p. 92.

285 FERNANDEZ, op. cit. p. 42.

286 Emigrante suiza rebelde, que interviene en las políticas y en las letras argentinas, Alfonsina Storni se opone a la mujer tradicional de la época y es considerada por los escritores una “compañera”. En 1925, publica *Ocre*, su obra poética más famosa, que marca su esfuerzo para conectarse a las experiencias de vanguardia. Murió en

pérdida femenina a más que lo entristece, pero también lo redime. A pesar de ello, tal como la paradoja de Elena, cuya ausencia le garantiza la condición de Eterna, la ciudad escapa a la influencia de los personajes de "La novela" y un Presidente desilusionado abandona su proyecto. Como tentativa de transformar la muerte y la pérdida, materializadas en las figuras de Elena y Buenos Aires, en obra poética que alivie el dolor del amante, la fealdad de la ciudad y la soledad del lector, *Museo* es un texto ensayístico-ficcional que problematiza la producción y la recepción de la obra de arte y, de esa forma, también discute la ciudadanía contemporánea.

En ese caso, Buenos Aires representa

la única ciudad que se presta a la conclusión de una vuelta al mundo comenzada en ella y al mismo tiempo para concluir las comenzadas adonde se quieran, como lo han descubierto sucesivamente varios inexorables circundantes terráqueos, con vuelta al mundo anunciada partiendo de Berlín o Río de Janeiro.²⁸⁷

Ese lugar consagrado, ombligo del mundo macedoniano donde todo recomienza siempre, recuerda otras ficciones históricas, entre las cuales podríamos citar Roma, la ciudad que también es llamada de Eterna.

La visión de la ciudad como el *omphalós* de Delfos —que marcando el centro de la Tierra era un vestigio del eje del mundo y al mismo tiempo simbolizaba el centro del microcosmos humano— se contrapone a la perspectiva *minimalista* que se refiere a

partido antipartidista, gobierno antigubernista, presidente metafísico (...) ingredientes de una utopía social consciente de su "fantasismo" novelístico (diferente del "estado de los filósofos "de Platón). Conquistar a Buenos Aires para la "superior Beldad Civil:

Mar del Plata, el 25 de Octubre de 1938. Cf., op. 148. y VIÑAS, op. cit. p. 45.

287 FERNANDEZ, op. cit. p. 44.

El Individuo Máximo en el Estado Mínimo”, superar al mismo tiempo la antinomia entre una literatura/arte y otra literatura/vida (tiernos e hilariantes), fortalecer Altruística y Pasión como criterios únicos de Beldad Ética, tal es la meta totalizadora de la utopía literaria.²⁸⁸

Ricardo Piglia le da continuidad a esa visión crítica, cuando afirma que “no se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)”.²⁸⁹ Como utopía “privada y sueño social, *La ciudad ausente* se desdobra en una singular construcción, típica de la inquieta escritura de Piglia, en la ya citada colección *La Argentina en pedazos*. Al construirse como una miscelánea –recurso heredado de la escritura de Macedonio Fernández– esa obra es la más reciente versión de un territorio fracturado, de ciudadanos violados e historias que fueron cortadas y recompuestas en un otro mapa del mundo textual. Al remitir a la realidad del país, la obra inventa una especie de autobiografía fantasmagórica de la nación o “pesadilla de la realidad” por donde desfilan inmigrantes, exiliados, unitarios, caudillos, gauchos, tangueros, policiales, guerreros y prostitutas, todos sufriendo o causando atrocidades.

En *La Argentina en pedazos*, la reedición de cuentos de escritores argentinos, transformados en historietas y prologados por Piglia, exagera el concepto de literatura como ingenio, falsificación y retomada de una tradición. Producido por muchas manos, el libro cuestiona la paternidad textual, inclusive cuando apaga el aura de textos consagrados por la tradición nacional, a medida que los transforma en una historieta sofisticada. Provocando un desvío más, Ricardo Piglia reconstruye la imagen del país alucinada por sus escritas y al hacerlo estimula esa fragmentación, ya que recorta y interpreta “pedazos o momentos representativos de toda la tradición”.

288 FLAMMERSFELD, 1993. pp. 425-426.

289 PIGLIA, 1994. p. 93.

En ese caso, actuando como crítico y editor, Piglia desempeña un papel semejante al que Jean Marie Gagnebin le atribuye a Kafka que “se concentra en un comentario perpetuo[el cual muestra] que no tenemos ningún mensaje definitivo para transmitir, que no existe más una totalidad de sentidos, sino solamente trechos de historias y de sueños.”²⁹⁰ Eneida Maria de Souza también observa la misma cuestión con relación a Jorge Luis Borges:

Elaborar consideraciones sobre la biblioteca de Borges es constatar la elección de un saber literario resultante de la práctica infinita de la citación, del gesto intencional de elegir este o aquel autor e insertarlo en su universo personal de artificios y ficciones. Esa tendencia no es exclusiva de la literatura de Borges, pues abarca una de las múltiples vertientes de la poética contemporánea. (...) la práctica de la citación, el escritor argentino la eleva al grado máximo de metaforización, al apoyarse tanto en los textos ya escritos cuanto en los apócrifos o inventados. No resta la menor duda de que Borges representa, en la tradición de la literatura contemporánea, la teoría de la escritura como citación.²⁹¹

En *La Argentina en pedazos*, Piglia también confirma su lugar de citador dentro de la literatura argentina y mundial, cuando convoca diversos textos del pasado y del presente, de escritores y dibujantes, todos transformados en autores de una nación-fantasma cuyos caracteres sólo pueden ser de Buenos Aires, pero también recuerdan Tokio o San Pablo. Cortado por diferentes *stilus*, el cuerpo femenino de esa ciudad-nación se transforma en víctima, monstruo, máquina polifacética.

El cuerpo violado también es tema, en *La Argentina en pedazos*, de “El matadero”, cuento de Esteban Echeverría, que muestra cómo la violencia de matadores de ganado es transportada a la matanza de un unitario, bajo la dictadura de Rosas, hecho que es

290 GAGNEBIN, op. cit. p. 18.

291 SOUZA, 1993. p. 88.

precedido por la violación del prisionero. “Los dueños de la tierra”, de David Viñas, trata también la violencia oligárquica, esta vez contra los indios, castrados aun después de la muerte. La política de violentar el cuerpo del vencido adultera también el cuerpo de la ciudad y la transforma en el fantasma invisible que amenaza al ciudadano. Una Argentina nocturna y cotidianamente asesinada también es narrada por el trazo de los dibujantes que ilustran los cuentos: rostros monstruosos, calles oscuras, puñales y miradas cortantes.

Cronista de la ciudad, Piglia realiza en esa obra, a través de la visión del historiador, algunas síntesis relativas a la propia idea de nacionalidad, presente entre los escritores argentinos. La ciudad de Buenos Aires surge, en la mayoría de los cuentos seleccionados y comentados, como una metonimia de la nación, lugar de condensación de una patria que desaparece en el lenguaje sin Historia de los isleños de *Finnegans Wake*. De cierta forma, eso ya se delinea en el cuento “La caja de vidrio”,²⁹² de *Prisión perpetua*, en la escena en que Genz narra:

Me estiró una caja de vidrio, un juego: había que hacer entrar una esfera de acero en unos hoyos pintados de celeste. Me entreteve viendo correr y saltar la bolita plateada. “¿Usted se queda?”, me preguntó el chico.

La contigüidad de los colores azul y plateado, de nuevo, recuerda la bandera de la Argentina. Sin embargo este emblema está contenido en la fragilidad y transparencia de una caja de vidrio y constituye un juego, en que los colores sólo se unen por el esfuerzo externo de un jugador paciente, cuyo significativo nombre “Genz” recuerda los elementos fundamentales en la perpetuación de la herencia genética. Sin embargo, la cultura difiere de la naturaleza y, en un contexto en que “la esfera de metal giraba alrededor de los agujeros y escapaba hacia los bordes”,²⁹³ suena inquietante la pre-

292 PIGLIA, 1988. p. 83.

293 *Ibidem*. p. 76.

gunta del chico: “¿Usted se queda?”. El cuestionamiento del pequeño ciudadano sugiere la ironía de quien no cree en la posibilidad de juntar colores y al mismo tiempo estimula el juego incierto que teje y desteje lo nacional. La muerte del chico de ese cuento tal vez responda a la pregunta por él elaborada: si no se gana el juego –resta saber por quién y con qué reglas– ¿qué le estará reservado al ciudadano del futuro?

