

La ciudad ausente: Ricardo Piglia y su lectura estético-política de Macedonio Fernández

The Absent City: Ricardo Piglia's aesthetic and political reading of Macedonio Fernández

Cecilia Salmerón Tellechea

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

cecilia.salmeron@ibero.mx

Resumen

Este artículo estudia la presencia de la figura y obra de Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*, construida mediante recursos de mitología biográfica, intertextuales y metaficcionales. El análisis revisa la configuración de la *ciudad*, el *Museo* y la *isla*, y cómo, en su relación con la *máquina*, el *complot* y la *sociedad secreta*, estos tópicos trabajan con conceptos clave de la poética macedoniana: disolución autoral, desterritorialización, estética de interrupción y promesa, noción de autoría como lectura crítica y de literatura como cadena de variantes. Mediante su diálogo con textos de Macedonio (sus novelas gemelas, teoría del arte, “Cirugía psíquica de extirpación”, entre otros), dichos tópicos despliegan una dialéctica entre tradición y utopía y reflexionan sobre el poder en los ámbitos de la ficción y la política. Se pretende así esclarecer el modo peculiar en que Piglia lee a Macedonio y qué revelan estos usos literarios de su propio sistema creativo.

Palabras clave: concepto de museo; genealogías literarias; intertextualidad; metaficción; *Museo de la Novela de la Eterna*; narrativa argentina del siglo XX; novela y dictadura; representación literaria de la ciudad.

Abstract

This article studies the presence of Macedonio Fernández's figure and works in The Absent City, woven by literary uses of his eccentric biography, intertextual and metafictional strategies. It examines the configuration of the city, the Museum and the island as well as their relationship with other topics like the machine and the secret society, inquiring on how they relate to key concepts in Macedonio's poetics: deterritorialization, aesthetics of interruption and digression, notion of author as a

critical reader and of literature as a chain of variants. Through the dialogue with Macedonian texts (his twin novels, his theory of art, “The Surgery of Psychic Removal”, among others), the revised topics unfold a dialectic between tradition and utopia, and reflect on the nature of power, both in the fictional and political fields. This analysis seeks to clarify the peculiar way Piglia reads Macedonio and, more importantly, it inquires on which aspects of Piglia’s own creative system these literary uses reveal.

Keywords: *museum concept; literary genealogies; intertextuality; metafiction; The Museum of Eterna’s Novel; Argentine 20th century narrative; novel and dictatorship; the city and its literary representation.*

Por encima pasan Gálvez, Payró, Lynch, Güiraldes, Mallea, mientras abajo, en la cueva, el viejo topo cava la tierra. En el mundo inédito de ese museo secreto se arma la otra historia de la ficción argentina: ese libro interminable anuncia la novela futura, la ficción del porvenir.

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*

Introducción

Mediante su ficción y su trabajo como crítico literario y profesor (entre otros espacios, desde Princeton University), Ricardo Piglia fue en buena medida responsable del renovado interés que tanto escritores como académicos tienen hoy en la figura y obra de Macedonio Fernández. Al colocarlo en el centro de su genealogía literaria, Piglia ha matizado no solo el modo en que la obra de Macedonio es hoy leída y evaluada, sino que ha modificado el canon de la literatura argentina, proponiendo también innovadoras lecturas de otros autores como Borges y Arlt. Su diálogo con Macedonio se esboza, entre otros textos, en *Respiración artificial* y se consolida en *La ciudad ausente*. Esta novela es, entre muchas otras cosas, un recorrido crítico por su biblioteca personal que incluye conversaciones con la gauchesca, Arlt (*Los siete locos*), Borges, (especialmente “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La muerte y la brújula”, “El Aleph”), Bioy Casares (*La invención de Morel*), Leopoldo Marechal (*Adán Buenos Aires*), Cortázar, *Las mil y una noches*, Dante, Moro (*Utopía*), Poe (“William Willson”), Kafka (“La colonia penitenciaria”), Doyle (*Sherlock Holmes*), Cervantes, Woolf, Malcom Lowry, Phillip K. Dick (*Ubik* y “Minority Report”), entre muchos otros. En esta constelación destacan Macedonio Fernández y James Joyce: en *La ciudad ausente*, la literatura salta al futuro impulsándose con un pie en el *Museo de la Novela de la Eterna* y con otro en el *Finnegans Wake*.

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, que pretende rastrear y analizar la presencia de la figura y obra de Macedonio en la poética de

Piglia. En esta ocasión me centro en *La ciudad ausente* (en adelante *LCA*), aparecida en 1992 (Buenos Aires: Sudamericana) y analizo algunos procedimientos intertextuales, metatextuales y de mitología biográfica que condensan el diálogo macedoniano y engranan los sentidos estéticos y políticos en la novela de Piglia.

Tradición y utopía

De entre los episodios de la excéntrica mitología biográfica de Macedonio Fernández que inspiran algunos núcleos del relato en *LCA* (su viaje a una isla de Paraguay, con el proyecto de fundar una comuna utópica y anárquica, su peregrinaje por pensiones porteñas, su hipocondría...), Piglia eligió la historia de amor y pérdida entre Macedonio y su esposa, Elena de Obieta, para construir uno de los hilos centrales de su novela. Ahí, ante el dolor de perder a su mujer, el personaje Macedonio se reúne con un inventor y crea una máquina para salvarla de la muerte. Esta máquina (cuya imagen es, a veces, la de un cuerpo femenino con tubos y cables y, otras, la de una psique paranoica que no sabe si es una espía, una paciente o una loca) se funde poco a poco con otro artefacto: una especie de fonógrafo, inventado en principio para traducir, que comienza a generar variantes en los textos que se le introducen, volviéndose así una máquina productora de ficción.¹

Es decir, en *LCA*, la pérdida genera la ficción: el proyecto de la máquina se plantea como un modo de salvar a Elena de la muerte y del olvido. Este motivo se multiplica especularmente y se disemina en una larga serie: a la pérdida de Elena por Macedonio se unen las de Junior (de su mujer e hija, a quien ve en sueños como una imagen femenina de sí mismo), la de Joyce (de su hija, Lucía, a la locura, aludida intertextualmente con el personaje de Lucía Joyce –la mujer del Majestic–, quien posee rasgos de Molly Bloom), que a su vez anticipa la

¹ La figura y obra de Macedonio proyectada por la ficción pigliana se distancia en múltiples aspectos del discurso que paralelamente fue desarrollando la crítica académica sobre Macedonio, en los años de redacción de *LCA* y posteriores. Un ejemplo: hoy sabemos que, si bien Elena de Obieta es el germen biográfico de la “Bellamuerta”, la figura de la Eterna en la obra de Macedonio se relaciona también –y sobre todo– con otra mujer, a quien Macedonio conoció en 1929: Consuelo Bosch de Sáenz Valiente. Ella fue la cuidadosa copista del famoso manuscrito de 1929, sustancial en la configuración póstuma de *Museo...* (Camblong, 1993). Considerando el fenómeno de la doble textualidad en la poética de Macedonio, se acepta también que la comprensión de la Eterna implica relaciones de oposición y confluencia con Adriana Buenos Aires, quien se llamó Isolina en la primera redacción de la “última novela mala”. Carlos García ha aclarado el origen biográfico de este personaje: Celina Candreva (Kandreva) Lamac (2003, p. 53, n. 59). Mientras que Piglia decide centrar su versión ficcional de “la Eterna” exclusivamente en Elena, los críticos académicos desempolvaban las figuras de Candreva y Consuelo, preocupados por desmentir la imagen de Macedonio como un viudo triste y aislado (Camblong, 1993, 2006; García, 2003; Attala, 2010; Salmerón Tellechea, 2017).

devoción del padre por Laura (perdida a la incomunicación por su afasia en el episodio de “La Nena”), la de Nolan (de su amada, esa nueva mujer máquina que construye en la isla, eco también de la Faustine de Bioy Casares, cuya aparente descompostura lo lleva a la soledad, la desesperación y el suicidio), la de Perón y los descamisados (de su Evita agonizante)² y, por supuesto, a las pérdidas de la sociedad argentina en la dictadura y post-dictadura (no solo las del último tercio del siglo XX sino, mediante parábolas históricas y ambigüedades temporales, todas las sufridas por Argentina). Como vemos, al germen biográfico (en la figura de Elena de Obieta) se suman, en *LCA*, otras alusiones históricas y, sobre todo, un nutrido linaje literario en la conformación del personaje-metáfora-categoría de “la máquina”.

