



Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia

Idelber Avelar

MLN, Vol. 110, No. 2, Hispanic Issue. (Mar., 1995), pp. 416-432.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28199503%29110%3A2%3C416%3ACRLALN%3E2.0.CO%3B2-H>

MLN is currently published by The Johns Hopkins University Press.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/jhup.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact support@jstor.org.

Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia¹



Idelber Avelar

Si el enemigo vence, también
los muertos estarán en peligro.

Walter Benjamin

I

Si la crítica literaria es la culminación contemporánea del género autobiográfico, inaugurado por Rousseau con las *Confessions*—en el sentido cabal de que hacer crítica es siempre escribir la historia de una colección de libros, siendo el *graphós* del sujeto que escribe nada más que el *biós* de lo que ha leído²—, la obra de Ricardo Piglia representaría entonces la resistencia máxima, la impermeabilidad absoluta a toda autobiografía. No por la razón trivial de que en su texto el yo escribiente se hallaría “menos implicado” (como si la autobiografía consistiera en la exposición transparente de un ego), sino más bien porque Piglia escribe el texto-biblioteca, texto sin afuera, inenarrable más allá de sí mismo. ¿Dónde ubicar al sujeto que, en posesión de un relato más, supuestamente contaría la historia de la vida / lectura? ¿Si este mismo sujeto ya se encuentra *citado*, previsto en su totalidad por uno de los textos? La antigua paradoja del conjunto contenido en uno de sus elementos regresa, no como farsa, sino como pesadilla: si en nuestro pensar crítico, no hemos

¹ Agradezco al CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico), de Brasil, el apoyo financiero durante el período de producción de este artículo. Mi reconocimiento también a Alberto Moreiras, quien leyó una primera versión del trabajo y ofreció comentarios valiosos.

² La idea, desde luego, la robo del mismo Ricardo Piglia. Ver su *Crítica y ficción* (13-25).

estado escribiendo nada sino autobiografías fantasmales, la llegada de textos como *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* nos condena al orden del metafantasma: disertar infinita, neuróticamente, acerca de la imposibilidad de narrarnos; así como de la imposibilidad de no narrar esta imposibilidad.

De la noción de texto total se deriva una de las utopías fundamentales de la modernidad, yo diría *la utopía* por excelencia, en la medida en que ella es, en su propia definición, el espacio sin afuera. El Libro de Mallarmé, *Le livre à venir* de Blanchot, los sueños de Borges,³ son todos imágenes de un texto que contendría todos los relatos posibles y todas las combinaciones que uno pueda generar a partir de ellos. En Piglia dicha utopía se encuentra a la vez reinscrita e interrogada. Es imposible pensar fuera de ella o sin ella. Pero hoy tampoco ya es posible rendirse a ella. Hay que resistir. La imagen utópica del texto total, de *la ciudad ordenada*,⁴ regresa como inmenso archivo del Estado, catálogo paranoide cubriendo perfectamente el recorrido de cada sujeto, un poco como el mapa imaginado por Borges cubriría todo el territorio. Si en la exactitud de la representación, apropiada por el Estado, nuestro narrar se ha vuelto cita archival en la máquina burocrática, la única salida es inventar historias falsas y apócrifas. Barajar los relatos y los nombres propios hasta el agotamiento.

De ahí la importancia de Kafka en la obra de Piglia. En Kafka la utopía del orden ya no puede ser vivida sino como pesadilla. *El proceso*, releído desde hoy, no es sino una condena de la memoria: el crimen más hediondo de K. es *no acordarse de su crimen*. El proceso se arma contra el olvido. La modernidad sería el momento en el que la memoria del sujeto no es más que una cita en la inmensa biblioteca del burócrata estatal: memoria que deviene impersonal, impura, sucia, hecha de citas. Una de las hipótesis subyacentes a los textos de Ricardo Piglia es la de que si la memoria moderna se ha vuelto

³ Yo seguiría insistiendo que los sueños narrados por Borges—libros totales, memorias inagotables, bibliotecas-universo—son sueños del orden de la utopía, a pesar de toda la insistencia, por parte de teóricos como Foucault, en la noción de heterotopía—babelismo irreductible al monologismo utópico—en su obra. La crisis de la utopía senalada por Foucault resultaría entonces, a mi modo de ver, de la inmensurabilidad entre el momento utópico (cierre del libro, fin de la escritura) y la proliferación alucinante, heterotópica, del lenguaje que lo describe. El texto definitivo de Foucault acerca del problema es el prefacio a *Les mots et les choses*.

⁴ He analizado la transformación de la imagen de la ciudad ordenada, de utopía en distopía, en la novela de José Saramago, *O Ano de 1993*. Ver mi "Sobre as Ruínas da Anti-Utopia."

catálogo de la máquina paranoide del Estado, quizás se pueda inventar una resistencia a partir del olvido. Si la novela moderna nace narrando la trayectoria de un lector y sus recuerdos (el Quijote no es sino un lector recordando textos), y si la misma posibilidad de cualquier porvenir reside en el relato de estos recuerdos, su culminación, su momento más radical de apogeo y autoexplosión, se halla no en Proust, en cuya obra un yo todavía puede constituirse a partir de la singularidad de un recuerdo, sino en Kafka, donde la reescritura del pasado ya se encuentra enteramente trasladada hacia la esfera de la máquina paranoide.