En la tradición literaria argentina, la ciudad es de tal forma detentora del papel del personaje principal que hasta los nombres de los grupos de la vanguardia literaria porteña de la década de 20 fueron inspirados en calles de Buenos Aires: “*Florida*, céntrica, lujosa y cosmopolita, y *Boedo*, calle de suburbio grisáceo, cercada de casas de boliches y cafés.”²⁹⁴ Esa obsesión temática acerca el espacio urbano a la imagen de la mujer amada y, tal como la Elena de Macedonio o la Beatriz Viterbo de Borges, Adrogué y Buenos Aires funcionan, para Piglia, como mujeres amadas y perdidas. Sin embargo, tal como la ciudad que representan, los personajes femeninos amenazan una narrativa marcadamente masculina, sea cuando recrean escritoras fracasadas, como Anahí, o falsificadoras y enloquecidas, como la Ramera Hipólita o las Lucías Joyce y Nietzsche. En ese sentido, la máquina de relatos constituye la alegoría barroca de la ciudad y de la mujer que, Eva, Esfinge y Eterna, insiste en su función de narrar, pues es ahí que reside el poder encantador femenino, tal como ya lo apuntó Sheherezade. En un mundo de manicomios, violencias y silencios lo que puede garantizar la continuidad de la vida tal vez sea el hilo delicado de un hipertexto femenino.

La historia de vida de Ricardo Piglia de cierta forma constituye una imagen de esas situaciones contradictorias. Debiendo su carrera de escritor a un diario que intentaba recuperar la casa de la infancia y su perfil de lector a las influencias del “inglés” Steve, que de hecho era norteamericano, desde temprano Piglia convive con paradojas. Las tentativas de registrar la casa, la ciudad, la

294 GNUTZMANN, 1985. p. 18.

nación, la historia personal y la Historia nacional pasan por una mirada estrábica de quien lee en los márgenes, a partir de la ficción extranjera. En la tensión criada por esos diferentes relatos,

encuentros imaginarios y amistades literarias forman redes y posibilitan el dialogo entre voces en el espacio abierto de la ficción [donde] los trazos biográficos ganan en dimensión metafórica y no se restringen a narrar la historia de una vida.²⁹⁵

Steve, el padre textual de Piglia, le muestra que entre el azul y el blanco de la caja de vidrio hay otras posibilidades de colores. Al definir la argentinidad como “una tradición literaria”,²⁹⁶ Piglia acepta las reglas del juego de Steve, ya que en esa tradición se entrecrocán voces de muchos idiomas, tiempos y espacios. Así, a través del lenguaje-río de Joyce, ese autor inventa la utopía de una sociedad futura, al margen del agua del lenguaje del Tigre-Paraná-Liffey. Por otro lado, eso solo es posible porque en Buenos Aires, *aleph* de la patria, el Estado es el gran narrador que, exiliando los demás relatos, provoca en ellos el deseo de resistir y sobrevivir. Así, una máquina de narrar fractura el *continuum* del museo, de la ciudad y de la nación para recomponer otras historias, que serán fragmentos de fragmentos y versiones de versiones.

295 SOUZA, 1995. p. 130.

296 PIGLIA, 1994. p. 54.

ADROGUÉ, *ALEPH* DE
RICARDO PIGLIA

No hay nada más bello y perturbador que una idea fija.

Ricardo Piglia

yo me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el margen del agua, sí.

Ricardo Piglia

una canción que habla del pájaro bizco que vuela sobre la isla sin parar.

Ricardo Piglia

“*Jueves 3 de marzo de 1957. (Nos vamos pasado mañana). Decidí no despedirme de nadie. (...) Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez.*”²⁹⁷ Ese es el inicio de uno de los fragmentos del cuento “Num outro país”, de *Prisão perpétua*, en el cual el narrador cuenta cómo, en medio de la fuga de Adrogué, empieza a escribir un diario. Las innumerables relaciones autobiográficas entre Piglia y su ficción autorizan a suponer que el fragmento es un simulacro del diario que el escritor de hecho elabora desde la juventud. La sensación de despedida –“Nos vamos pasado mañana” –y al mismo tiempo de no despedida –“Decidí no despedirme de nadie.” –crea el hiato y la tensión necesarias para que la ficción se realice.

Según Miranda,

la experiencia inaugural de todo autoretratista es la del vacío y de la ausencia de sí, que se transforma en exceso luego de que es deflagrado el proceso de la escrita (...) El carácter lapidario del autorretrato obligaría al retratista a emprender un resumen de

297 PIGLIA, 1989. pp. 13-14. La obra analizada fue la versión brasileña de *Prisão perpétua*.

aquello que sería la esencia de su vida –operación confesional efectuada en un momento en que el individuo se siente ya muy próximo del final.²⁹⁸

Esa proximidad del fin, muerte metafórica del narrador y de su pasado, deflagra el proceso de una escrita compulsiva que habla abundante y obsesivamente de la pérdida ya que “todo lo que [hace le] parece que lo [hace] por última vez”. Perder Adrogué equivaldría más tarde, en *La ciudad ausente*, a perder la ciudadanía y la libertad, razón una vez más de escritura repetitiva, paranoica y al mismo tiempo siempre nueva y lúcida. Así, si el diario es una forma de construir un ser ficcional, el autorretrato²⁹⁹ es la expresión pública de ese diario íntimo –algo que narra las ficciones privadas para poder narrar también las historias públicas y las equivocaciones históricas de la nación.

En 1991, cuando entrevistamos a Ricardo Piglia y le preguntamos sobre su “origen personal”, él contestó que el escritor “tiene como sentido inventarse una vida, una tradición, incluso un parentesco.”³⁰⁰ En *Prisão perpétua*, Steve Ratliff parece ser ese pariente inventado a que se refiere Piglia. Presentado al lector ya al principio de la obra, en un cuento cuyo significativo título es “Num outro país”, Steve se constituye como una fábula, escrita a partir de un norteamericano que, según Piglia, de hecho existió y fue el primer lector y el primer crítico de su obra literaria. Así, junto con el Piglia-lector, nace también el Piglia-escritor-y-crítico y el Piglia-historiador, ya que el diario que retoma la casa de la infancia es una tentativa de historiar y perpetuar la pérdida de Adrogué y de todo aquello que no se quiere perder con esa pérdida. Si Adrogué es la ciudad ausente de la infancia que inspira la producción del diario y

298 MIRANDA, 1992. p. 36 y 35.

299 En *El laboratorio del escritor*, ese autorretrato es trazado de forma amplia y también fragmentaria, inclusive en el capítulo con el expresivo nombre de “Retrato personal”. Cf. PIGLIA, 1994. p. 43.

300 Idem, 1991. p.10.

del autorretrato, se torna una antecesora de Buenos Aires y de su diario público titulado *La ciudad ausente*, que se convierte literal y fecundamente colectivo en *La Argentina en pedazos*. Las ciudades de Adrogué y Buenos Aires configuran, así, metonimias de una nación compuesta por fragmentos que no forman una totalidad, tal como el cuerpo destrozado del malvinero y del amigo de Macedonio –el “impetuoso Rajzarov, un estudiante ruso en cuyo cuerpo había explotado una bomba, por no haber querido matar a una familia inocente que atravesaba la calle en fila (la madre, dos hijos, la preceptora francesa) en el momento de ejecutar un atentado contra el jefe de la policía política en Odessa.” (p.125). Ese soldado herido y monstruoso que deambula por las calles de la ciudad, equivocación de la nación y gaucho invisible, es también un espejo para la ficción.

En el cuento “Num outro país” o en la novela *La ciudad ausente*, escribir es hablar de una Adrogué-país que exilia al niño o de la ciudad-nación que desaparece para el adulto y, así, también lo exilia. Si ambas las escrituras nacen de pérdidas, en el primer caso la ciudad es una malvada, tal vez la Buenos Aires del *Canto elegíaco* de Luis de Miranda, que destierra al ciudadano. En el segundo caso, esa mujer solitaria y adulterada en una máquina de narrar agoniza sola en el centro del museo nacional. Entre los dos relatos, hay innumerables historias. Y todas ellas hablan siempre de esa pérdida –experiencia única de la vida de un argentino llamado Emilio Renzi que busca en *Respiración artificial* la forma de conectar cartas y diarios personales con las historias de la nación.