La fusión de la Eterna con todas sus variantes, madres e hijas literarias, mitológicas e históricas (Elena de Obieta, Eva Duarte, Molly Bloom, Anna Livia Plurabelle, Felice Bauer, Faustine, la Eva del Génesis, Lucía Joyce, la mujer-pájaro, La Nena, etc.) forma

un minotauro femenino, prisionero del laberinto urbano, [que] revierte la leyenda y, 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. (Pereira, 2001, pp. 17-18)

Desde el título, la novela pinta una ciudad llena de ausencias. Se alude con esto a los desaparecidos políticos que se hacen presentes especialmente en el episodio de “La grabación”, en el que un gaucho descubre pozos llenos de cadáveres (Piglia, 2003, pp. 34-35). Se entabla también, así, un hilo de continuidad entre *Respiración artificial* –que culmina con la asumida desaparición de Marcelo– y *LCA*. Maggi podría haber brincado de un texto a otro, apareciendo en la segunda

² Ante la pregunta de si había pensado en la relación de su Elena-máquina con la figura de Eva Perón, Piglia respondió, en entrevista con María Antonieta Pereira: “Sí, porque ella fue momificada, vaciada y convertida en una especie de muñeca, cuyo cadáver circuló y antes de que Perón cayera, él había empezado a hacer un mausoleo, un *museo*, para tenerla ahí” (citado por Pereira, 2001, p. 245; cursivas mías). Recordemos que mientras Piglia trabaja en *LCA*, Tomás Eloy Martínez escribe *Santa Evita*, publicada en 1995: una ficción biográfica de Eva Duarte de Perón basada en la historia de su cadáver, el cual circuló clandestinamente por Buenos Aires y otras ciudades del mundo. Cabe notar que casi todos los personajes femeninos en *LCA* tienen cicatrices en alusión a la escritura, el relato y la memoria de la vida en el propio cuerpo.

novela como uno más de esos cadáveres. Jorge Fornet vincula el tópico de la pérdida asociada con lo femenino a la tradición del tango:

La pérdida de la mujer es un tópico leído por Piglia, dentro de la literatura argentina, como parte de esa expresión suprema de la cultura popular que es el tango. Textos clásicos como “El aleph”, *Los siete locos*, *Rayuela*, *Adán Buenosayres*, *Museo...*, tienen en común ese matiz tanguero: todos cuentan la pérdida de una mujer (se llame Elsa, la Maga, Solveig, la Eterna o Beatriz Viterbo) [...] (2005, p. 145, n.1)

Frente a esa fuerza de la pérdida, que tira hacia el Olvido (escrito con mayúscula e identificado como la única verdadera muerte en la poética macedoniana), en la novela de Piglia se despliega otra: la fuerza de la memoria, que contrarresta la primera y permite proyectarse hacia el futuro, hacia la utopía. Adriana Rodríguez Pérsico (2000) habla de la dinámica pigliana entre la pérdida y la restauración. Apelando a nociones derridianas y freudianas, describe su funcionamiento como una alternancia entre el archivo (pulsión vital que permite la restauración) y la pulsión de muerte encarnada en el olvido.

Siguiendo una línea similar de pensamiento, al analizar ecos macedonianos en Borges, Ana María Camblong afirma: “La factura de una discursividad que aglutina con irreverencia sedimentos de trasiegos culturales seculares determina un efecto paradójico que consiste en lograr lo más original y novedoso con los vestigios más antiguos” (2000, p. 141). Esto mismo sucede en *LCA*, que propone una novela futura basada en vestigios, si no los más antiguos, sí los ubicables en una tradición de la cual Macedonio es figura patriarcal. Piglia “rescata de la tradición la figura de Macedonio, para convertirla en piedra fundamental del devenir de la novela contemporánea” (Romano, 1994, p. 214).

Además de la equiparación ciudad-novela, en *LCA* hay otro sitio privilegiado que refiere tanto el espacio de lo enunciado como el de la enunciación; es decir, otro núcleo que es a la vez espacio en donde sucede la historia y reflejo de la propia textualidad de la novela: el Museo. La elección de este como hábitat de la máquina es una de las presencias macedonianas más contundentes en *LCA*. Pero, más allá de la evidente alusión al título de la obra maestra de Fernández, hay en ella una apropiación de la noción macedoniana de museo.

El enunciador de uno de los prólogos de la “primera novela buena” advierte que le “ha salido una novela museo” (Fernández, 1993, p. 38). En el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, editado por Piglia, bajo la voz “Museo” se registra que “novela equivale a museo”; que este último término aparece ya como sustantivo

(sustituyendo al de novela), ya como adjetivo (calificándolo); y que se trata de “un espacio privilegiado en donde se cruzan el artista y el crítico” (2000, p. 64); es decir, es un terreno que cataliza la metaficción. Dicho sitio también permite y genera

una nueva experiencia para aniquilar a la Ausencia, un lugar donde retener a la Eterna [...], es el lugar de pervivencia de la mujer perdida (La Eterna), donde el sujeto de la enunciación la sustrae del tiempo recuperándola a través del corpus textual. (pp. 64-65)

De modo que, al ubicar la máquina en el Museo, Piglia recupera y retrabaja varias implicaciones que el término sintetiza en la obra de Macedonio:

exhibición de una amplia gama de posibilidades ficcionales, primacía de la metaficción, lucha contra el olvido y construcción de la utopía. El museo es el sitio donde se resguarda el pasado. Al elegirlo sede de la literatura futura, Macedonio deja claro que no hay porvenir que no se base en una recuperación, renovada, eso sí, del acervo cultural. (Salmerón Tellechea, 2017, p. 134)

Continuando este postulado, en *LCA*, el museo (que conserva lo que fue) se presenta como sede del grupo subversivo que está en la búsqueda de una mejor realidad (tanto política como estética, pues trabaja en la construcción tanto de una nueva sociedad como de una nueva narrativa). Mediante este sustrato macedoniano, la novela de Piglia confirma: no hay utopía sin tradición.³

Como ha podido observarse, los espacios en la poética pigliana aluden metafictionalmente, y con frecuencia por la mediación de Macedonio, a la creación verbal.⁴ Rose Corral (2007) ha leído el laboratorio y la ciudad, en la obra de

³ En *Conversación en Princeton*, Piglia comenta: “el museo, como la sociedad utópica, es un sistema de clasificación, de exclusiones e inclusiones. En el caso de la novela [*LCA*], cuando yo la escribí pensé que la máquina tenía que estar en un museo. La forma vino por ahí: un objeto mítico, fuera de circulación y por lo tanto un museo, un sistema de corredores y de vitrinas, donde la máquina está conservada” (1998, p. 37).