II

Respiración artificial y *La ciudad ausente*, dictadura y postdictadura. Antes de empezar a interpretar las novelas en función de una presunta determinación externa respecto a lo que “se puede” o “no se puede” decir, reduciendo el texto a algo del orden del epifenómeno, miremos algunas líneas que se cruzan. La noción de máquina paranoide, alrededor de la cual gira *La ciudad ausente*, aparece en *Respiración artificial*, pero como parte de la historia secreta, la historia que no se narra (como veremos, *Respiración artificial* cuenta dos historias). Los índices de dicho relato asoman a la superficie en el desciframiento alucinado de cartas por Arocena; la máquina ahí, en el momento de su constitución, *se apropia* de las historias personales, historias todavía firmadas, y las convierte en mapas, huellas, donde todos los nombres son falsos y las señas de identidad individuales no son sino piezas de un rompecabezas que, una vez montado, toma la forma de un gigantesco engranaje totalizante e impersonal.

El argumento de la novela es conocido: el profesor Maggi intenta reconstituir la historia de Enrique Ossorio, exiliado político de la época de Rosas, que escribe en Nueva York su autobiografía, mientras planea un “romance del porvenir,” una utopía en la cual el protagonista recibe cartas del futuro, de la Argentina de 1979, tratando de imaginar cómo será esa época. Ossorio escribe sobre el futuro porque no quiere recordar el pasado. Simétricamente, el profesor Maggi, en la Argentina de 1979, monta el rompecabezas del pasado porque “la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (19). Se trata de un presente benjaminiano, que pesa sobre los vivos. El sobrino de Maggi, Emilio Renzi, quien recibe una primera carta del

profesor, lo que iniciará su colaboración en la historia, narra el enigmático trayecto de su tío. La última cita tiene lugar en un bar, donde Renzi espera a Maggi para recibir papeles pertenecientes a Enrique Ossorio. La espera toma la forma de una larga conversación sobre historia y literatura entre Renzi y Tardewski, un exiliado polaco de la Segunda Guerra. Maggi no viene. Los papeles le llegan a Renzi vía Tardewski. La primera página trae una nota de Enrique Ossorio “al que encuentre mi cadáver.”

Si, a partir de la lectura hegemónica de *Respiración artificial*, lo revelado y lo escondido se derivan meramente de un presunto cuidado con la censura y la represión, nos obligaríamos a leer la larga segunda parte de la novela (la conversación entre Renzi y Tardewski sobre literatura, historia y sus trayectorias personales) como un velo que cubriría la historia real o despistaría la máquina censora del Estado, o que en el mejor de los casos ofrecería huellas hacia la comprensión de lo que verdaderamente importa, es decir, el “mensaje” sobre la Argentina de 1980 lanzado al desciframiento. Sin embargo, ¿y si la historia que funciona como velo, la historia que supuestamente encubre, no fuera nada menos que la historia misma que se quiere narrar? ¿Y si el secreto fuera simplemente otro relato, estructuralmente interior al relato narrado, más allá de una sencilla denuncia o toma de posición sobre la realidad argentina de 1980, que sólo estaría usando la literatura como máscara y que bajo otras condiciones políticas sería enunciable fuera del relato? Desde luego, explorar esta hipótesis significa exactamente lo contrario de negar el carácter explosivamente político de la novela; implica sí negar lo político en cuanto algo tranquilo, homogéneamente narrable en su verdad, de manera independiente del relato. Implica meternos de lleno en la cuestión de la narrabilidad de lo político.

¿Cuáles son las dos historias que narra *Respiración artificial*? Simplificaríamos el problema si dijéramos que son las historias de Enrique Ossorio en 1850 y la de Maggi, Renzi y Tardewski en 1979. A partir de ahí sería simple encontrar un sistema de equivalencias entre Maggi y Ossorio, los dos textos que escriben, las dos muertes, las dos dictaduras, y quizás coronarlo todo con la conclusión de que “la Argentina no ha cambiado nada.” Éste no es, empero, el corte que propone el relato. El corte tiene lugar en otra parte. Lo que está en juego no es una relación de simbolización mutua entre pasado y presente, sino una alegorización—de naturaleza muy particular, que trataré de definir—de distintas posiciones estructurales respecto al narrar. En el interior de este marco permanecen, claro, las

simetrías entre Maggi y Ossorio, pero adquieren un carácter mucho más problemático. Un profesor recopila y cita, en 1979, los textos de un exiliado del 1850. Un colaborador suyo trata de narrar esta trayectoria de lectura / escritura, y sólo puede hacerlo a partir del archivo de la literatura argentina y occidental de los siglos XIX y XX. *Respiración artificial* narra dos historias: la de Ossorio y Maggi y la de Emilio Renzi y Tardewski. La primera se detiene donde empieza la segunda. O mejor, la segunda trata de narrar el secreto de la primera. La primera prevé el dilema de la segunda; la primera, incluso, *narra* el dilema de la segunda. El secreto es, en cada uno de los relatos, una imposibilidad que apunta hacia la otra historia. Contrariamente a la hipótesis hegemónica de un relato-velo-para-despistar-censores, creo que cada una de las historias son inenarrable sin la otra: cada una de ellas enmarca el límite de lo que la otra puede narrar. Y *Respiración artificial* no es sino una novela acerca de los límites del narrar.