Quizás por eso, “Num outro país” cuente obsesivamente muchas obsesiones. En un fragmento del cuento, en una isla del delta del Mississippi, un viejo usa un transmisor de ondas cortas para dirigir sus mensajes a Truman que, para él, todavía es el presidente de los Estados Unidos. El hermano de Steve, que tenía el lenguaje circular de la prisión, o la chica de la caja, que oía la misma música, también están obsesionados por una idea fija.

En el caso de Piglia, encontramos, por lo tanto, el desdoblamiento del escritor en un narrador que, a su vez, se desintegra en

los recuerdos de su personaje Steve Ratliff. De esa manera, Ricardo Piglia repite lo que hace explícitamente en *Nombre falso* —se inviste del discurso del *otro* para hablar de sí mismo y de su Argentina metafórica. El padre literario Steve parece surgir, así, para mitigar la pérdida del padre genético, derrotado por la derrota del peronismo y obligado a huir de Adrogué. Restos de esa huida aparecen en los personajes paranoicos de Piglia que siempre están siendo interrogados, perseguidos y maniatados por el poder estatal. La obra literaria se convierte, de ese modo, literalmente, en un *nudo blanco*, lugar de condensación de los códigos genéticos y verbales, que preserva lo que es digno de memoria y puede abrirse en nuevas producciones ficcionales, esas hijas de Joyce o sobrinas de Nietzsche que también narran, de forma obsesiva y fraudulenta, las pérdidas.

El personaje Steve, de *Prisão perpétua*, constituye el típico escritor fracasado de Roberto Arlt: infeliz, lúcido, alcohólico, lector ávido, solitario, apasionado por una loca y rodeado de mujeres, como el Rufián Melancólico de *Los siete locos*. Steve es un Kafka que muere sin haber publicado su obra, “como si sólo hubiese sido un narrador oral”.³⁰¹ En ese sentido, la máquina de relatos constituye el instrumento a través del cual Kafka/Steve pueden continuar narrando. De esa manera, la máquina de escribir de Kafka, que mataba los condenados en la colonia penal,³⁰² es humanizada por la máquina de narrar de Ricardo Piglia. Mientras que en la primera el sujeto configuraba la superficie donde el texto se inscribía como una sentencia de muerte, en la segunda las sentencias de la ficción seducen a Junior, que penetra en ella libremente, como sucede en la escena final de la ópera *La ciudad ausente*. La máquina-escriitora asesina, aislada en la isla del presidio, es reemplazada por una máquina-narradora resistente, prisionera de la memoria y del museo. Ambas son vigiladas por criminales, el oficial y Fuyita, en una relación *cyborg* de perversidad. Sin embargo, si en el cuen-

301 PIGLIA, 1991. p.25.

302 KAFKA, 1965. p.107-135.

to de Kafka creador y criatura mueren juntos, en la novela de Piglia el artefacto resiste a Fuyita, sobrevive a Macedonio y garantiza la continuidad de las narrativas.

De manera que Piglia funciona como un Max Brod, cuya condenación es recoger y reeditar los textos de Kafka/Steve –tal como el personaje Piglia, de *Nombre falso*, deseaba hacerlo con relación al supuesto cuento de Roberto Arlt. En cualquiera de los casos, la propiedad autoral sólo interesa si indica la posibilidad de cambios, o sea, si puede ser burlada. Al recrear las ideas del “inglés”, Piglia lo transforma en su inspirador y personaje, pero también hace el camino inverso y se torna personaje de Steve, con la mirada a distancia propia de un heredero de Burroughs y Billy the Kid.

En ese sentido, el escritor Ricardo Piglia se asemeja al autómatas del cuento “El jugador de ajedrez de Maelzel”, de Edgar Allan Poe, que parece contener dentro de sí un sujeto de carne y hueso que realiza todas las jugadas.³⁰³ En una situación sólo posible en la literatura, un Steve ya muerto se transforma en el escritor oculto que hace funcionar el maquinismo de Ricardo Piglia, felizmente vivo entre nosotros. Sobre esto, dice el narrador de “Num outro país”:

Por una combinación rarísima de azares conozco en Mar del Plata a un tipo excepcional, a quien en un sentido le debo todo. Sin él yo no sería un escritor; sin él yo no habría escrito los libros que escribí. Por él conocí la literatura norteamericana y por él me puse a aprender la lengua en que estoy hablando con ustedes.³⁰⁴

303 POE, 1981. p.400-430.

304 PIGLIA, 1988. p.14-15. El tono de oratoria del cuento se debe al hecho de que es “una versión leída en abril de 1987 en el ciclo ‘Writers talk about themselves’, dirigido por Walter Percy en el *Fiction Today* de Nueva York”, según informaciones de la nota al pie de la página 12 de *Prisão perpétua*. No tenemos datos que comprueben la veracidad de esas informaciones, las cuales pueden ser apenas un recurso de construcción del cuento, como tantas veces sucede en los textos de Piglia.

Así, una vez más, la obra de Piglia escucha lo que fue silenciado en la tradición literaria y transforma esa pérdida en ganancias textuales. La muerte de Steve, causada por cirrosis, sella la tragedia de una vida típica de las páginas de ficción y convierte al amigo en un nudo blanco virtual —el núcleo del relato futuro, tal como Elena lo fue para Macedonio.

De esa forma, el personaje Stephen Stevensen de “Encuentro en Saint-Nazaire” o del primero relato de la máquina constituyen homenajes al escritor fracasado: “La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable”.³⁰⁵

A partir de una declaración de Piglia sobre Emilio Renzi, la cual reconoce en el *alter ego* “algunos rasgos autobiográficos”, se observa que también Marcelo Maggi, de *Respiración artificial*, es una versión de Steve, ya que tiene como función el ritual de iniciación del joven en el arte de narrar. Acerca de esto declara Piglia:

En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de la mirada estetizadora [de Renzi] y en cierto sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica.³⁰⁶

Otro personaje que pone en escena al escritor fracasado es la mendiga y loca Angélica Inés Echevarne, también llamada de Anahí, del cuento “La loca y el relato del crimen”, de *Prisión perpetua*. Una réplica de Anahí reaparece en la mujer monstruosamente fea que, en *Respiración artificial*, escribe cartas a Marconi “en un español levemente arcaico, casi quevediano (...) en un español tan puro y cristalino que, al leerlas, lo escrito por [él] [le] parecía de una tosquedad insoportable y de una torpeza

305 PIGLIA, op. cit. p.33.

306 PIGLIA, 1986. p.71.

inesperada".³⁰⁷ Una de las cartas de esa mujer, interceptada por Arocena, anticipa la máquina de narrar –describe un micro aparato, parecido con una TV, que le habían implantado en el cuerpo y que le permitía ver las miserias del mundo. En *Nombre falso*, Anahí es María del Carmen Echevarne, mendiga y gitana, Casandra que lee la muerte en la mano de Lisette.³⁰⁸

Si el narrador de "Num outro país" declara que empezó a "robar la experiencia de las personas conocidas, las historias que (...) imaginaba que vivían cuando no estaban con [él]", *La ciudad ausente* es el espacio urbano y textual que quizás responda la pregunta que abre *Respiración artificial*. En esa perspectiva, la frase "¿Hay una historia?" funciona como el motivo que desencadena la propia historia y así favorece la restauración imaginaria de la experiencia, a través de la producción de nuevos sentidos.

Acerca de eso, es interesante observar las descripciones que hace Junior del museo, como lugar de replicación de las historias de la máquina y acervo que preserva las ilusiones de la realidad. En el museo, él ve el tren donde Erdosain se mató y el vagón en el cual la mujer suicida habría viajado. Se enfrenta también con el espejo donde Clara Schultz se escondía, con el cuarto del Majestic, la isla del Tigre y las sucesivas versiones de la historia del anillo. Al pensar en la ciudad-campo de Macedonio y conocer la rosa azul, desdoblamiento de la rosa de cobre de Erdosain, el personaje configura un *alter ego* de aquel Ricardo Piglia que escribió *La ciudad ausente* como alegoría de un museo del escritor, lugar en el cual se puede proyectar las fantasías y engendrar otras narraciones. Esa visión privilegiada de Junior puede ser comparada al último relato de la máquina que, sola, enciende su luz azul-argentina en el centro del museo de Buenos Aires.