⁴ Entiendo metaficción como la variedad de recursos mediante los cuales ciertos textos privilegian su autorreferencialidad, explicitan su autoconciencia o problematizan su propio estatuto ficcional. Estas estrategias posibilitan que, sin abandonar los terrenos de la ficción, los textos hagan crítica sobre sí mismos y sobre otros y, simultáneamente, teoricen sobre su propia poética. En la constitución de la categoría, pueden distinguirse dos líneas: por un lado, las reflexiones jakobsonianas sobre las funciones poética y metaligüística, que produjeron eco en los estructuralistas y cuajaron en la definición genettiana de metatexto; por otro, el trabajo de Dällenbach, quien recupera un término acuñado por André Gide, *mise en abyme*, y cuyas indagaciones han continuado en estudios como los de Hutcheon. Sintetizando el amplio panorama teórico, distingo tres modalidades: 1) El comentario

Piglia, como metáforas del arte de narrar, del quehacer escritural. El laboratorio, como espacio de experimentación, aparece en *LCA* con dos variantes: la clínica (laboratorio psíquico) y el taller (laboratorio mecánico). Según Corral, Piglia lee “El Aleph” de Borges como un paralelo de su ensayo “El escritor argentino y la tradición”: desde la calle Garay, en un suburbio de Buenos Aires, se puede entrar en contacto con todo el universo. Si la novela *Museo...* puede ser vista como un aleph (aunque más extendido que condensado) de las posibilidades ficcionales, y *LCA* como otro, que comprime a los padres literarios de Piglia, el Museo (dentro de *LCA*) es un aleph más que contiene, filtrada siempre por la máquina, la tradición literaria de Occidente.

Ciudad y novela

Los intertextos macedonianos comienzan en *LCA* desde el propio título, primera referencia, en este caso velada, a *Museo de la Novela de la Eterna*, obra que puede considerarse “novela ausente” en virtud de la siguiente paradoja: ciertamente incluye un catálogo de aspectos ficcionales, pero al mismo tiempo es ausencia de ficción, es puro paratexto. Por su enorme cadena de prólogos, liminares, introducciones, palabras previas, etc., se trata de una novela ausente como cuerpo tradicional del texto, aunque presente en “la carne” de los paratextos (Salmerón Tellechea, 2017, pp. 133-134). En este sentido, *Museo...* es una novela desterritorializada, que encuentra su territorio en los márgenes, o, como se titula el último fragmento de *LCA*, “En la orilla”.

La ausencia de territorio está también aludida en el título pigliano. Sus personajes, marginales en sí mismos, se ven forzados a desplazar sus sedes cada vez hacia espacios más periféricos: la clínica, el Museo, la isla –símbolo radical del aislamiento, pero que será, paradójicamente, el núcleo del re-nacimiento–. En

literario: inserción de fragmentos de corte ensayístico en donde se reflexiona sobre el fenómeno de la literatura. 2) El abismamiento o variante estructural: casos en los que, aun cuando el texto no verse explícitamente sobre la literatura, la estructura de inclusión o “caja china”, que introduce distintos narradores y pone en juego diferentes niveles de ficción, provoca un distanciamiento crítico que obliga al lector a tomar conciencia del estatuto ficcional y a cuestionar las fronteras entre “realidad” y ficción. 3) La auto-radiografía: el texto despliega sus propios procedimientos compositivos; se trata de la modalidad más compleja y exigente con el lector. Corresponde a lo que Macedonio llama “trabajo a la vista [del lector]” (Fernández, 2004, p. 133) y a lo que Hutcheon denomina “mimesis of process” (2013, p. 5). El comentario literario se vincula con lo que la teórica canadiense nombra “overt form of narcissistic narrative”, mientras que el abismamiento y la radiografía (los tipos 2 y 3) son posibilidades de lo que ella distingue como “covert mode” (2013, p. 23). En *LCA* hay ejemplos de todos estos modos de meta ficción. Como se irá viendo con los ejemplos macedonianos analizados, la dimensión intertextual, con sus múltiples variantes –es decir, la mirada crítica que convoca la presencia de textos previos y los tipos de apropiaciones y usos que de ellos hace *LCA*–, se engarza con las estrategias meta ficcionales aquí descritas.

este sentido, desterritorialización se relaciona con utopía (un no lugar), cuyo espacio será precisamente la isla: que en *LCA* se asocia con la tierra prometida, el horizonte de la migración, el nuevo Edén, el sitio de la fundación y el nuevo comienzo. El tránsito de la máquina, desde la ciudad –en donde huye del espacio de la represión (la clínica) y de la amenaza (el museo infiltrado por la policía)– hasta la isla, constata que no hay posibilidad de utopía sin recuperación de la tradición.

Leyendo metaficcionalmente, la desterritorialización tiene también, tanto en Macedonio como en Piglia, una implicación lingüística. Los personajes de *LCA*

se encuentran desconectados de su propia lengua, en una especie de exilio interno, forzados a traducir un sistema de signos que les resulta extraño, aunque es el suyo [...]. La extranjerización de la lengua propia que experimentan [...] es precisamente la experiencia del lector frente a los textos de Macedonio Fernández y James Joyce. (Waisman, 2004, p. 278)

El extrañamiento de la lengua es parte fundamental del proceso creativo, según Piglia (2007). En “El escritor como lector”, llama la atención sobre la importancia de la lengua ajena, que puede darse también en la materna (como sucede con los grandes escritores), siempre y cuando esta se desfamiliarice, se extranjerice. El escritor, entonces, puede considerarse un afásico, y el afásico un infante perenne. Su escritura, puesto que, si es creativa, ha de nombrar una nueva realidad, se enuncia como balbuceo, con la tartamudez propia del afásico o del niño. En *LCA*, la Nena, con su cloqueo, parece hacer eco de estas declaraciones, constituyéndose en una de las múltiples metáforas del creador que hay en la novela.

También Lazlo Malamüd (inmigrante centroeuropeo que había ganado un premio con su traducción del *Martín Fierro*, obra que se sabía de memoria y constituía su vocabulario hispano: leía el español, pero era incapaz de hablarlo) hace alusión a la creación mediante el extrañamiento de la lengua:

Siempre pensé [habla Junior] que ese hombre [Malamüd] que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (Piglia, 2003, p. 17)⁵

⁵ En el personaje de Malamüd puede apreciarse una probable y vedada presencia arltiana. Como él, de origen europeo, Arlt “hablaba mal” el español. En *Respiración artificial*, dando una genial vuelta de tuerca al canon de su recepción, Piglia transformó esto en rasgo estilístico. En la propia idea de la máquina, que conjunta el invento físico con la experimentación literaria (la novela habla de su

Sin embargo, el sitio en donde más claramente se expone la asimilación de la lengua extraña como proceso creador, es en el papel que el *Finnegans Wake* representa en la última parte de la obra, que puede ser interpretada como una Babel invertida. En uno de sus diálogos con Saer, Piglia comenta sobre la función que daría al texto joyceano en *LCA*:

Pero uno podría pensar en el relato del futuro también como un relato que se constituye en otro tipo de lengua, una lengua que cambia, como la verdadera lengua de la literatura. Una lengua que imprevistamente pasa del español al inglés o del inglés al alemán. Y quizás uno podría pensar al *Finnegans Wake* como el primer texto que responde a esta suerte de movimiento posible, utópico, de una lengua que sería por fin la verdadera lengua de la literatura. (Piglia y Saer, 1995, p. 28)

El título de *LCA* también expone una fusión que es primordial en la poética pigliana: la ciudad como novela, la posibilidad de “mapear” la ficción:

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir [...]. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez. (Piglia, 2003, p. 87)