En ambos relatos, algo une la historia y la literatura; se trata de dos *artes del desciframiento*. Narrar y hacer política son dos métodos de adivinar o fabricar el futuro en el intento desesperado de no citar o repetir el pasado. La política argentina toma la forma de una inmensa novela policial donde lo que hay que hacer siempre es recorrer la escena del crimen, rastrear huellas, asignar una culpa. Es precisamente el juego de desciframientos lo que provoca la proliferación de relatos, pues el secreto de un relato sólo puede ser otro relato. Lo que narra Maggi es la historia de una novela epistolar utópica en la que el protagonista recibiría documentos escritos en el futuro, en la Argentina del 1979; novela que fue concebida en el siglo XIX por un exiliado argentino en los Estados Unidos como una manera de descifrar la Historia. Pero la narración de Maggi deviene, a su vez, un desciframiento, al mismo tiempo literaria y política: construir el relato es una forma de evitar que se confirme la pesadilla de que el presente ya se encontraba citado en el pasado. El objetivo no es solamente “entender . . . algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí” (72), sino asegurarse de que hay un lugar desde donde se pueda narrar la historia argentina fuera de la autocita desesperada del mismo monólogo infinito de traiciones y sentencias. En otras palabras, se trata de apostar a la posibilidad de que las cartas del porvenir que recibe el protagonista de la novela de Ossorio *puedan ser* otra cosa que plagios de relatos apócrifos escritos en el siglo XIX.

En este juego infinito de desciframientos, el de Emilio Renzi toma la forma de un dilema: ¿cómo narrar el presente? ¿cómo narrar la búsqueda de Marcelo Maggi? ¿cuál es el lenguaje que narra la relación de la Argentina con su(s) historia(s)? Ésta es la cuestión fundamental con la que se lidia en la segunda parte de la novela, la conversación de bar supuestamente “superflua” respecto al argumento político del texto. La respuesta a dichas preguntas lleva a Renzi hacia, entre otros, Roberto Arlt y Kafka. Arlt es “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (130) porque Arlt es el único que capta la narrativa paranoide del Estado, el único que logra entender la política como *conspiración*. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la utopía ya se ha vuelto paranoia totalitaria, organizada por una lógica inquebrantable, seductora, maquiavélica. Arlt anticipa la postmodernidad al señalar la faz dictatorial de la utopía moderna del orden, epitomizada en el discurso del Astrólogo, una barroca mezcla de bolchevismo, fascismo y mística tecnológica.⁵ Dentro de la tecnocracia industrialista sombría y apocalíptica del Astrólogo, “la mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos” (94). El lenguaje que quiera narrar la historia argentina tendrá que *entrar* en la pesadilla, ensuciarse con la infinitud de complots paranoides encarnados en el mismo Estado, mimetizarlos, parodiarlos. El descubrimiento de Renzi en *Respiración artificial* es que para relatar la desaparición de Maggi, hay que *escribir mal*, en el sentido (moral) que tiene la expresión en Arlt. Escribir como quien comete un crimen. El mal es una tarea, decía un enigmático personaje de un novelista ruso. A los desciframientos del Estado, oponer la reproducción—el espejamiento perverso—de sus propios relatos detectivescos. Es decir, lo que luego vendría a hacer Piglia en *La ciudad ausente*. La Historia argentina no es sino el intento desesperado de Roberto Arlt de transcribir el monólogo del sargento Cabral, disparando una serie de traiciones, citas, copias, narradas a su vez por Ricardo Piglia.

Todo ello justifica también la opción de Renzi por Kafka, en lugar de Joyce. Pues si el poema que escribe Marconi,

⁵ ¿Residiría ahí la confirmación de un interesante rasgo de las relaciones entre modernidad y postmodernidad en América Latina, a saber, que el momento fundacional de lo moderno sería a la vez la inauguración de lo postmoderno? ¿qué en América Latina la modernidad ya llega en tanto crisis, es decir, como postmoderna? En Arlt, la narrativa de la modernización ya es, desde siempre, parodia de sí misma.

Soy
 el equilibrista que
 en el aire camina
 descalzo
 sobre un alambre
 de púas

Tardewski decide titularlo “Kafka,” lo que está en juego no es simplemente elegir entre dos vertientes de la novela moderna—Joyce, que escribe para salir de la pesadilla del presente, versus Kafka, que escribe para entrar en ella—, sino también enmarcar el espacio dentro del cual el mismo discurso de *Respiración artificial* se vuelve enunciado. *Narrar la Argentina de 1980 es equilibrarse descalzo sobre un alambre de púas*. Kafka y Roberto Arlt son la contrapartida esencial, fundamental, de la pregunta de Renzi: ¿cómo narrar los hechos reales? Dicha pregunta no se puede contestar con un giro hacia la interioridad del sujeto; hay que hundirse en el archivo de lo ya dicho, robar historias ya contadas. “Cómo narrar el presente” no es una cuestión del orden de la sinceridad, o aún de la exactitud, sino de la *estrategia*.