La máquina descrita al final de la novela recuerda la inmovilidad aparente de la tortuga, reposando sobre cuatro patas en el centro del museo y guardando en el caparazón la memoria de la

307 Idem, 1980. p. 199-200.

308 Idem, 1988. p.23.;

utopía lingüística primordial. A pesar de saberse anacrónica y vigilada por las cámaras de Fuyita, recupera los recuerdos de Erdosain, Raskolnikov, Molly, Hipólita, Eva Perón. Cansada de procesar la memoria ajena, la máquina siente que “en el filo de la noche cae este tul de increíble cansancio” (p.176) pero insiste en arrastrarse hasta el borde del agua del lenguaje y continuar narrando. El cadáver embalsamado reúne en un último relato todas las historias apócrifas o biográficas que son contadas a lo largo de la novela, en una enunciación que resiste a la muerte, quizás porque habla siempre de ella. Al personaje Elena no le cabe el derecho de morir feliz como Cósimo Schmitz, ni de desaparecer en las islas del Tigre, en los pozos de la pampa o en los vagones de tren. Ella también no podrá reunirse con Macedonio en la isla de los amantes, pues es su ausencia la que produce las narrativas. En la tensión del límite muerte/vida, esperando “el término de los plazos” que nunca llega, Elena es el experimento de lenguaje del porvenir, brillando azul en el centro del museo. En el futuro, así como Lönrot, ella nos espera –para que las historias de los Steves sigan siendo contadas.

ANEXO I

ENTREVISTA CON RICARDO PIGLIA

Entrevista realizada por María Antonieta Pereira,
en Buenos Aires, el 22/07/1996.

María Antonieta: ¿Los “nudos blancos” de *La ciudad ausente* serían una metáfora relativa a la variabilidad infinita del mismo relato y por lo tanto a la importancia de la tradición cultural?

Ricardo Piglia: Podría entenderse de esa manera. Yo no puedo decir mucho sobre eso porque sería una interpretación tuya. Yo no pensaba en eso deliberadamente al escribir el relato. Pero en un punto sí, porque hay como una idea de una especie de lengua original, de núcleo básico, que es una metáfora al mismo tiempo, que supone la posibilidad de una red común; pero sobre su interpretación sobre la relación entre eso y la tradición, no puedo decir mucho. Podría ser. Es muy atractiva la hipótesis de que ahí hay como un elemento que se despliega.

M.A.: Cuando Usted construyó la idea de los nudos blancos, ¿cómo la pensó?

R.P.: Bueno yo en realidad empecé escribiendo la historia de esta mujer –yo trabajé toda la novela con una especie de imagen– que era por un lado la mujer máquina, pero cuando se me hacía muy difícil sostener esa metáfora de la mujer máquina en toda la novela, entonces yo pensaba que en realidad era una mujer que estaba loca y que creía que era una máquina. Tenía como una alternativa de escritura. En última instancia, si me costaba mucho sostener la imagen de que la mujer era una máquina, tenía la alternativa, que en el libro está presente siempre, de que se trataba de una

mujer que creía que era una máquina y que alucinaba. Ese fue el núcleo del capítulo "Los nudos blancos": ella está siendo interrogada y al mismo tiempo está internada en un hospital psiquiátrico y también imagina que ha quedado convertida en una suerte de máquina de contar. Ese fue el relato más explosivo del libro, en el sentido de que es el relato que está contado desde la cabeza de la mujer, está todo muy acelerado. Y ahí, en el interior de esa historia, apareció esta cuestión de los nudos blancos. No es algo deliberado, previo: surgió del material que se iba desarrollando en ese relato, pero se puede interpretar así.

M.A.: ¿El capítulo "La isla" se refiere a un lugar imaginario pero también a las Islas Malvinas?

R.P.: Sí, es interesante. Yo no había pensado tampoco en eso. No fue nada deliberado de mi parte. En ese sentido, también está la idea de que la isla puede ser las Malvinas. Un escritor no puede decir nada sobre las interpretaciones, puede decir sobre cómo hizo el libro, pero no sobre las interpretaciones. Me parece interesante esa perspectiva. Lo que yo tenía en la cabeza es lo que está contado ahí, es decir, la idea de una isla adonde envían a los disidentes políticos. Como si en un estado mundial hubiera un lugar adonde mandan a los disidentes políticos de todas las nacionalidades y, que durante años se van mezclando y van manteniendo sus idiomas, entonces es como una comunidad que maneja una lengua mundial, mezclada y que termina por generar esa especie de utopía lingüística. Que el núcleo último haya sido las Malvinas es probable, porque por supuesto que lo de las Malvinas es paralelo a la escritura del libro. O sea que está muy presente el asunto de las Malvinas en la cabeza mía, pero esto no quiere decir que yo haya deliberado eso. Así que se puede usar esa hipótesis.

M.A.: ¿Cuál sería para Usted la relación existente entre máquina y museo? ¿Por qué la máquina es un elemento femenino?

R.P.: Yo tuve siempre la idea de que había una imagen que asociaba la noción de máquina con la mujer. Entonces por un lado hay una tradición, hay una cierta tradición literaria. Por ejemplo, yo me encontré después, cuando estábamos preparando la puesta de la

ópera, con la imagen dibujada de la *femme machine* de Max Ernst. Hay también una novela de Villiers de L'Isle Adam que se llama *La Eva futura*, que tiene alguna relación con la mujer artificial. Hay una tradición, incluso la esfinge griega. Hay una tradición en el imaginario (y es un imaginario masculino machista) de la mujer que está ahí encapsulada y que funciona como una máquina sexual, como una máquina de relatos. Es una especie de fantasía un poco complicada pero también bella. Hay también una idea de la mujer diablo y por otro lado, *La ciudad ausente* es un libro sobre las pérdidas, que tiene mucho que ver con experiencias que todos hemos tenido alguna vez. Es también la idea de un hombre que no quiere perder a la mujer, y que imagina que la conserva de esa manera. Está la idea de la mujer que se conserva de ese modo y al mismo tiempo la idea de la mujer que cuenta historias. Y todo eso construye esa imagen de la mujer eterna, digamos así, como una especie de esfinge, de oráculo, todo ese tipo de imaginario.

M.A.: ¿Y Macedonio?

R.P.: El museo viene de Macedonio. Lo que hice fue imaginar un museo de la ficción. Así como los pintores tienen un museo, yo empecé a pensar cómo sería el museo de los escritores. Sería un museo con relatos, con ficciones, un museo del amor, de lo imaginario. Un museo que cuando uno entra, se ponen en funcionamiento las imágenes y los sueños, y los relatos que uno tiene internalizados. Esa idea fue muy fuerte, también la idea de que era un museo personal. Habría que hacer un museo así en el mundo. Un lugar, adonde uno entrara y que estuvieran las fantasías, el mundo interno, las imágenes, los relatos de la infancia. Por un lado, está la mujer máquina como objeto de deseo, como fetiche, y por otro lado, la idea del museo de lo imaginario, de la pasión, de la ficción, que toma la idea del lugar donde se conservan cosas, pero que en lugar de ser el museo clásico, donde sólo hay objetos, hay objetos mágicos, restos de la literatura, fantasías. Ese es un poco el movimiento con el cual yo armo la historia.

— ¿Qué pasa con Macedonio? Si uno lee la primera idea del libro, se ve claro que hay una relación entre la máquina y Macedonio,

que está en el origen de la novela. Porque yo lo primero que imagino es una máquina de narrar. Después pienso que la máquina de narrar tiene que tener un autor y que lo mejor sería que yo inventara un autor pero que se llamara Macedonio Fernández, es decir, un personaje semirreal. Podría haber puesto la máquina de Einstein, la máquina de Newton, de Kant, de Hitler. Decidí que la máquina sería de Macedonio Fernández. En toda la primera redacción de la novela en realidad lo único que había era la historia de la máquina como una invención de un personaje extraño que se llamaba Macedonio Fernández, que tenía que ver y no tenía que ver, como en la novela, con Macedonio. Es como pasa en una novela histórica, con personajes como Getulio Vargas o Napoleón. Yo usé la técnica de la novela histórica, pero en lugar de trabajar con un personaje de la historia política, trabajé con un personaje de la historia literaria que es un mito. En ese sentido es una novela histórica, porque, a partir de un personaje histórico, inventé una novela, sin dejarme llevar demasiado por la relación entre ese personaje real y el personaje que yo escribí. En una segunda redacción, apareció la idea de que esa máquina era la respuesta a una pérdida. Primero no está eso, primero está la idea de una máquina mágica. Está insinuada la idea de un pacto con el diablo. Pero en la primera redacción no estaba todavía esta noción que aparece después de que este hombre construye esa máquina para preservar a una mujer que se está muriendo. La primera idea era la de un tipo genial que quiere inventar una máquina de traducir y sin darse cuenta inventa una máquina de la ficción. Y yo iba a poner los cuentos que esa máquina generaba.