“La muerte y la brújula”, de Borges, se revela, en relación con este procedimiento, como intertexto, pero la relación novela-ciudad está ya prefigurada desde *Museo...*, en la idea macedoniana de “novela salida a la calle”: “Mejor sería aún que hubiéramos *efectivado* la ‘novela salida a la calle’ que yo proponía a mis amigos artistas. Habríamos menudeado imposibles por la ciudad. El público miraría nuestros ‘jirones de arte’, escenas de novela ejecutándose en las calles...” (Fernández, 1993, p. 14). En “El escritor como lector”, Piglia (2007) comenta también la importancia de lo geográfico (rutas, fronteras) respecto a la circulación de la literatura, que tiene un tiempo distinto al de su producción.

patente), también puede verse una alusión a Arlt –en cuya vida y obra el invento representa un papel fundamental–. “Son varios también los tópicos arltianos que retoma Piglia [en *LCA*]: la sociedad secreta de *Los siete locos*, ‘máquina de producir relatos’, había dicho en 1984, se convierte literalmente en su novela en una ‘máquina de narrar’, una máquina utópica que se opone, como el proyecto del Astrólogo, a la realidad siniestra, al ‘terror en las calles’ o al clima de amenaza que recorre la ciudad” (Corral, 2000, p. 159). En “El gaucho invisible” (Piglia, 2003, pp. 43-47), en la iniciación por la vía de la traición-crueldad (que es asimismo iniciación literaria, pues este fragmento constituye uno de los primeros relatos recopilados e introducidos en la máquina), también resuenan ecos arltianos.

Amenaza y resistencia: teoría y práctica del complot

El diálogo literario es ciertamente fundamental en *LCA* (1992), pero no podemos olvidar que, si Piglia escribió *Respiración artificial* (1980) durante la dictadura (1976-1983), con su segunda novela encara la post-dictadura, y lo que ahí propone son “opciones poéticas para enfrentarse a la situación socio-política argentina de fines del s. XX” (Waisman, 2004, p. 277). Según Arcadio Díaz Quiñones,

uno de los problemas que plantea Piglia –en rigor, uno de los ejes que vertebran muchos de sus textos– es de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo encarar literariamente el horror, la censura ideológica y las distintas formas de represión. (1998, p. ix)

Por eso considero, siguiendo a Waisman, que

la revalorización de Joyce y Macedonio efectuada por Piglia no se trata de dos operaciones diferentes (la estética y la política), sino de una simultánea; es decir, de un cruce entre lo estético y lo político (o quizás: de una revalorización política por ser estética) que resulta ser una combinación especialmente provocadora para nuestra época contemporánea. (2004, p. 277)

Es decir, ambos tipos de reflexiones están indisolublemente entretejidos y funcionan como la criba que filtra el diálogo con la tradición literaria y la reflexión metaficcional expuestos en la novela. La particularidad y la innovación en la lectura pigliana de Macedonio es justo el haber consolidado su politización: con *LCA*, Piglia da una vuelta de tuerca en la recepción macedoniana proponiendo una lectura política de un autor que había sido considerado un esteticista (no en el sentido de un estilista, pero sí en el de un escritor enfocado solamente en la experimentación radical de formas literarias).

El tratamiento político se funde con el estético en una figura, una obsesión en Piglia, el complot:

El complot [...] la conspiración. Ése es un relato bien ‘argentino’. La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta [...]. Aquí el poder funciona así. Al mismo tiempo es un relato paranoico: viene de la época de la dictadura y ahora está invertido. (Piglia, 2001, p. 36)

Y es que ni el poder ni la resistencia pueden operar si no es mediante la ficción: “Cuando se ejerce el poder político, se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad” (p. 35). Estas otras maneras de contar la realidad, mediante las cuales *LCA* recupera no solo la tradición letrada sino también los relatos orales, forman el contra-complot. En la misma entrevista, Piglia recuerda la historia sobre un tren cargado de féretros que algunos, durante la dictadura, decían haber visto viajando hacia el sur. “Ese relato que circulaba entre la gente es un ejemplo para mí de esa trama de versiones y de historias que funcionan como alternativa y contrarrealidad” (p. 37).

En *LCA* se representa la convivencia o la simultaneidad de dos realidades opuestas, tanto en el terreno político como en el estético: el complot y el contra complot; un relato que se impone mediante la amenaza y otros que resisten por medio de la subversión; uno que se emite desde el centro y otros que se generan los márgenes y reaccionan ejerciendo un poder fragmentario, periférico y subversivo. En esta dinámica, que introduce rasgos del género policial, despliega la paranoia y desarrolla el tópico de la sociedad secreta, se trasluce una cadena intertextual que incluye: *El hombre que fue jueves*, de Chesterton; el proyecto de creación colectiva *El hombre que será Presidente*, en el que participaron Macedonio, Borges y otros jóvenes vanguardistas a inicios de la década del veinte y que constituyó uno de los antecedentes de *Museo de la Novela de la Eterna*; *Los siete locos*, de Arlt; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges; el guion para la película *La invasión*, escrito por Borges, Bioy Casares y Hugo Santiago Muchnik; “El Congreso”, de Borges, entre otros.

Pensando en la mezcla y mutación de lenguas, que sucede en la isla, hacia el final de *LCA*, nótese que en la palabra hispana *complot* se deja ver la inglesa que designa la trama, descubriendo los aspectos político y ficcional cuya interdependencia constituye la base de la poética pigliana (Piglia, 2014).

Macedonio en el manifiesto de *La ciudad ausente*

“Ficción y política en la literatura argentina” –ponencia presentada en el coloquio “Cultura y democracia en la Argentina” (Universidad de Yale, abril de 1987), cuya segunda parte se incluyó en *Crítica y ficción* a partir de su segunda edición (1990)– como muy atinadamente ha advertido Jorge Fornet, puede considerarse el manifiesto de *LCA* (2005, pp. 148-149). Piglia expone ahí ideas que serán ejes conductores de la novela. En la civilización –comenta–, a diferencia de lo que ocurre en las sociedades tribales (del desierto o de la pampa),

la ficción aparece como antagonica con un uso político del lenguaje [...]. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica [...]. El espacio femenino y el espacio político [...] la Novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro se calla. La literatura y la política, dos formas antagonicas de hablar de lo que es posible. (2001b, p. 121)⁶

Lo más importante, sin embargo, es que en este texto Piglia hace algunos comentarios sobre Macedonio que anuncian ya el modo en que lo lee en *LCA*; ve en su antecesor, no la oposición sino la confluencia del discurso político y el ficcional, los cuales se funden en el espacio de la utopía:

[Macedonio] une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreducibles [...]. Por eso en el *Museo...* hay un Presidente en el centro de la ficción. El Presidente como novelista, otra vez el narrador de la tribu en el lugar del poder. La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella [...]. En Macedonio la teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables. (Piglia, 2001b, p. 22)

El escritor como lector o la literatura como red intertextual

La aparición de la máquina en la novela está relacionada doblemente con la traducción: porque la primera vez que se le describe es con referencia a un traductor (Malamud); y porque se creó como máquina de traducción y después, como por un equívoco (nada inocente, por cierto, si pensamos en la noción de autoría que permea las poéticas de Macedonio y Piglia), se transformó sola en productora de ficción:

⁶ Evelia Romano observa que, en otro lugar de *Crítica y ficción*, Piglia vuelve a oponer lo femenino a los discursos de autoridad (tanto políticos como religiosos), pero porque lo identifica con la oralidad, en oposición a la escritura. Romano considera que “en concordancia con tales características, son los personajes femeninos de *La ciudad ausente* los portadores y transmisores de mensajes e historias” (1994, p. 224), y ve en esto un eco macedoniano más: “La idea de la mujer como memoria simultánea y original, como oralidad, voz en oposición a [...] la palabra escrita [...], está presente en *Museo...* La Eterna es la palabra en su devenir intemporal, contiene y explica el secreto inefable que el escritor trata de dilucidar en su consecución de un estilo” (p. 224). También Pereira se detiene en la función primordial que ejerce lo femenino en *LCA*: “Seducidos por la ausencia femenina, Macedonio y Piglia transforman la angustia de la pérdida en deseo de ficción. Apropiándose de los relatos como si fueran cuerpos femeninos, los narradores de Piglia transforman el lenguaje de las biografías en confidencias, cartas y diarios apócrifos. Al desdoblarse en Evas, máquinas o monstruos, el cuerpo femenino de la novela es el espacio en que los lenguajes revuelven el polvo del museo de la tradición transformándolo en el laboratorio que experimenta el futuro” (1999, p. 32).