A partir de este marco, ¿cómo no ver en la larga digresión acerca de Hitler, Heidegger y Descartes (de Hitler como coronamiento de la razón filosófica), la misma genealogía de Arocena, el descifrador de cartas del Estado? ¿cómo no ver, en el diseño maquiavélico y diabólico de la razón, la genealogía de nada menos que el Estado argentino? Sabemos que la conexión fáustica entre la racionalidad y lo demoníaco es un viejo tema de Roberto Arlt—en *Los lanzallamas*, el Astrólogo, figura de la razón profética y totalitaria, dice que “el ajedrez es el juego maquiavélico por excelencia” (243). ¿Sería una coincidencia que el ajedrez sea una presencia constante en *Respiración artificial*, pasatiempo favorito de Tardewski, mediador de su encuentro con Joyce, e imagen fantasmal en toda la conversación acerca de la racionalidad filosófica?

De todas maneras, si según Tardewski lo que escribió Descartes fue una novela policial,—“cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal” (189) —, entonces, ¿cuál puede ser la realización contemporánea de este relato detectivesco sino las maquinaciones del Estado? El Estado es el *cogito* omnipotente. Eso no se dice en la novela, pero intuyo que Arocena es un excelente jugador de ajedrez. Igual que la búsqueda de Renzi de

un lenguaje para narrar al profesor Maggi lo había llevado a Kafka y Roberto Arlt, la indagación acerca del alambre de púas encima del cual se equilibran él y su tío, desemboca en el nacimiento de la racionalidad moderna y en el modelo del relato policial. No por azar, la emergencia de la novela de detective es contemporánea al surgimiento de los Estados nacionales. Ambos se unen en la trinchera desde donde se hace fuego contra el gran enemigo: la duda.

El relato de Renzi y Tardewski, del que forma una parte importante la digresión sobre historia y literatura, es por lo tanto una investigación acerca de cuál lenguaje puede narrar la historia del profesor Maggi y de Enrique Ossorio. Plantear la relación entre los dos relatos como *alegórica* ayuda a entenderlos, en la medida en que el concepto de alegoría subraya tres hechos fundamentales: 1) la primacía de la ruina y del fragmento, o del fragmento en cuanto ruina; 2) las conexiones entre narrativa y muerte; 3) la centralidad que adquieren la pérdida, el límite, la imposibilidad, figuras que en *Respiración artificial* se presentan bajo la resonancia enigmática de un único verbo: “callarse.”

La alegoría no es un rostro, es una calavera (Benjamin 243). En la imagen del rompecabezas que tratan de montar Maggi, Renzi y Piglia, ¿no podemos ver la figura de Marianne recomponiendo los trozos de la carta en la cual Herodes ordena su muerte? La alegoría invierte el mito de Scheherezade: se trata ahora de narrar para morir, no porque se haya escogido la muerte, sino porque es imposible, no está dada la posibilidad de escoger no narrar. El “al que encuentre mi cadáver” que surge al final de la novela, se debe leerlo no sólo literalmente, refiriéndolo a la muerte de Enrique Ossorio, no sólo metafóricamente, en cuanto señalando la desaparición de Maggi, *sino también y más fundamentalmente al narrador del conjunto del relato, a Renzi y Piglia*. La novela podría tener como subtítulo “Prolegómenos a mi muerte.” El texto cumple para Renzi / Piglia el papel que tienen, para Ossorio, las carpetas que contienen las notas para el relato utópico no escrito, o, para Maggi, las anotaciones que preparan el libro, para siempre inédito, sobre Ossorio. *Respiración artificial* es el prólogo al texto jamás escrito. La verdadera historia no se ha narrado. ¿Sería entonces el sujeto que “sabrás ocuparse de lo que quede de mí” (213), cierre de la novela, la imagen furtiva del lector, interpelado, invitado a contar la historia que Renzi / Piglia han silenciado?

En la alegoría, son inseparables la centralidad del fragmento y de la ruina, por un lado, y de la muerte, por otro. Es decir, la Argentina del 1980 no se puede simbolizar, no se puede representar como

totalidad coherente y lisa. De ahí la inevitabilidad de una relación alegórica, fragmentaria, con el objeto a agarrar. Pero este fragmento sólo existe como ruina, como índice de la muerte. “La *physis* humana,” nos dice Benjamin, “sólo accede plenamente al reino de lo alegórico en cuanto cadáver” (131). Quizás no se trataría entonces, como piensa el Senador Luciano Ossorio, de adivinar la verdad “a pesar de los muertos que boyan en las aguas de la historia” (62), sino *por causa* de ellos, *a través* de ellos, *en* ellos, y ése sería el sentido del aprendizaje de Renzi. El murmullo incesante de los muertos *es* la verdad de la historia. Lo que he tratado de mostrar es que ello no es de ninguna forma independiente, o gratuito, respecto a la estructura fragmentaria de la novela. Pues este murmullo, sólo se puede narrarlo con el lenguaje del fragmento, de la ruina.