Después el libro se desarrolló y apareció esa historia secreta de amor. Entonces la historia fue mejor: en vez de ser solamente la historia de la máquina de contar, fue una historia de amor entre el inventor –Macedonio– y la mujer. Ahí hay un núcleo que tiene que ver en modo tangencial, lateral, con Macedonio, porque a Macedonio se le muere Elena, la mujer, y sufre muchísimo por la muerte de Elena. Para leer el libro no hace ninguna falta saber esa historia, pero bueno, a Macedonio se le muere la mujer y él no se

repone de la pérdida, está todo el tiempo pensando en esa mujer perdida. Entonces lo que yo encontré fue una solución imaginaria a lo que era el drama con relación a Elena: preservarla. La noción de museo no está muy definida por Macedonio. Pero en *Museo de la novela de la Eterna*, él cuenta el dolor que tiene el personaje, que se llama Presidente, por haber perdido esa mujer. En ese sentido, es la historia de él mismo, es un texto autobiográfico. Esto constituye un gran tema de la literatura argentina. También está en *El aleph* de Borges, donde el personaje pierde a la mujer amada y construye una especie de museo en miniatura. Es también el tema de la *Divina comedia*. El museo sería este lugar donde funciona el imaginario y la máquina sería esta condensación entre la mujer como objeto de deseo y el elemento construido, que es muy arcaico, ya que es de construcción como manifestación del deseo de animar al muerto. La cultura empezó como un rito funerario. Si hay cultura que nos separa de los animales es porque alguien puso una piedra donde había muerto alguien, pensando que con esa piedra lo recuperaba. Es una forma del rito funerario de preservación y de comunicación con otro lugar.

M.A.: ¿Y esa mujer tiene que ver, también, con Eva Perón?

R.P.: Sí, porque ella fue momificada, vaciada y convertida en una especie de muñeca. Entonces está la imagen de ella como una especie de mujer muñeca, cuyo cadáver circuló y antes de que Perón cayera, él había empezado a hacer un mausoleo, un museo, para tenerla ahí. Está la imagen de Eva muy fuerte, presente.

M.A.: ¿Usted considera que su obra, especialmente *La ciudad ausente*, trabaja con elementos neo-barrocos?

R.P.: Es probable. Básicamente por la idea de la fragmentación, del collage, de la superposición de niveles. Se puede pensar en eso. Todo lo que me has dicho es muy interesante, pero es poco lo que puedo decir sobre eso porque son interpretaciones tuyas, que a mí me parece que avanzan en una buena dirección. Yo quería hacer un libro donde alguien, el personaje de Junior, viviera el vértigo de las narraciones y la pérdida del sentido de realidad.

M.A.: ¿La cuestión de la “mirada estrábica” tiene hoy la misma importancia que cuando Usted la elaboró?

R.P.: Yo creo que hemos cambiado un poco ahí. Ahora estamos mucho más sueltos, mucho más libres de la identificación nacional y de la latinoamericana. Estamos, usando un término de la música, mucho más “en sincro”. Por fin somos contemporáneos de nuestros contemporáneos europeos y norteamericanos. Porque antes no lo éramos... tanto. Estábamos como en un tiempo un poco desfocado. Si uno piensa en Machado de Assis y en Zola, y en los tipos que eran contemporáneos de Machado, él es un escritor mejor que todos aquellos, sin embargo, no estaba en la misma circulación de otros grandes escritores contemporáneos de él, que tenían mucho más reconocimiento y eran más conocidos. Hoy parece que no pasa ya eso. Que la obra nuestra o de Puig, Savero o la obra de Osman Lins, está muy ligada a lo que se está haciendo en el mundo. Entonces me parece que nosotros, escritores que hemos nacido aquí en América Latina, nos sentimos contemporáneos de los norteamericanos, de los escritores que viven en Nueva York o en París. Se ha perdido un poco esa escisión que existió antes entre lo que era la corriente central de los escritores europeos y norteamericanos, y los escritores de los márgenes. Me parece que ahora es lo que pasa en la literatura inglesa, donde hay escritores de origen japonés, escritores que han nacido en las colonias. Me parece que se ha terminado un poco con esa idea tan estructurada que existía antes: escritores latinoamericanos. Así que ahora está todo mucho más movido. En ese sentido, *La ciudad ausente* me parece un libro muy argentino, muy latinoamericano, pero también es un libro que está en diálogo con ciertas novelas de Pynchon, con Burroughs, con Calvino, con Osman Lins, que a mí me gusta muchísimo.

M.A.: Entonces la mirada estrábica permanece pero...

R.P.: Sí, la mirada persiste porque uno siempre lee en dos lenguas: en español y en inglés, español y portugués, francés o italiano. Los ingleses que yo conozco y mis amigos norteamericanos leen en una sola lengua.

M.A.: En ese sentido, nuestra mirada estrábica es más rica.

R.P.: Por un lado es más rica, y por otro ellos tienen una concentración mayor. Nosotros todavía nos movemos en una especie de esquizofrenia, de lugares y de lenguas, y de miradas y de espacios... pero quizá eso sea el mundo actual. No es como antes, cuando los latinoamericanos pensábamos eso como una unidad. Me parece que esas cosas no funcionan ya. Funcionan para García Márquez y para sus epígonos, pero no funcionan, para otros escritores. Me parece que García Márquez ha hecho de América Latina una marca comercial, ha hecho una marca de fábrica y que con eso se cerró ese universo. Él consiguió darle a eso una especie de imagen mundial, esa especie de inocencia mágica de los mitos de América Latina, que él consiguió vender como un producto internacional. Con eso le puso el broche a lo que venía desde la época de Sarmiento. Nosotros estamos en otra, me parece. Estamos escribiendo como si fuéramos de cualquier lugar. Después de García Márquez me parece que hay que mirar para otro lado.

M.A.: ¿Cómo Usted percibe la cuestión de la identidad cultural latinoamericana? ¿Cuál es el papel de la literatura en la formación de esa identidad?

R.P.: Completando lo que decía antes, yo creo que las identidades ahora son más locales. Me parece que hay una identidad que tiene que ver con el Río de La Plata, otra que tiene que ver con el Caribe. Está cada vez más claro que existen zonas que tienen tradiciones culturales: está la zona afroamericana de Brasil, la zona afro del Caribe, la zona andina de la tradición incaica, Méjico, con su gran tradición pre-hispánica. Es muy difícil unificar todo eso, pensamos en regiones, en identidades locales y después en identidades mundiales, o sea, nos hemos salteado la escala intermedia que es la nación o América Latina como el modelo de la nación futura, a la Bolívar, todos unidos. Hay ahora un movimiento en el cual vamos de lo local a lo mundial directo. Cada vez más estamos trabajando sobre posiciones localizadas y al mismo tiempo estamos muy *en sincro*, como te decía, muy ligados a experiencias que están pasando en Nueva York, en Austria, en cualquier lugar. Me

parece que hoy el camino de la identidad tiene una tensión entre lo más propio y lo más impersonal, mundial, globalizado, televisivo, *rock and roll*, *best sellers*. No podemos escapar de ese universo, vamos de ese universo a ese lugar de localización propia. Es que todos nosotros nos movemos mucho y de alguna forma vivimos en Nueva York. Esa es un poco la situación del escritor latinoamericano, de muchos escritores latinoamericanos hoy, y por ahí me parece que viene la identidad más firme.

M.A.: ¿Cómo Usted utiliza su formación, sus estudios de Historia en la producción de sus textos? ¿Por qué hay una preocupación con el psicoanálisis? Usted trabaja mucho con expresiones como “sociedad paranoica”, “clínica de cambio de memoria”.