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera [...]. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial [...]. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. (Piglia, 2003, pp. 41-42)⁷

La identificación de traducir con crear, arraigada –como se verá– en la teoría de Macedonio, pasa por las contribuciones borgeanas antes de ser recogida por Piglia. Y, al fundir dichas nociones, la idea de literatura resultante tiene que ver con la elaboración de materiales literarios anteriores y ajenos, con un universo intertextual, con la amalgama de lectura con escritura y de crítica con ficción.

Para Macedonio, Belarte no es enunciado, sino *versión o ejecución* (lo que implica relación con otros textos): “Arte sin [...] persecución o alegaciones de Autenticidad; con sólo el valor de la ejecución o versión al punto de ser recomendable que los asuntos fueran ‘de encargo’ y lo genuino del artista su versión de arte” (Fernández, 1974, pp. 242-243). Como lo constata una nota a pie de “Cirugía psíquica de extirpación”, “está escribiendo” es sinónimo de “está comparando” (1999, p. 62, n.2): nuevamente, la escritura presupone textos previos. En *Museo...* es todavía más explícito: “Seriamente creo que la literatura es precisamente la belarte de ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros” (1993, p. 126). En *LCA*, Junior comenta:

Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas. Desde la época en que era fiscal en Misiones había llevado un registro de relatos y de cuentos [...]. El sistema era sencillo y surgió por casualidad [...]. Entonces empezó a trabajar con series y variables. (Piglia, 2003, pp. 46-47)

Piglia trabaja, en *LCA*, con ejecuciones, versiones, palimpsestos, comparaciones respecto de varios textos previos, entre ellos y fundamentalmente, los de Macedonio. Los relatos de la máquina son, a su vez, un cúmulo de variantes respecto de

⁷ La primera vez que se habla de máquina en la novela, antes de referirse a la de Macedonio, sin embargo, es en relación con el periódico: una “máquina productora de noticias” manejada por Junior (p. 10). Este personaje es una máquina productora de noticias mientras que Elena, una de ficciones. Se establece así una relación entre periodismo y literatura, fusionándose, una vez más, los espacios políticos y estéticos.

un mismo núcleo.⁸ Este modo de concebir la creación se expone metaficcionalmente, entre otros, en el episodio de “La Nena”.

Su historia pone también en evidencia el extrañamiento frente al lenguaje. El paso desde la ausencia hasta un uso solvente de la lengua, que incluye la dimensión trópica, puede ser visto como una metáfora del discurso literario. El proceso creativo comienza, antes de escribir una historia, por reinventar un lenguaje. Laura es una máquina más en la novela (uno de los múltiples ejemplos de desdoblamientos y prolongaciones de series): “Ella era una máquina lógica conectada a una interfase equivocada” (Piglia, 2003, p. 54).⁹ El padre usa un procedimiento para tratarla que es análogo al de la máquina, contar versiones de una misma historia:

Todos los días, al caer la tarde, el padre le contaba la misma historia en sus múltiples versiones. La nena que cloqueaba era la anti-Scherezade que en la noche recibía, de su padre, el relato del anillo contado una y mil veces [...] Esa tarde, por primera vez la nena se fue de la historia, como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado del relato y le pidió a su padre que comprara un anillo (anillo) de oro para ella. (Piglia, 2003, pp. 56-58)

Solo se puede producir algo nuevo, salir de un círculo cerrado, si se vuelve atrás, revisando un núcleo y sus versiones. Solo se puede crear si se re-lee la tradición; con esta afirmación, el episodio de la niña, especularmente, contiene y refleja la propuesta de *LCA*. La estatua y la fotografía, así como la narración en su recuperación de historias anteriores, se presentan en este fragmento como formas de lucha contra el olvido/pérdida. Además, se alude a la narración como una posibilidad de vivir sin miedo: “Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir” (p. 59). De ahí que la ficción se presente como vía para encarar la situación política argentina de finales del siglo XX, en la que, si algo se respiraba, era precisamente miedo.

“Nudos blancos” puede leerse como palimpsesto de “Cirugía psíquica de extirpación”. Sin embargo, en la historia de la Nena hay también, y quizá aún más claramente, una relación intertextual con el cuento de Macedonio: el

⁸ Barrenechea (2000) habla de relatos clonados, para aludir a los fragmentos de *LCA* (a los relatos de la máquina) que son siempre los mismos y, a la vez, siempre otros.

⁹ La idea de la niña-máquina también recuerda a las vanguardias y su gusto por la figura del maniquí y de la mujer mecanizada: “Era un híbrido, la nena, para Madame Silenzky, una muñeca de goma-pluma, una máquina humana, sin sentimientos y sin esperanzas” (Piglia, 2003, p. 55).

intento del padre por incorporar una memoria temporal a la niña, en *LCA*, es eco/variente de la primera cirugía de Cósimo (trasplante de memoria) y recuerda, a la inversa, su segunda (“extirpación”); la realidad a-sintáctica y por tanto a-cronológica del mundo de Laura se asemeja a la serie de experiencias fragmentarias y desarticuladas que componen el universo de Schmitz (Salmerón Tellechea, 2017, p. 53, n. 87). Recordemos que para producir el olvido en Cósimo, lo que el médico de “Cirugía...” realmente hace es reducir su futuro a un casi presente. Es decir, si se elimina el futuro, se elimina el pasado o los efectos de este. A la vez, inversamente, no se puede afirmar el futuro sin recurrir al pasado: la Nena no comienza a narrar sino hasta que es capaz de *recordar* y *repetir* la historia que su padre le cuenta en variantes. Ambos textos, pues, enfatizan uno de los ejes conductores de *LCA*: los personajes buscan una realidad futura diferente, un nuevo porvenir (tanto política como estéticamente –esta pareja está siempre amalgamada–), pero saben que no puede surgir de la nada, ni solo del presente que les es adverso, sino de una recuperación transformadora de la tradición. El vínculo entre pasado y futuro en la novela (políticamente: entre pasado represor y futuro utópico; estéticamente: entre tradición y ruptura o experimentación) hace eco de esta estrecha interdependencia temporal explorada por “Cirugía...”.

La máxima experiencia temporal, en Macedonio, no se relaciona con la prolongación lineal infinita, sino con la condensación, mediante la simultaneidad, de lo infinito en el instante. En “Cirugía...”, al describir el embelesamiento en el que Cósimo vive después de la “extirpación”, el narrador comenta:

ni el amor ni la pasión ni el viaje, ni la maravilla asumen la intensidad del tropel sensual de la infinita simultaneidad de estados de privilegio del presente [...] Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad. (Fernández, 1999, p. 60)

Esta concepción del tiempo es característica de las exploraciones vanguardistas. El paso de la tradición al porvenir deseado y buscado es también, en *LCA*, un tránsito de la linealidad a una poética del instante. De aquí que el lugar utópico, la novela del futuro, se ubique en una isla que remite al *Finnegans Wake* –la novela de la simultaneidad y del instante por excelencia–. La novela futura aparece así como continuadora del rechazo al realismo propugnado por las vanguardias. Cabe precisar, sin embargo, que exceptuando pasajes como el de “La Nena”, el instante se percibe menos en *LCA* debido a que la inserción

del modelo policial (relacionado con el complot) le impide ser percibida como antianecdótica, o –dicho con otras palabras– le otorga una impronta de acción que no tienen los relatos macedonianos.