El tercer eje que he propuesto para pensar el carácter alegórico de *Respiración artificial* se vincula con las nociones de límite y de imposibilidad. Si uno se fija en la segunda parte de la novela, percibirá una insistencia en el tema del fracaso. “Se puede decir de mí,” dice Tardewski, “que soy un fracasado. Y sin embargo cuando pienso en mi juventud estoy seguro de que eso era lo que yo en realidad buscaba” (151). Tardewski tiene el despojamiento de los que han conseguido fracasar lo suficiente, de los que han verdaderamente desperdiciado sus vidas, derrochado sus condiciones; de los que escriben sabiéndose la lección de los vencidos: que las cosas siempre pueden empeorar. Cuando se establece la conexión Descartes-Hitler (es decir, la genealogía de la razón en cuanto razón totalitaria), las opciones de un joven filósofo quedan claras: el fracaso o la complicidad. Para aquél que prefiere “ser un fracasado a ser un cómplice” (191), la elección de Kafka en lugar de Joyce se vuelve obvia. Joyce, el habilidoso, el que supera todos los obstáculos. Kafka, aquél a quien todos los obstáculos superan. También aquí, la discusión sobre la tradición literaria occidental se ubica en el corazón mismo del problema de Renzi y del relato en su totalidad. Si, como he dicho arriba, *Respiración artificial* no narra la historia que importa, si el conjunto de la novela no es sino un prólogo al verdadero relato, es porque Piglia fracasa. *Sabe* fracasar. Teje, en los meandros laberínticos del edificio narrativo en ruinas, la imagen espectacular de este fracaso. Narrar el fracaso, narrar la imposibilidad de escribir, narrar la imposibilidad de contar lo que le ha pasado al profesor Maggi, he ahí la tarea de *Respiración artificial*.

Por eso he propuesto que la relación entre las dos historias es una relación alegórica: porque se trata, en el fondo, de una relación

basada en la imposibilidad de narrar: el objeto de la alegoría sólo se presenta al conocimiento, por definición, como objeto perdido, objeto en retirada. La novela trata entonces de pensarse como relato imposible, de tal forma que la totalidad de *Respiración Artificial* no es sino una alegoría al cuadrado: lo alegorizado no es, de ninguna forma, el objeto que no se narra (no se trata de una alegoría de la Argentina de 1980, ésta es todavía una lectura muy superficial). Lo que está en juego es *la alegoría de la imposibilidad de narrar este objeto*. Es decir, la representación alegórica de la relación (también alegórica) que el lenguaje tendría con su objeto. Una alegoría de la alegoría, por tanto, ya que ésta no es sino la relación con lo perdido, la representación del objeto *en cuanto* objeto perdido. Como siempre en Piglia, el secreto no contado no es un enigma a descifrar, un “mensaje del texto,” o una sustancia que se escondería bajo las palabras: lo oculto no es nada sino la historia que no se cuenta.

III

La ciudad ausente maneja los residuos de lo que no había narrado *Respiración artificial*. Quizás, en la historia del primer anarquista argentino (32-9), dentro de uno de los pozos cavados en los campos al norte de Malagüeno, donde se amontonan cadáveres, trozos de cuerpos ya irreconocibles, calaveras, se encuentre una marca de algún personaje de la novela anterior. La historia de la nación surge como un inmenso relato secreto, subterráneo. “La ciudad ausente” es, en un sentido bastante literal, la ciudad llena de muertos. Ya no se trata tanto de narrar los hechos reales como de narrar las ruinas y restos de la historia. Y hacerlo como quien lanza un desafío al porvenir, una invitación a un relato futuro. Si nos roban la máquina de historias macedoniana, también los muertos estarán en peligro.

En la postdictadura, las narrativas provienen del duelo,⁶ o mejor, el imperativo inaplazable del proceso de duelo no es sino la necesidad de narrar. No me parece una simplificación decir que lo que propone una novela tan compleja como *La ciudad ausente* se puede resumir en una afirmación aparentemente sencilla: hay que narrar.

⁶ Esta reflexión me ha sido sugerida por el artículo de Alberto Moreiras, “Postdictadura y reforma del pensamiento.” Ver, por ejemplo, el siguiente comentario: “En la postdictadura el pensamiento piensa lo mismo en condición de duelo. Marcado por la pérdida de objeto, el pensamiento en la postdictadura piensa desde la depresión, o incluso piensa la depresión misma” (26).

Toda la complicación es una cuestión de estrategia, pues el texto acepta el desafío de pensar el “cómo.” No hay duda, empero, de que el duelo de Macedonio por la muerte de Elena es la fuerza motriz generadora de relatos. Se trata aquí de la figura furtiva del origen como pérdida. La máquina inventada por Macedonio, aparato de producir réplicas y recombinar historias, se debe pensar como una máquina de anular la muerte (63). Los relatos son la memoria de lo perdido:

Porque la máquina es el *recuerdo* de Elena, es el relato que vuelve eterno como el río . . . Meses y meses encerrado en el taller, reconstruyendo la voz de la memoria, los relatos del pasado, buscando restituir la forma frágil de un relato perdido. Ahora dicen que la han desactivado, pero yo sé que es imposible. Ella es eterna y será eterna y vive en el presente (163).