R.P.: La Historia me ha dado cómo un registro de construcción de la ficción, que para mí tiene que ver con la “nueva Historia”, porque toma de la novela histórica la idea de trabajar con personajes reales y colocarlos en situaciones ficcionales. En lugar de trabajar con personajes históricos, trabajo con personajes de la historia literaria. Pero la versión de la relación entre la construcción de un mundo alternativo y paralelo, que incluye personajes reales con situaciones históricas reales, forma parte de lo que yo creo que es la tradición mejor de la novela histórica, que es trabajar con esa tensión entre lo que fue real y lo que es imaginario. Y respecto a lo otro, yo creo que mi visión histórica del futuro tiene mucho que ver con esta idea de las clínicas y de las memorias artificiales, con un mundo psiquiatrizado donde los delincuentes van a ser considerados individuos con perturbaciones psiquiátricas. Ahí había un punto de relación muy estrecho entre el mundo norteamericano y el mundo soviético. Los soviéticos fueron los primeros que empezaron a mandar a los disidentes a las clínicas psiquiátricas. Y los norteamericanos tienen una manera muy particular de psiquiatrizar al conjunto de la sociedad: vigilarla, infantilizarla, mantenerla en un estado de observación y medicación. Me parece que ese es el universo que viene, muy manejado por este tipo de sistema de píldoras y vigilancias médicas. Entonces, me parece que en la literatura se empezó a hablar de eso con bastante claridad antes de que

esto se hubiera convertido ya en una realidad bastante visible. La idea de lo paranoico para mí es eso: una sociedad paranoica donde nunca se sabe lo que puede pasar con el otro. La idea del asesino sería la idea de la violencia urbana.

Todo lo que funciona en el imaginario colectivo actual me parece que es un imaginario muy paranoico, porque como se ha terminado el conflicto que ordenaba el flujo paranoico entre los soviéticos y los norteamericanos sobre una guerra y estaban todos enganchados con esa situación y todo el mundo se ordenaba debajo de esa posición. Cuando eso se disolvió, por un lado se vio que esos dos sistemas tenían muchas más cosas en común de lo que uno imaginó y por otro lado, se expandió la paranoia. Entonces está el terrorismo, por ejemplo, la experiencia del avión norteamericano que acaban de explotar. Nunca se sabe quiénes hacen esas cosas, no se sabe qué servicio fue, qué grupo terrorista. Hay grandes *complots* que uno no percibe. Me parece a mí, que en el mundo actual, que es un mundo que no tiene fronteras y que es un mundo tan difícil de percibir en su totalidad, lo que se ve son sinécdoques, fragmentos de la totalidad que son vistos como la totalidad. Pero la percepción que el novelista tiene de la unidad de ese mundo es el *complot*. Si este mundo tiene una lógica, es una lógica de gente que complota, que conspira, que se pone bombas unos a los otros, que se tiran información para liquidar un tipo al otro. Ahí la paranoia es muy activa, y el novelista es muy paranoico. (Risas) El novelista tiene una estructura paranoica, porque todo le parece que va a servir para algo.

M.A.: ¿Para usted, la crítica literaria ha sido importante en la producción contemporánea?

R.P.: La crítica literaria es un tipo de relación con la literatura que está muy presente. Es un tipo de práctica muy productiva, un tipo de relación con la literatura que genera muchísimos efectos. Por otro lado, yo creo que el crítico tiene un lugar en esta sociedad donde el lenguaje cada vez más está siendo manipulado por el estado y normalizado y uniformado por las instituciones que manejan la opinión pública. Me parece que los críticos y los lingüistas, y

todos los que se ocupan de la letra escrita y de la lectura, tienen un lugar político importante hoy, porque son aquellos que van a poder descifrar y resistir a esos lenguajes absolutamente falsos y manipulados que circulan, donde la información está siempre alterada.

Por lo tanto, está la capacidad de descifrar y de leer lo que no se ve a primera vista, de la cual la crítica literaria es el ejemplo más refinado, porque lee discursos complejísimos como son los discursos de la literatura y construye a partir de ella las redes de significación. La crítica literaria es una experiencia y una práctica que tiene que cobrar cada vez más importancia con relación a lo que es un mundo donde la proliferación de los mensajes escritos, de las intervenciones verbales y demás se agudizan. No me parece nada raro que el mayor crítico de la sociedad contemporánea sea Chomsky, que es un lingüista. Porque es un lingüista, tiene esa posición política que tiene. Es un gran intelectual que está enfrentado con todo el sistema de tergiversación de la información, pero porque es un hombre que está muy adiestrado en el manejo y en la captación de los sistemas de significación. Entonces me parece que los críticos literarios también tienen que cumplir esa función y que grandes críticos, como Benjamin, han sido grandes lectores del funcionamiento verbal de la sociedad. No soy para nada despectivo respecto al papel de los críticos... (Risas) Trato de manejar a la crítica como un registro más de lo que escribo.

ANEXO II

LA CIUDAD AUSENTE (PRIMERAS NOTAS)

La ciudad ausente.
(Primeras notas.)

Empezar con la descripción de la máquina. Por ej. La máquina de Macedonio tiene dos modos de funcionar...

Viernes 10/2/84.

Macedonio ¿inventó la máquina de la ficción? Qué pasó después (En la colonia penitenciaria) ¿Cómo fue?

1. Usaron una máquina de traducir. [Hablan sobre la máquina de la ficción durante 10 años.]
2. Programan Poe: sale "otro" Poe.

Trato con la ciencia como pacto con el diablo.

11/2/84.

{Renzi} Estoy en el Bar del Diario. Vernengo. Llega Luna y me busca. "Van a trasladar la máquina de Macedonio", tiene que hacer una nota. No, ahora no puedo. Va. Guardada. ~~No fu~~. La descubre. No funciona. Vuelve. La hace funcionar. El ingeniero. La historia.

Año 2000. Renzi en el bar del Diario. Algo pasó con López, dice Luna. Va Renzi [Alguien cuenta un cuento que se va a terminar al final] La historia del que no viene, es extraño. (¿suicidio? ¿asesinato?)

Máquina de Macedonio no funciona. Mac.

Texto digitado por la profesora Elida Lois para ser utilizado en el curso "Crítica Genética" del Instituto de Filología Hispánica, de la Universidad de Buenos Aires.

REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO PIGLIA

1. Ficción

- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. Nombre falso. In: *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. (Primeras notas).
- PIGLIA, Ricardo. El fluir de la vida. FORN, Juan (org.). *Buenos Aires - una antología de nueva ficción argentina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992. p. 42-52.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. P. 7-33: O fim da viagem.
- PIGLIA, Ricardo. *Ricardo Piglia en Seix Barral*. Barcelona: Seix Barral, 1994. (CD-ROM)
- PIGLIA, Ricardo. GANDINI, Gerardo. *La ciudad ausente - ópera en dos actos*. Oct. 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., 1995.

PIGLIA, Ricardo. *La invasión*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Colón, 1995. 140 min., color., con subtítulos.

PIGLIA, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

2. Ensayos y entrevistas

PIGLIA, Ricardo. La máquina de cantar. Entrevista a Roberto Graña. [s.n.]. Buenos Aires, 22 oct. 1995. p.30-31.

PIGLIA, Ricardo. ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz. *Espacios de crítica y producción*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/UBA, n. 6, 1987.

PIGLIA, Ricardo. A heráldica de Borges. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, p. 6-7, 19 ago. 1984. Folhetim.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Cuadernos de extensión universitaria. Santa Fé: Imprenta Universidad Nacional del Litoral, n. 9, 1986.

PIGLIA, Ricardo. Entrevista a María Antonieta Pereira. Buenos Aires, 22 jul. 1996.

PIGLIA, Ricardo. Hacia la crítica. *Los libros*. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R.L. Año 4, no. 28, p. 6-7. sep. 1972.

PIGLIA, Ricardo. Heller - la carcajada liberal. *Los libros*. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R.L. Año 1, no. 1, p. 11-12. jul. 1969.

PIGLIA, Ricardo. Mao Tse-Tung: Práctica estética y lucha de clases. PIGLIA, Ricardo (org.). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1974. p. 119-137.

PIGLIA, Ricardo. Moedas falsas no mercado literário. Entrevista a María Antonieta Pereira et al. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1168, p. 10-12, 3 ago. 1991. Suplemento Literário.

PIGLIA, Ricardo. Nueva narrativa norteamericana. *Los libros*. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R.L. Año 2, no. 11, p. 11-14. sep. 1970.

- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. O relato fora da lei (posfácio). GUSMÁN, Luis. *O vidrinho*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. Para Piglia, Borges era a literatura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, p.5-7, 19 mayo 1996. Mais!
- PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói, v. 1, p. 22-25, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. Una lectura de cosas concretas. *Los libros*. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R.L. Año 1, no. 6, p. 3. dic. 1969.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais II Congresso da ABRALIC*. v.1, Belo Horizonte, ago. 1990.