El episodio de “La Nena”, que contiene las múltiples versiones del relato de Venus y del anillo que su padre le cuenta, es uno de los relatos producidos por la máquina y por tanto está a su vez contenido en el Museo –uno de los muchos ejemplos de las complejas estructuras de inclusión en *LCA*, las cuales despliegan y funden distintos niveles ficcionales–. El abismamiento se potencia en el episodio titulado precisamente “Museo”, cuando “la serpiente se muerde la cola”, pues Junior se percata de que su historia (aparentemente en el nivel más “externo”), es una más entre las arrojadas por la máquina. Tanto Junior como el lector toman conciencia de esto cuando el personaje ve representada en el Museo la habitación del Majestic, en la que acaba de reunirse con Lucía. Esta ciclicidad está especularmente señalada por la figura del anillo (en el episodio de Laura) y en el matiz circular del relato de su padre. La estructura de caja china y la proliferación de narradores se hace también presente en las alusiones a *Las mil y una noches* que abundan en este fragmento.

Más adelante, uno de los narradores comenta: “Macedonio no intentaba producir una réplica del hombre, sino una máquina de producir réplicas” (Piglia, 2003, p. 60). Recuerda así la noción macedoniana de ficción, compartida por Piglia: no como reflejo del mundo y del hombre (mirada realista) sino como un cúmulo de réplicas literarias, es decir, como un universo intertextual. La cita anterior puede aplicarse (metaficcionalmente, de nuevo) a la novela de Piglia: los personajes de *LCA* no son reflejo directo del hombre ni del mundo, sino que pasan por mediaciones literarias: son réplicas de nociones estéticas y de actitudes políticas. En esto se manifiesta su alejamiento del realismo tradicional. En su “Teoría del arte”, Macedonio insiste en la categoría de “versión” al defender este carácter indirecto de lo literario: “un arte es tanto más belarte [...] cuanto más técnico e indirecto: debe ser Versión, nunca enunciado” (1974, p. 225).

Si lo importante en la creación, como lo sugieren las citas y el análisis anterior, es la apropiación que el escritor hace de textos ajenos, y la forma en que produce versiones, variables, series; entonces la escritura es un proceso, ante todo, de lectura crítica. Este es, para mí, el punto en que las poéticas de Macedonio y Piglia –sus respectivas nociones de ficción– coinciden de forma más contundente. El concebir así la literatura tiene un impacto sobre la figura tradicional del autor, que queda transformada en la de lector/crítico; se suma

así a las estrategias de disolución autoral a las que tanto recurrió Macedonio. Gerardo Mario Goloboff ha descrito así sus implicaciones en *Museo...*:

Al incluirse en el propio sistema que construye, al descentrar lo individual y, en fin, al postular la “presencia en el arte y en la vida de un uso sabio de la Ausencia”, es decir, la invisibilidad del portavoz, Macedonio se nos ofrece como uno de los casos más cumplidos del autor por el que pugnaba Mallarmé: “comparable al director de orquesta, anónimo y dando la espalda al público”. (1993, p. xxi)

Tanto Piglia como sus críticos han señalado, con distintos nombres y ejemplos, la disolución autoral apreciable en su obra. Refiriéndose a la red de historias que circulan marginalmente y forman el contra-complot, Piglia habla de “un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas” (2001d, p. 37). En otra entrevista: “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas” (citado por Díaz Quiñones, 1998, p. xi). Idelber Avelar (1995) se detiene en las múltiples estrategias mediante las cuales, víctimas de la represión y buscando la supervivencia en la simulación, los personajes de *LCA* luchan por perder el nombre propio. Lo llama la “conquista del anonimato” (pp. 426-427).

La invisibilidad del portavoz, el anonimato, la memoria hecha de citas, la experiencia impersonal, la pérdida del nombre propio, todos estos aspectos, apuntados por las citas anteriores y relacionados con la disolución autoral, revelan que Piglia, por mediación macedoniana, concibe al autor como lector crítico y productivo. En varias entrevistas, ha definido el quehacer escritural como un modo de leer:

Yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros [...]. En principio [el escritor] se forma leyendo... ¿pero qué tipo de lectura es ésta? Yo creo que ése es el punto fundamental. Un modo de leer, un modo de usar los textos, una posición frente a las tradiciones [...]. Básicamente, hay que trabajar en la tradición. (1998, pp. 1 y 3)

Según Mónica López Ocón, Piglia dijo alguna vez que “en *Respiración artificial* se insinuaba la teoría de Valéry de que *El discurso del método* podría ser leído como la primera novela moderna porque allí se narraba la pasión de una idea” (en Piglia, 2001a, p. 10). Piglia no la desmiente pues sostiene que, en su noción

de ficción, esta es un terreno amplio y flexible, capaz de albergar todo tipo de materiales, incluso el teórico.¹⁰ Hizo especialmente explícitas estas afirmaciones en conversación con Saer, cuando este le preguntó sobre la incorporación del ensayo en la forma narrativa:

la novela y la ficción tiene la posibilidad de trabajar con los materiales más diversos [...]. Yo creo que hay una pasión en las ideas, como hay una pasión en los cuerpos [...]. Tengo una poética del relato que rechaza que existan contenidos que puedan quedar excluidos a priori del material narrativo. (Piglia y Saer, 1995, p. 14)

La dinámica de complot-contracomplot implica también una relación, en *LCA*, entre el código del policial y la crítica; desarrolla así la identificación del crítico con la figura del detective —una de las constantes en la poética pigliana—:

[...] me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. [...] En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. (Piglia, 2001a, p. 15)¹¹

La relación detective-crítico tiene también que ver con la fusión ciudad-novela y con la interrelación entre los ejes político y estético. Los personajes de *LCA* son detectives que recorren la ciudad buscando pistas —o, mejor, “criminales” (en tanto agentes de un plan subversivo, contra el sistema)— que la recorren escon-

¹⁰ En diálogo con Saer, sin embargo, matiza y se defiende de quienes lo acusan de ser un escritor demasiado teórico, diciendo que no existe un contenido teórico *a priori*, que él simplemente vierta en sus obras. Esto las convertiría en novelas de tesis y ciertamente no lo son: “Cuando uno se opone a la novela de tesis se opone a la idea de que hay algo previo a la escritura, una especie de contenido anterior que la escritura no haría sino reproducir” (Piglia y Saer, 1995, p. 14). Las reflexiones teóricas surgen en sus novelas en el propio proceso de ficcionalizar; el énfasis, pues, incluido el desarrollo teórico, sigue siempre en la ficción.