La máquina de Macedonio también metaforiza la posibilidad de crear nuevas historias, pero entendiéndose “crear” y “nuevas” en sus acepciones más antirrománticas posibles. Se manejan combinaciones, barajamiento de viejos relatos, plagios, narrativas apócrifas. *Piglia despersonaliza el duelo, dessubjetiviza el afecto*. La novela plantea un problema narrativo y filosófico fundamental: ¿cómo pensar un afecto irreductible a la instancia del sujeto? Las historias pasean por la ciudad y recomponen el paisaje; circulan, entran en guerra. Han partido del duelo de Macedonio, pero en lugar de hacerlas regresar a él, reforzarle el ego y así encontrar la pseudosalida romántica, Piglia desparrama el duelo como relato apócrifo. Soy Emil Russo y tengo una réplica, existen otras réplicas, el gaucho anarquista mirando el mapa del infierno conoce la suya y el chico que para siempre ha perdido la amada reinventa otra y Boas regresa de la isla de los muertos y cuenta la historia del superviviente. Apócrifo significa de todos. El duelo narra la ciudad.

Todos los cuentos intercalados en la novela dramatizan de alguna forma esa despersonalización, que podríamos quizás calificar de “conquista del anonimato.” La lógica de lo impersonal en el texto de Piglia funciona análogamente al argumento de Marx, de que si el capitalismo lo ha internacionalizado todo, pues, muy bien, el proletariado no puede ser menos internacionalista que la burguesía. Si la máquina paranoide del Estado inventa nombres falsos y nos hace mirar la Historia con los ojos de otro, multipliquemos entonces los ojos, los nombres, barajemos los orígenes personales, conquistemos la impersonalidad como arma. A Julia Gandini le matan el marido y

la meten en una memoria ajena, rehabilitada, regenerada. En la postdictadura, el Estado, máquina de hacer creer, toma la forma de relato psicologizante, fábrica de historias personales confortadoras o recuperativas.

La única salida es manufacturar el anonimato. En uno de los cuentos intercalados, una mujer abandona a su familia, viaja, alquila una pieza de hotel, va a un casino, gana una fortuna, vuelve al hotel y se suicida (50-1). El relato paradójico, adaptado de los apuntes de Chejov (*Crítica y ficción* 85), traduce el efecto de despersonalización de toda la novela. Al alquilar la pieza, se anota con el nombre de su madre, como si el nombre de la madre fuera el único nombre falso que no pudiera despertar sospechas, como si robarle el nombre a aquélla que te ha nombrado ya fuera la metáfora definitiva de lo que está en juego en la pérdida del nombre propio. ¿Cómo *aprender* a perder el nombre propio?, he ahí la pregunta central que se hacen los personajes de Piglia. No habría nada extraordinario, nada digno de ser narrado, en perder todo el dinero que tiene uno y luego suicidarse. El reverso de la medalla, en cambio, es la verdadera broma que se puede hacer con los papeles civiles y las marcas de identidad. Ganarse millones y cometer el suicidio, afirmando en la paradoja lo incapturable, lo irreductible a la lógica de la propiedad, tanto la propiedad del patrimonio como la del “carácter y cualidad.” Contra el suicidio angustiado, existencialista, negativo, el suicidio afirmativo dostoievskiano; el suicidio como un sí al sí.⁷

De ahí la fascinación de Piglia por figuras demoníacas, encerradas en sus habitaciones, escribiendo o descifrando escrituras. En *Respiración artificial*, Enrique Ossorio alucina: yo soy Rosas, era Rosas, soy el clown de Rosas, soy todos los nombres de la historia. La privatización de la política puesta en escena por la escritura, sólo se puede vivirla como locura. Nadie fuera del loco puede verdaderamente perder el nombre propio, conquistar el anonimato a través de la identificación con todos los nombres posibles. La paradoja es que sólo se pierde el nombre propio conjugando verbos en la primera persona; Nietzsche, el único pensador que supo filosofar con el nombre propio, fue también el único que supo perderlo: “soy Dioniso; soy el Crucificado.” Ahí reside la marca, la pérdida del nombre propio por definición sólo posible desde la locura. Por el mismo motivo la novela moderna toma la forma de novela carcelaria. Sólo Flaubert, encerrado en su celda de trabajo, puede perder

⁷ Se trata aquí, claro, del tema nietzscheano de la afirmación absoluta, del sí al sí.

su nombre y decir: “Madame Bovary soy yo.” Frente a la transformación de nombres en números, llevada a cabo por el Estado carcelario, la conquista del anonimato que posibilita la literatura en cuanto forma privada de la utopía. Prisión, manicomio, literatura: tres instituciones rigurosamente contemporáneas entre sí.

Y es la ciudad como inmensa celda y manicomio lo que capta la narrativa de Roberto Arlt, pieza fundamental en *La ciudad ausente*, aunque de forma menos obvia que Macedonio y Joyce. Junior, al entrar en el Museo, ve “el vagón donde se había matado Erdosain” (49) el Raskolnikov arltiano de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. ¿Y quién puede ser el Ingeniero Richter, colaborador de Macedonio y jefe de la red clandestina de relatos sino la transposición irónica del Astrólogo de las mismas novelas? También el Ingeniero practica la política como falsificación, apropiación, robo. Se trata aquí de la figura del profeta que vive la tecnología como relato visionario: “toda ciencia será magia” (Arlt 180). La presencia espectral del Ingeniero en la novela—nunca aparece en persona—es uno de los elementos que le confiere el carácter conspiratorio a la circulación subterránea de textos. Hace experimentos con historias como quien combina pociones mágicas o fórmulas químicas. En la imagen de una tecnología ya enteramente narrativizada, ya vuelta relato utópico / distópico (tensión fundamental en la figura del Astrólogo), es a partir de la obra de Roberto Arlt que la máquina de historias adquiere su paradójica modernidad. Sólo dentro del universo que se representa en la modernidad perversa, paranoide, falsificadora e impersonal captada por las novelas de Arlt, pasa a tener sentido hablar de circulación de relatos como conspiración clandestina.