3. Organización de libros

- PIGLIA, Ricardo (org.). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PIGLIA, Ricardo (org.). *Las fieras*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar U.T.E., 1993.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RICARDO PIGLIA

- BARRA, María Josefa. Respiración artificial: retórica y praxis. *La novela argentina de los años 80*. Buenos Aires: Lateinamerika-Studien 29. p. 13-36. 1991.
- BRATOSEVICH, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- CITTADINI, Fernando. Historia y ficción en Respiración artificial. *La novela argentina de los años 80*. Buenos Aires: Lateinamerika-Studien 29. p.37- 46. 1991.
- CLARÍN. Un anticipo de Ricardo Piglia. Buenos Aires, 7 mar. 1985.

- ECHAVARREN, Roberto. Escritura y voz II: Respiración artificial de Ricardo Piglia. Margen de ficción. *Poéticas de la narrativa hispano-americana*. México: Joaquín Mortiz, 1992. p. 105-117.
- FERRO, Roberto. Homenaje a Ricardo Piglia y/o a Max Brod. In: JITRIK, Noé (comp.). *SYC*. n.3. Buenos Aires, sep. 1992.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1994. P.123-145: Ricardo Piglia: as margens da história.
- GANDOLFO, Elvio. Ricardo Piglia. *Radar*. Buenos Aires, 13 oct. 1996. P.12.
- GNUTZMANN, Rita. Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia. *Revista Iberoamericana*. [s. n.] n. 159, p. 437-448, 1992.
- HALPERÍN, Jorge. Locos, bandidos y fundamentalistas. *Clarín*. Buenos Aires, 9 mayo 1993.
- LARRAÍN, Ana. Lectura para iniciados. *Mercurio*. Chile, 18 nov. 1990.
- MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 Letras*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 172-177, mar 1989.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p.9-19, out. 1995.
- MORICONI, Italo. Formas da História, formas da ficção. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n.4, p.76-84, jun. 1989.
- PEREIRA, Maria Antonieta. A criação pelo olhar. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p.177-184, out. 1995.
- PÉRSICO, Adriana Rodríguez. Introducción. In: *Cuentos morales*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., 1995.
- REVISTA *La Maga*. Ficción y política en la literatura argentina. Buenos Aires, 13 oct. 1993.

- REVISTA *Ladeco América*. El inquietante Piglia. Buenos Aires, ago. sep. 1993.
- REVISTA *No*. Luca, Piglia y la heroína. Buenos Aires, 7 jul. 1994.
- SCHVARTZMAN, Julio. O rumor e o relato. In: *Orobó*. Belo Horizonte, ago./nov. 1997. p.21-26.
- SCHVARTZMAN, Julio. Llegar a jóvenes - entre el travestismo y la disponibilidad. *El ojo mocho*. n. 4, p. 44-48, otoño 1994.
- ZEIGER, Claudio. Piglia por dos. *Clarín*. Buenos Aires, 18 abr. 1991.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y GENERAL

- AGUILAR, Gonzalo. Metamorfose do museu - de Malraux ao concretismo. In: *Orobó*. Belo Horizonte, jan./ago. 1998. p.22-30.
- AMÂNCIO, Moacir. (org.). *O Talmud*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ANTELO, Raúl. Autobiografía apócrifa - Jorge Luís Borges. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 ago. p.3-5, 1984. Folhetim.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. A. P. Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro. s. d.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1994.
- ARLT, Roberto. *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1982.
- ARLT, Roberto. *El jorobadito*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1994.
- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985.
- ARLT, Roberto. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1992.
- ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988. P.85-103: As superposições temporais.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. L. P. Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. T. Pellegrini. Capinas: Papirus, 1991.
- BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 181-258: Alegoria e drama barroco.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas I - magia e técnica, arte e política*. 4. ed. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas II - Rua de mão única*. Trad. R. R. T. Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIM, Walter. Paris, capital do século XIX. In: LIMA, L.C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- BHABHA, Homi K. Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. Trad. de M. L. C. Valle. [texto mimeo].
- BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Trad. Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- BIOY CASARES, Adolfo. La trama celeste. In: CAPANNA, Pablo. *El cuento argentino de ciencia ficción - antología*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. de Carmen V. C. Lima. São Paulo: Globo, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas - 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *La cifra*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Los conjurados*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- CADERNOS DO TERCEIRO MUNDO. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Mundo, dez 1994.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, s. d.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMBLONG, Ana, OBIETA, Adolfo de. (orgs.). *Museo de la novela de la Eterna - Macedonio Fernández; edición crítica*. España: Archivos, CSIC, 1993, (Colección Archivos, no. 25).
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Trad. Aristides Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim bibliográfico: Biblioteca*

- Mário de Andrade. São Paulo, v. 44, n. 1-4, p.34-42, jan/dez 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, F. (org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1972.
- CAPANNA, Pablo. Prólogo. *El cuento argentino de ciencia ficción - antología*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. Contingência e necessidade. In: NOVAES, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.19.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Sobre O livro dos seres imaginários. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 ago. 1984. Folhetim.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. V. C. Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- D'ALBUQUERQUE, Antônio Tenório. *Dicionário Espanhol-Português*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra - Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. P. 259-271: Platão e o simulacro.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo do Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. M. Schnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. P. 120-172: Natureza, cultura e escritura.
- ECO, Umberto. *A ilha do dia anterior*. Trad. M. Lucchesi. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro: Encyclopaedia B. C. Editorial Ltda., 1995, v.10, p. 340-341.
- EVA PERÓN. Direção Juan Carlos Desenzo. 1996. (Filme).
- EVITA. Direção de Alan Parker. Warner Bros. 1996. (Filme).
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Obras completas. Tomo VI. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de reciénvenido - Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. A. R. Rosa. São Paulo: Martins Fontes, s. d.
- FRANCO, Jean. *Pastiche in contemporary latin american literature. Studies in the 20th century literature*. Columbia University, v. 14, n. 1, winter 1990.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. L. L. B. Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, v. III, 1967. P. 1-65: El malestar en la cultura.
- FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. Trad. Thereza M. P. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

- GNUTZMANN, Rita. Introdução. In: ARLT, R. *El juguete rabioso*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.
- GOETHE, Johann Wolfgang. von. *Fausto*. Trad. Jenny K. Segall. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 243-288.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín fierro*. In: BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A. (ed.). *Poesía gauchesca. II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. p.572-747.
- HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. C. R. Mahl, São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- IGLESIA, Cristina, SCHVARTZMAN, Julio. *Cautivas y misioneros - Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1987.
- JAMES, Carl. Clones - uma advertência: quando a ciência alcança o cinema. Trad. Simone Mordente. *New York Times*. 5 mar 1997.
- JITRIK, Noé. La “novela futura” de Macedonio Fernández. In: CAMBLONG, Ana, OBIETA, Adolfo de. (orgs.). *Museo de la novela de la Eterna - Macedonio Fernández; edición crítica*. España: Archivos, CSIC, 1993, (Colección Archivos, no. 25).
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. A. Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 8. ed., 1993.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. M. L. Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

- KAFKA, Franz. *A colônia penal*. Trad. T. Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1965.
- KAFKA, Franz. *La carta al padre*. Buenos Aires: Jacobo Muchnik Editor, 1957.
- LACAN, Jacques. *O seminário - Livro II - O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LAGMANOVICH, David. El tango argentino como fenómeno musical y literario. *Riqueza cultural ibero-americana*. Divinópolis, UEMG. p.274-278. 1996.
- LEVINE, Suzanne. *Guía de Bioy-Casares*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LUNA, Felix. *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 11. ed. 1996.
- LYOTARD, Jean François. *O inumano*. Trad. A. C. Seabra e E. Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990.
- LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MACHIAVELLI, Niccolo. *O príncipe*. Trad. Lívio Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- MANUSCRITO - Revista Internacional de Filosofia. Wittgenstein. São Paulo: Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência/UNICAMP. v. XVIII, n. 2, out 1995.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras. 1997
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