¹¹ Piglia aclara que su noción de crítico puede relacionarse con la figura del detective, mas no con la del policía, pues este último “está institucionalizado, es un funcionario del Estado, es el Estado. El detective [en cambio], es una figura inventada, construida, es un experto en la interpretación. Entonces yo asociaría al crítico con el detective, no con el policía, lo cual no quiere decir que [...] no existan críticos policiales” (1998, p. 35).

diéndose del aparato de espionaje tendido por el poder.¹² Pero, simultáneamente, son críticos que recorren los textos de Macedonio, Joyce y tantos otros, viajan por la tradición literaria (mediante lo intertextual) y vagabundean por la propia textualidad de *LCA*, relato que los contiene (mediante lo metatextual), buscando nuevas lecturas, nuevas posibilidades interpretativas. Y las encuentran; la renovada mirada que imprimen en la recepción macedoniana es claro ejemplo. Para Piglia, el crítico es detective en tanto que “lee lo que no parece visible a primera vista, es decir, lee los márgenes y los textos cambian” (1998, p. 36), como cambió efectivamente la obra macedoniana con la lectura que de ella hizo *LCA*.

Estética de la postergación, la promesa y la interrupción

El gusto por lo inconcluso, que fragmenta la estructura de sus obras, es otra de las confluencias entre las poéticas de Macedonio y Piglia. Interrogado sobre la estructura de *LCA*, este último destacó el relato mínimo o micro-relato y la interrupción –componente, por cierto, fundamental en la poética macedoniana, relacionado con la catalización de distanciamiento crítico y con la estética de la postergación, dilación, digresión y resistencia a la conclusión–. Tanto esta como la simultaneidad, confiesa, fueron técnicas que absorbió de la televisión, que es para él “la forma del desvío [...] por excelencia” (1998, p. 17):

Venía de Buenos Aires donde había sólo tres o cuatro canales y encontré aquí [en EUA] con un horizonte de setenta canales y en un sentido cuando empecé a entrar y salir de esos programas tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a *La ciudad ausente*, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí. (Piglia, 1998, p. 42)

Camblong ha visto muy bien que la táctica de postergación en Macedonio no es solo un recurso literario –que se observa en el constante prometer y anunciar una novela (en sus propios paratextos y en los pre-textos o textos compañeros), así como en las constantes digresiones e interrupciones de los hilos narrativos– sino que caracterizó también el itinerario genético de *Museo...* Para describir dicho proceso, esta investigadora usó una frase –guiño– muy sugerente, en términos

¹² Avelar nota también esta diferencia: “*Respiración artificial* manejaba el modelo del relato policial desde el punto de vista del detective [...]. *La ciudad ausente* cuenta quizás el mismo relato [...], pero con una inversión fundamental: se narra desde el criminal” (1995, p. 430).

piglianos: “La máquina del prometer” (1993, p. xli). Recuérdese que la escritura de *LCA* (cuya primera edición es de 1992) y la composición de la edición crítica de *Museo...* (publicada en 1993) fueron paralelas: Camblong trabajaba con el archivo de Macedonio mientras Piglia urdía su segunda novela. Como he explicado en otra oportunidad, Piglia aludió a Camblong y a su trabajo con los testimonios, versiones y variantes macedonianas mediante el personaje de *LCA* que lleva su nombre: Ana (Salmerón Tellechea, 2017, pp. 74-76).

La estética de la postergación y la promesa como estrategia extratextual, ejercida como el anuncio de una obra por venir y aplicada a la constitución de la imagen/máscara/persona de escritor, es otro gesto macedoniano que Piglia asumió.¹³ El *modus operandi* de la “máquina macedoniana” se aprecia también, en la poética de Piglia, en la fragmentación y diseminación de sus textos, exacerbadas –para usar un término muy pigliano– hacia el final de su vida. Es decir, en la forma de configurar su obra y de ponerla en circulación.

Coda

Del enorme cúmulo de intertextos en *LCA*, Macedonio y Joyce ocupan los sitios privilegiados. Esto se hace especialmente evidente al final de la novela, cuando la máquina/Elena enuncia un monólogo que es claramente un palimpsesto del de Molly Bloom, en el cierre de *Ulysses*. El relato futuro queda fundado, pues, en una re-lectura no solo de la tradición literaria argentina sino también de la hispanoamericana y universal. Según Katharina Niemeyer, esta dialéctica entre localismo y universalidad está ya apuntada por la obra de Macedonio:

La ‘descontextualización sistemática’ a la que en *Museo...* se someten el mundo narrado y las instancias del autor y del lector, posibilita la universalización en este doble sentido vanguardista e hispanoamericano [...]. La máxima ‘irreverencia’ frente a las tradiciones occidentales que representa el intento universalizador de Macedonio se ofrece como camino para inscribirse en la modernidad y transformarla en un sentido a la vez universal y latinoamericano. (Niemeyer, 2004, p. 451)

El monólogo final de la máquina puede interpretarse como un acto fundacional, a la vez de una nueva sociedad como del relato futuro. Piglia transforma así a su

¹³ Especialmente con lo relativo a sus diarios, vertidos en sus famosos cuadernos –de cuño claramente macedoniano– los cuales, hacia el final de su vida, se transformaron en esa mezcla de autobiografía y ficción que son *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016, 2017).

Elena en la nueva Eva. “En el principio, era el verbo”. Recordando esta frase del Génesis, Pereira habla del proceso de creación en *LCA* como “*verbum adánico* siempre sublevado y exiliado” (2001, p. 23).

El trabajo crítico de Piglia, “en lucha abierta, y tomando posiciones polémicas [...] ha modificado profundamente nuestra comprensión de Sarmiento, Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh, y Roberto Arlt” (Díaz Quiñones, 1998, p. x). Y lo hizo, sobre todo, mediante su ficción (es decir, en el trabajo crítico que subyace en su narrativa): Piglia fue un gran crítico, pero ejerció aún mejor la crítica cuando escribió ficción. Continuando con el embate contra las posiciones que el canon había dado a Borges y a Arlt en la tradición literaria argentina, expuesto en *Respiración artificial*, en *LCA* tomó por blanco la forma en que Macedonio había sido leído. El reto que ahí se propuso Piglia fue la operación inversa de la que había ejercido con el autor de *Los siete locos*. Si en *Respiración artificial* hizo de Arlt, más cercano al realismo, un estilista, en *LCA* politizó la obra del más autorreferencial de los autores argentinos. Piglia “escudriña con lucidez y penetración un vasto y heterogéneo corpus de textos, descubriendo entre ellos relaciones antes inadvertidas o, incluso, no visibles” (Díaz Quiñones, 1998, p. xii). La fusión de lo político con lo estético en la obra de Macedonio, la visibilización de una veta política en la poética macedoniana o bien la inauguración de un uso político de su ficción son varias de estas relaciones propuestas en *LCA*.

No hay escritor fuera de la tradición, esto es cierto, pero hay muchos modos de relacionarse con ella. Hay quienes optan por la ruptura, otros por la continuidad: actitud parricida y filial, respectivamente, que pueden asumirse explícita o implícitamente. Mediante los mecanismos intertextuales y metaficcionales que hemos analizado, algunos más explícitos, otros más velados, observamos el modo en que Piglia se inserta en un linaje literario macedoniano y hace de la conformación de esta tradición, la problemática crucial de su poética. ¿Por qué? ¿Qué quiere decir con eso?

Autolegitimarse y orientar su propia recepción son posibles, aunque no únicas respuestas: si se legitima al padre, se instaura una genealogía que termina por legitimar también al hijo. Con su lectura de Macedonio, Piglia construye un linaje del cual se presenta como heredero. Y al modificar la recepción tradicional de Fernández y sugerir rutas para interpretarlo, prefigura el modo en que desea ser leído. Es decir, al presentar un uso político de la ficción macedoniana, Piglia advierte que su propio trabajo con la tradición literaria no puede desligarse de la intención política y no puede ser, por tanto, recibido como puro ejercicio estético. Ahora bien, las estrategias de Piglia en *LCA* no conducen simplemente a describir

una tradición para luego sumarse a ella, sino que la subvierten y modifican para que esta pueda precederlo.