¿Será por eso que el relato inaugural de la máquina de Macedonio ya es la historia del doble irreductible a la unidad, a la propiedad (en ambos sentidos) del nombre? *William Wilson*, el cuento de Poe que le sirve de paradigma, narra la incomodidad que le provoca al personaje principal la presencia del doble, del lado oscuro de su imaginario, hasta que, al asesinarlo, se mata a sí mismo como existencia y posibilidad. Recordemos las últimas palabras del doble asesinado en la narrativa de Poe: “thou have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead—dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist—and in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself” (225). Reduplicado como “Stephen Stevenson—nótese la alusión al personaje de *Ulises*—en la máquina de Macedonio, el doble moderno regresa como hijo de un desertor, bastardo, perifé-

rico, extranjero en todas las partes: “Stevensen había nacido en Oxford y todas las lenguas eran su lengua materna” (103). Inmigrante en Argentina, tiene la mirada ajena de los que no poseen patria. Personaje perfecto para trabajar en la invención de la máquina de réplicas con Macedonio Fernández, ese eterno despatriado que escribió en todas las lenguas y jergas como si ninguna fuera la suya.

Como siempre en Piglia, de hecho, la narrativa revuelve alrededor de expatriados, exiliados, figuras que pueden manejar sus historias personales como relatos apócrifos. Junior, hijo de ingleses, vivía en hoteles, “trataba de mirar todo con los ojos de un viajero del siglo XIX” (10), y se convierte en rastreador de las huellas de la máquina joyciana, impersonal (pero afectiva), de Macedonio. Russo, hijo de un inmigrante húngaro o checo que “cuando estaba borracho juraba que había nacido en Montevideo” (113), pasa por la locura, el anarquismo y deviene inventor clandestino de mundos, colaborador de Macedonio. La imagen definitiva de la extranjería es el húngaro Lazlo Malamüd, profesor de literatura, traductor premiado que “se sabía el *Martín Fierro* de memoria” (16) sin hablar español. El “idioma imaginario, lleno de erres guturales y interjecciones gaudescas,” en el que le hablaba a Renzi es la contrapartida de la traducción castellana del artículo de Tardewski, en *Respiración artificial*, publicado en un diario de Buenos Aires. Era todo lo que le había quedado: un texto suyo que no podía leer. Ésas son las experiencias que nos narra Piglia, las de una escritura desde siempre extranjera a sí misma (ya no hay exilio, sólo nomadismo; no se trata de estar lejos de la patria y sí de perderla). Escribir como quien inventa terceros mundos, madrigueras,⁸ en permanente táctica de guerrilla. Escribir en desplazamiento, conquistar la extranjería. En un país donde la xenofobia y el culto de la pureza del idioma se han vuelto un arma política fundamental y construido una larga tradición literaria (Cané, Lugones), Piglia afirma la imposibilidad de pensarse la nación (lo mismo, lo propio) sin la alteridad que la sostiene. Lo que está en juego no es un argumento liberal, al estilo del “melting-pot” multiculturalista norteamericano (“seamos benevolentes y aceptemos al otro, hay espacio para todos”), sino más bien un desenmascaramiento de lo puro, lo propio, en cuanto fic-

⁸ Escribir como quien construye madrigueras, inventa su propio tercer mundo, lleva la lengua al desierto: temas de Deleuze y Guattari, en *Pour une littérature minieure* (25-42).

ción impropia, impura, extranjera por excelencia. El mismo purismo de derecha, estilo Lugones, que siempre ha florecido a la sombra del Estado, no se ha dado cuenta de que es precisamente el Estado que ha transformado a todos en extranjeros a sí mismos. Como en el *Proceso*, donde K. es forzado a lidiar con su pasado como si fuera de otro. Como en *La ciudad ausente*, donde Julia Gandini es “metida en una memoria ajena, obligada a vivir como si fuera otra” (89-90).

IV

Respiración artificial manejaba el modelo del relato policial desde el punto de vista del detective. Se trataba allí de seguir las pistas de ese gran crimen que es la Historia y hacer del lector el cómplice de una operación descifratoria. Las cuestiones de la relectura de la Historia argentina como posibilidad de una redención benjaminiana del presente (problema de Maggi) y el lenguaje que pueda narrar este trayecto (problema de Renzi), se los pensaba a partir de las atribuciones del detective clásico, el rastreo de pistas y rescate del sentido. *La ciudad ausente* cuenta quizás el mismo relato (un crimen o un viaje, ¿qué más se puede narrar?), pero con una inversión fundamental: se narra desde el criminal. La máquina narrativa se pone al servicio del deseo conspiratorio. Toda la política de *La ciudad ausente* se juega ahí, en el concepto de lo político en cuanto narrativa secreta y paranoica. Proliferar historias como quien arquitecta un complot. De *Respiración artificial* a *La ciudad ausente* pasamos de Iliá Petrovich a Raskolnikov. Seguramente hay desciframientos en la última novela, pero éstas se parecen más a los planes minuciosos de Raskolnikov preparando el asesinato. La guerra de desciframientos (Arocena / Maggi), la había narrado *Respiración artificial*; lo que cuenta *La ciudad ausente* es la batalla campal de imaginarios.