- MIRANDA, Wander Melo. Desertos e escombros. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1168, p. 5-7, 3 ago 1991. Suplemento Literário.
- MIRANDA, Wander Melo. Memória e nação. *Literatura e diferença*. São Paulo, p.1055-1060, 1995.
- MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. *Letterature d'America*. Roma, n. 45-46, p. 189-200, 1992.
- MIRANDA, Wander Melo. Silviano Santiago: duplo estilete. *Cadernos de pesquisa*. Belo Horizonte, n. 8, p. 8-49, abr. 1993.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Jorge Luis Borges - Ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- MORUS, Thomas. *A utopia*. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- NIETZSCHE, Friederich. *Além do bem e do mal*. Trad. M. Pugliesi. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- NIETZSCHE, Friederich. O eterno retorno. *Os pensadores*. Trad. R. R. T. Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NIETZSCHE, Friederich. *Vontade de potência*. Trad. M. D. F. Santos. Rio de Janeiro: Ediouro. s. d.
- O'GORMAN, Edmundo. *A invenção da América*. Trad. Ana M. M. Corrêa e M. L. Belloto. São Paulo: UNESP, 1992.
- OLDFORD, N. H. Ludwig Josef Johann Wittgenstein e vários dogmas pertinentes a algumas de suas controversas afirmativas filosóficas. *The desk top publication*. Edmonton, 1994.
- OLIVEIRA, Maria Ester Maciel de. Octavio Paz: Ruptura e convergência. *Ensaio de Semiótica*. Belo Horizonte, v. 26, 1992.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1995.
- PALACIN, Luís. *Vieira e a visão trágica do Barroco*. São Paulo:Hucitec, 1986.

- PAZ, Octavio. *Convergências - ensaios sobre arte e literatura*. Trad. M. W. de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. P. 97-115: A nova analogia: poesia e tecnologia.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEREIRA, Maria Antonieta, SANTOS, L. A. Brandão. *Palavras ao sul - seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: FALE/Autêntica, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto - a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- PERES, Francisco. Gregório de Matos e Antônio Vieira: um esboço de aproximação? MEIBY, J.C.S.B. et al. (orgs.). *América: ficção e utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1994.p. 431.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 91-99: Literatura comparada, intertexto e antropofagia.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. B. Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e M. Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. P.407-414: A filosofia da composição.
- PRIETO, Adolfo. *Diccionario básico de literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1968.
- PRIETO, Giani. *Evita se fez, mas o que faremos com ela?* *The New Yorker*, New York, 28 jan. 1997.
- RAGO, Margaret. O poder da prostituta na História e na Literatura. *Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Niterói, p.71, 1992.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, s. f.

- REVISTA Brasileira de Literatura Comparada. no. 2. São Paulo, ABRALIC, maio 1994.
- REVISTA de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários, FALE/UFMG. v. 3, out 1995.
- RICE, Tim, WEBBER, Andrew Lloyd. *Evita*. Warner Bros. Records. Inc., 1996. (CD-ROM).
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação - as minorias na Idade Média*. Trad. M. A. E. da Rocha e R. Aguiar. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.
- ROSA, Nicolas. Los fulgores del simulacro. *Cuadernos de extensión universitaria*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, n. 15. 1987.
- RUBINSTEIN, Zipora. "El Golem": re-escritura de uma lenda judaica. *Boletim bibliográfico: Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v.45, n. 1-4, jan. dez. 1984.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. J. Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.38-52: O narrador pós-moderno.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Histórias possíveis. Nação: ficção - comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna - intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S.A./Ariel. 7. ed. 1996.
- SARLO, Beatriz. *Espacios de crítica y producción*. Buenos Aires, n.6, 1987. El surgimiento de la ficción.

- SARLO, Beatriz. *Instantáneas - medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S.A./Ariel, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Neuva Visión, 1988.
- SCHOLEM, Gershom. *Cabala*. Trad. H. Burlamaqui. Rio de Janeiro: A. KOOGAN Editor, 1989.
- SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamim, Buber e outros justos: Judaica I*. Trad. Ruth J. Solon. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SENA, Jorge de. *A literatura inglesa*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. C. Lopes. São Paulo: Scipione, 1993.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual - sexo e cultura no "fin de siècle"*. Trad. W. Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SOSNOWSKI, Saul. *Borges e a cabala*. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- SOUZA, Eneida Maria de. A biblioteca de Borges. Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos. Brasília, n.111, p.87-93, 1993.
- SOUZA, Eneida Maria de. Paisagens pós-utópicas. In: ANDRÉS, A. *Utopias - sentidos, Minas, margens*. Belo Horizonte: UFMG, p.147-154, 1993.
- SOUZA, Eneida Maria de. Biografias literárias. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 53, p. 129, jan. dez. 1995.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tempo de pós-crítica. *Cadernos de pesquisa*. Belo Horizonte, n. 20, nov. 1994.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

- STEINSALTZ, A. *O Talmud essencial*. Trad. E. Davidovich. Rio de Janeiro: A. KOOGAN Editor, 1989.
- STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*. São Paulo: Ática, 1995.
- STEVENSON, Roberto Louis. *O médico e o monstro*. São Paulo: Ática, 1994.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui - o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SWANSON, David. *El mundo paranoide*. Barcelona: Editorial Labor, 1974.
- TYNIANOV, J. Da evolução literária. *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- VÁZQUEZ, Maria Esther. *Diálogos*. Buenos Aires: Emecé, 1978.
- VILLORDO, Óscar. *Genio y figura de Adolfo Bioy-Casares*. Buenos Aires: EUDEBA, 1983.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y política - de Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Trad. Paulo R. Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. P. R. Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- YÚDICE, George. O pós-moderno em debate. *Ciência hoje*. Rio de Janeiro, n. 62, mar. 1990.
- YÚDICE, George. Postmodernity and transnational capitalism in Latin America. *Revista Brasileira de literatura comparada*. Niterói, v. 1, 1991.

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 2002
Artes Gráficas Delsur S.H.
Alte. Solier 2450 - Avellaneda (B1872FRP)
Tel./Fax: 4204-2986
E-mail: agdelsur@hotmail.com

Este libro fue escrito originalmente como tesis de doctorado en Literatura Comparada.

María Antonieta Pereira es profesora e investigadora de la Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Brasil).

www.corregidor.com



Los vínculos entre la literatura argentina y la brasileña siempre fueron escasos. Más preocupadas por reflexionar sobre el lazo que las une con las metrópolis, son pocos los momentos fundacionales que podrán postularse el día que se haga una historia de las confluencias: algunos viajes sin muchas consecuencias en el siglo XIX salvo el magnífico relato de Sarmiento, las lecturas que hizo Mário de Andrade de los hispanoamericanos y que rescató Raúl Antelo, el encuentro entre Oswald de Andrade y Oliverio Girondo, la larga estadía de Néstor Perlongher en San Pablo y algunas pocas escenas más. Sin duda, en los últimos años, las traducciones al portugués de los libros de Ricardo Piglia abrieron otra inflexión en estos encuentros que ahora retorna hacia nosotros con título de María Antonieta Pereira. Desde la crítica literaria, María Antonieta se propuso reforzar estos vínculos que, pese a las adversidades, continúan su recorrido secreto, discontinuo y casi furtivo. Fue una felicidad, para mí, conocer a María Antonieta, descubrir el valor cultural que puede tener el entusiasmo (el enthousiasmós que los griegos atribuían a un origen divino) y tener ahora este libro como un testimonio de su pasión. Es como si con él, María Antonieta trazara otro de los "nudos blancos" que, según ella interpreta en la obra de Piglia, representan "la variabilidad infinita del relato y de la tradición cultural". Pero esto no es todo. María Antonieta revisa obsesivamente la máquina narrativa de Ricardo Piglia y propone lecturas, hipótesis, interpretaciones. Las "micronarrativas" aparecen por todos lados, en los monumentos y en las ruinas, en una frase escuchada al pasar, en relatos semiolvidados. Justamente, a María Antonieta la conocí a propósito de algunas dudas que ella tenía con la traducción del poema de Baldomero Fernández Moreno que estaba inscripto al pie del obelisco. Nunca le había prestado atención a ese poema ni a las inscripciones del monumento que María Antonieta reproduce en su libro. Cuatro micronarrativas de fundación y de refundación que ella lee a la luz de la narrativa de Ricardo Piglia. Después de responderle sus dudas y sin estar muy seguro de haberlas resuelto, me subí al subte y fui hacia el obelisco. Era otra "ciudad ausente" más la que se aparecía ante mis ojos, gracias a la mirada y a la palabra de una "extranjera".

GONZALO AGUILAR

 CORREGIDOR