Hablando sobre los cursos que Piglia dio en Princeton, Díaz Quiñones afirma: “era *contemporáneo* porque en sus ficciones y crítica hablaba de lo que nos interesaba; pero también contribuía decisivamente a contemporaneizar a otros escritores” (1998, p. viii). El giro que *LCA* imprime en el modo de leer a Macedonio puede también entenderse como una estrategia para contemporaneizarlo. El Macedonio encapsulado en el esteticismo se condenaba, parece pensar Piglia, a cierto anacronismo: la situación socio-política argentina de la post-dictadura no puede darse el lujo de encierros en torres de marfil. Al abrir las posibilidades de la lectura política de su obra, Piglia le imprimió una nueva vigencia.

Ahora bien, hemos visto que Piglia presenta los rasgos fundamentales de su poética mediante los elementos macedonios que recupera en *LCA*. Pero, ¿por qué esa dinámica de encubrirse? El simulacro y los mensajes cifrados ocupan un lugar fundamental en su sistema creativo. En actitud borgeana, el alter ego de Renzi parece divertirse al difuminar las figuras autorales, construir laberintos de atribuciones e incluso trasladar estas estrategias al mundo extratextual para presentarse como un “escritor sin serlo” (Premat *dixit*, 2009). Además, si para él no hay subversión sin simulacro, resulta coherente su táctica de afirmar tangencialmente el carácter subversivo de sus textos, presentándolo como continuación –y no como ruptura– de lo que otros han inaugurado; es decir, bajo el disfraz de poéticas ajenas: las de Borges, Arlt, Macedonio...

Piglia es la máquina a la que se le introduce la obra macedoniana y de la que esta sale traducida, transformada, re-creada. Llevando el abismamiento hasta el extremo, *LCA* puede ser leída como el último relato de la máquina; como una versión o variante (una “ejecución”, para usar el término macedoniano) de los textos de Fernández que Piglia recopiló y se auto-introdujo. Es decir, la máquina puede interpretarse, en una lectura global, como metáfora del propio Piglia: lector productivo, traductor de la tradición. En la novela, la máquina-Elena es primero, objeto del amor de Macedonio y, segundo, quien continúa su labor creativa. Se subvierte así el referente histórico pues Elena murió antes que Macedonio. La máquina-Piglia, que quizá desearía haber podido ser, como Elena, admirada por Macedonio, quiere también constituirse en la prolongación de su fuerza creadora.

Él es esa máquina productora de ficción, cuyo funcionamiento funde traducción, creación y variación. Él es la máquina que traga obras macedonianas y las arroja transformadas en nuevos relatos. Así como a Elena se le introdujo *William*

Williamson y se le extrajo *Stephen Stevensen*, a la máquina-Piglia se le introdujo *Museo...*, *Ulysses*, etc. y se le extrajo *LCA*. Con este proceso, Piglia se puso muy bien el saco de “el que quiera escribir esta novela” –destinatario del último prólogo de *Museo...*, con el cual Macedonio prefiguró sus reescrituras.

Referencias bibliográficas:

- Attala, D. (2010). “El amor secreto de Macedonio”. *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/el-amor-secreto-de-macedonio-nid1236429
- Avelar, I. (1995). “Cómo respiran los ausentes. La narrativa de Ricardo Piglia”. *Modern Language Notes*, 110, pp. 416-432.
- Barrenechea, A. M. (2000). “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. En J. Fornet (Ed.). *Ricardo Piglia* (pp. 235-249). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Casa de las Américas.
- Camblong, A. M. (1993). “Estudio preliminar”. En M. Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* (pp. xxi-lxxix). Edición crítica de A. M. Camblong y A. de Obieta (Coords.). Madrid: ALLCA XX.
- _____ (2000). “Macedonio Fernández: archivo de la vanguardia”. En R. Corral (Ed.), *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* (pp. 139-152). México D. F.: El Colegio de México.
- _____ (2006). “Consuelo-Eterna, pasión erótica y metafísica de Macedonio”. En *Ensayos macedonianos* (pp. 185-205). Buenos Aires: Corregidor.
- Corral, R. (2000). “Ricardo Piglia: los ‘usos’ de Arlt”. En R. Corral (Ed.), *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* (pp. 153-160). México D. F.: El Colegio de México.
- _____ (2007). “Ricardo Piglia: Itinerarios de lectura (y escritura)”. En R. Corral (Ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 193-208). México D. F.: El Colegio de México.
- Dällenbach, L. ([1977] 1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Díaz Quiñones, A. (1998). “Para empezar: Ricardo Piglia”. En A. Díaz Quiñones, P. Fargas *et al.* (Eds.), *Conversación en Princeton* (pp. vii-xvi). Princeton: Princeton UP.
- Fernández, M. (1974). *Obras completas III: Teorías*. Edición de A. de Obieta, ordenación y notas. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición crítica de A. M. Camblong y A. de Obieta (Coords.). Madrid: ALLCA XX.
- _____ (1999). *Textos selectos*. Edición y selección de A. de Obieta, Prólogo de A. M. Camblong. Buenos Aires: Corregidor.

- _____ (2004). *Obras completas VII: Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Edición de A. de Obieta, ordenación y notas. Buenos Aires: Corregidor.
- Fornet, J. (2005). *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. Bogotá: Letras Cubanas.
- Gandolfo, E. (1996). “Reportaje sobre Ricardo Piglia”. *Radar*, supl. de *Página\12*. Recuperado de: www.literatura.org/Piglia/rprepo.html
- García, C. (2003). “Crónica de una amistad. Notas a la correspondencia”. En M. Fernández y J. L. Borges, *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad* (pp. 23-259). Edición y notas de C. García. Buenos Aires: Corregidor.
- Genette, G. ([1982] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goloboff, G. M. (1993). “Liminar”. En M. Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* (pp. xix-xxi). Edición crítica de A. M. Camblong y A. de Obieta (Coords.). Madrid: ALLCA XX.
- Hutcheon, L. ([1980] 2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP.
- Niemeyer, K. (2004). *Subway de los sueños, alucinación, libro abierto. La narrativa vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Vervuert.
- Pereira, M. A. (1999). “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”. *Estudios Filológicos*, 34, pp. 27-33.
- _____ (2001). *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor.
- Piglia, R. (1998). *Conversación en Princeton*. A. Díaz Quiñones, P. Fargas et al. (Eds.). Princeton: Princeton UP.
- _____ (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001b). “Ficción y política en la literatura argentina”. En R. Piglia, *Crítica y ficción* (pp. 119-124). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001c). “Notas sobre Macedono en un Diario”. En R. Piglia, *Formas breves* (pp. 13-28). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001d). “Una trama de relatos”. En R. Piglia, *Crítica y ficción* (pp. 35-44). Barcelona: Anagrama.
- _____ ([1992] 2003). *La ciudad ausente*. Anagrama: Barcelona.
- _____ (2007). “El escritor como lector”. En R. Corral (Ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 17-31). México D. F.: El Colegio de México.
- _____ (2014). “Teoría del complot”. En R. Piglia, *Antología personal* (pp. 99-118). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- _____ (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. México: Anagrama.
- _____ (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. México: Anagrama.
- Piglia, R. y J. J. Saer. ([1990] 1995). *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, R. (Ed.). (2000). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Pérsico, A. (2000). “La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración”. En R. Corral (Ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 137-148). México D. F.: El Colegio de México.
- Romano Theusen, E. (1994). “Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. *Alba de América*, 22-23, pp. 213-226.
- Salmerón Tellechea, C. (2017). *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos*. México: El Colegio de México.
- Waisman, S. (2004). “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 30, pp. 277-291.