La ciudad ausente mimetiza la forma del relato policial, no sólo en el tono y sucesos, sino en el diseño general del deseo que mueve la trama. Se trata de recorrerlo todo, vivirlo todo, para que al final se pueda contar una historia (encontrar un relato). Toda novela policial es un prólogo a un relato futuro. Sin el imperativo de armar el sistema de enigmas que, una vez desvelado, abre la posibilidad de contar una historia, no hay novela policial. Asimismo la obra de Macedonio Fernández, que nunca escribió sino prólogos a un texto que se insistía en postergar. Piglia encuentra ahí la posibilidad de aliar la poética macedoniana anti-lector de desenlace al modelo de la nar-

rativa de desenlace por excelencia, la novela de detective. Se transforma el acto de narrar virtual, final, en objeto del deseo de toda la trama. Todo el trayecto que lleva a Junior hacia Julia, Ana, Russo, a la circulación conspiratoria de relatos y pistas, no es sino un intento de *conquistar el relato futuro*, un acto cuyas consecuencias políticas estén quizás todavía por ser comprendidas. La diferencia respecto a la novela policial reside en el hecho de que el desenlace no es la resolución de conflictos, según un modelo dialéctico; el desenlace ya no se pretende un cierre, y por eso Piglia puede ser macedoniano y doyliano a la vez. *El narrar por ser conquistado no es la "síntesis" de lo recorrido hasta él; es un movimiento hacia el afuera.*

Sin embargo, el efecto de fascinación de la novela viene del hecho de que, pese a todo lo dicho arriba acerca de la impersonalidad, la pérdida del nombre propio y el paso hacia el afuera, lo que trata de rescatar Macedonio con la máquina es el lenguaje absolutamente privado, el lenguaje de Elena, intocado por la suciedad de la comunicación cotidiana. Como dice Russo en uno de los pasajes más bellos de la novela:

Andaba solo, tocaba la guitarra en los despachos de bebida de los almacenes de la provincia de Buenos Aires y llevaba un tachito de yerba con el alma de Elena, según decía, es decir, con las cartas y una foto de la mujer envuelta en trapos. Había descubierto la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que habían sido usadas y que traían a la memoria todo el dolor. Las estaba anulando de su vocabulario, trataba de suprimirlas y fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido. Un lenguaje sin memoria, personal . . . (156-7).

Toda la tensión de la obra de Piglia se juega ahí :lo falso, lo artificial, por un lado. La respiración, el nombre, por otro. En uno de los relatos intercalados fundamentales de la novela, Elena se infiltra en la clínica distópica e informatizada, centro estatal paranoide de producción e implantación de memorias artificiales. El escenario es una inmensa sucesión de televisiones con todas las caras adentro, de tal forma que cuando uno se mira ve la cara de otro. Una alteridad catalogada, archivada, bajo la forma de la tecnología en cuanto producción desenfrenada de otredades para consumo. La manera de proteger al amante contra un lenguaje científico que cita insistentemente la historia argentina—"quiero nombres y direcciones" (83)—es la reducción de su nombre para "Mac," nombre falso, pero que mantiene como que un nudo, una traza y marca del nombre amado. En ese "Mac" con el que Elena a la vez invoca y esconde a

Macedonio, ya se juega toda la teoría del lenguaje que construye Piglia a partir de los nudos blancos y de la isla joyciana. Son las “marcas en los huesos” (84), lenguaje más allá de la comunicación, puro murmullo original de los amantes, pura traza, ruido visceral: “los nudos blancos estaban grabados en el cuerpo” (84). Se trata del único lenguaje que puede enfrentarse con la muerte, porque es anterior y fundante; será éste el lenguaje que la radicalidad visionaria de Macedonio se propondrá reinventar con la máquina de relatos. En el fondo, *La ciudad ausente* no es sino una reescritura de “El inmortal”, de Borges: la imagen de una ciudad perdida donde se sueña una inmortalidad que sea fruto del arte de narrar.

Duke University

OBRAS CITADAS

- Arlt, Roberto. *Los siete locos / Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Avelar, Idelber. “O Ano de 1993: Sobre as Ruínas da Anti-Utopia.” *Letras e Letras* 99 (1993): 39-42.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: New Left Books, 1977.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Pour une littérature minieure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Moreiras, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento.” *Revista de Crítica Cultural* 7 (1993): 26-35.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Colección narrativas argentinas. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- . *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.
- . *Respiración artificial*. Colección narrativas argentinas. 4a. edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Poe, Edgar Allan. “William Wilson.” *Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: Chatham River. 212-25.