

EL ESCRITOR Y LA TRADICIÓN
EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

Autor: Mtro. Jorge Fonet Gil
Asesora: Dra. Rose Corral

Tesis para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
EL COLEGIO DE MÉXICO
2000
México, D. F.



ÍNDICE

Introducción 1

Escritura y propiedad 17

Entre Andreiev y Arlt 17, Por los senderos del género policial 24, Economía y literatura 31, Las tretas de la ficción 36, La falsificación y el plagio como tradición literaria 41, El despojo de las máscaras 51.

El escritor ante la historia 54

Ficción y teoría 54, La voz de los marginados 58, Archivos y linajes 64, Relato histórico y relato epistolar 69, El discurso "agónico" 74, Del policial a la política 82, Joyce, Kafka y el fantasma de la historia 87.

La escritura como autobiografía 97

Textos y (pre)textos 97, La construcción de una poética 100, La literatura norteamericana 107, De linajes y herencias 113, Ciudad y cárcel, cárcel y narración 118, La estrategia autobiográfica 123, El arte de la ficción 131.

Escritura, memoria y complot 137

La teoría del complot 137, Los relatos de la máquina 143, La lógica del anillo 147, Macedonio, Lugones y el arte de la invención 152, El "caso" Cortázar 160, Un lugar en el mapa, un lugar en la historia 166, Utopía social y utopía lingüística 172, Complot y memoria 178.

Conclusiones 183

Bibliografía citada 191

INTRODUCCIÓN

¿Desde qué tradición narrar? Creo que esa es la pregunta esencial que intenta responder la obra de Ricardo Piglia (Adrogué, Argentina, 1940) y que suscita, a su vez, nuevas interrogantes: cómo se arma esa tradición y de qué modo un escritor logra insertarse y ocupar un preciso lugar en ella. En el fondo, todo escritor debe enfrentar cuestiones similares, pero en Piglia estas obsesiones definen su escritura y terminan convirtiéndose en el tema de sus textos.¹

En los últimos años Piglia se ha convertido en uno de los escritores argentinos más elogiados por la crítica, mientras algunos de sus libros se reeditan con una frecuencia inusitada. En 1967 apareció en La Habana (tras haber obtenido mención en el Premio Casa de las Américas) su primer volumen de cuentos, Jaulario, publicado poco después en Buenos Aires con el título de La invasión. Durante años dirigió la “Serie Negra” de la editorial Tiempo Contemporáneo, preparó antologías y publicó ensayos, principalmente sobre literatura argentina. En 1975 se reveló como un autor de primera línea con la aparición del volumen Nombre falso, cuyo último texto, una nouvelle titulada entonces “Homenaje a Roberto Arlt”, despertó un interesante reconocimiento por parte de la crítica. Pero sin duda ha sido

¹ Ya en su excelente introducción a los Cuentos morales, Adriana Rodríguez Pérsico planteaba esta y otras preguntas como puntos de partida básicos en la obra de Piglia, aunque situaba en primer plano una interrogante que presuponía, según ella, una respuesta política: “¿Para qué sirve un escritor?” (9). En fecha más reciente, Piglia ha vuelto sobre la idea de que todo escritor tiene que “fundar” una tradición desde la que quiere ser leído: “Un escritor”, dice, “define primero lo que llamaría una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos” (“Los usos de Borges” 19). Volveré una y otra vez sobre esta idea.

la novela Respiración artificial (1980) la que ha provocado los mayores elogios y una sorprendente unanimidad a su favor. Desde entonces Piglia ha publicado, entre otros libros, una recopilación de entrevistas (Crítica y ficción, 1986; con una edición ampliada, 1990), un volumen de cuentos (Prisión perpetua, 1988), dos novelas (La ciudad ausente, 1992, y Plata quemada, 1997) y dos colecciones de ensayos breves (La Argentina en pedazos, 1993, y Formas breves, 2000). Uno de los rasgos más interesantes de su obra radica en el giro que ella ha otorgado a la manera de leer la tradición literaria nacional. Por ejemplo, hace algunos años, en una encuesta que indagaba sobre quiénes eran los mejores escritores argentinos de todos los tiempos, los tres primeros lugares los ocuparon, en este orden, Borges, Arlt y Sarmiento (“Sesenta escritores eligen”). Al comentar los resultados, una periodista señaló que “un ejemplo de estos mecanismos consagatorios se da actualmente a través de la voz legitimante de Ricardo Piglia [...] cuyo discurso tiene un efecto de veracidad tan fuerte que es decisivo en cuanto al estatus de Arlt y también de Sarmiento dentro del sistema”. Para otro, la votación de los tres primeros responde a un sistema previsible, el “‘sistema Piglia’ que prestigia a Borges, Arlt y Sarmiento” (Gociol). En resumidas cuentas, Piglia ha ejercido, dentro del campo intelectual argentino, un papel de primer orden. Sus textos y opiniones, con frecuencia provocativos, exagerados y cuestionables, pero siempre lúcidos, han encontrado un espacio y un reconocimiento inusuales. Su “voz legitimante” ha bastado para perfilar ciertos cauces, privilegiar ciertos modos de leer la tradición, redefinir los cánones. O sea, que uno de sus más seductores aportes como escritor a la narrativa de las últimas décadas, es esa manera de “leer” y estimular una lectura sui géneris de la tradición. Debo advertir que esta

relectura, integrada a su poética, se produce en todos los niveles, tanto en entrevistas como en textos ensayísticos y de ficción. A esto me referiré en los capítulos siguientes.

Construir una tradición significa construir también una imagen del sujeto que escribe y que busca ubicarse dentro de los grandes debates que jalonan esa tradición. Me interesan, por tanto, no sólo las relaciones que el autor (real) establece con ella, sino también la configuración de su correlato: ese personaje que es, precisamente, aquel sujeto. La lectura que Piglia hace como escritor es siempre interesada porque trabaja en función de la escritura propia. Puesto que cada escritor, al elegir determinados autores o textos de la tradición, tiene el privilegio de elegir su pasado literario, elige también un yo que lo distingue. En Piglia, la existencia de esa relación entre lectura y vida es consciente. Por eso, para él, la crítica “es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee” (Costa 45, “La lectura de la ficción” 17-18).

La figura misma del escritor, por otro lado, se construye no sólo en virtud de la relación que establece con la tradición literaria y la consecuente elaboración de una poética propia, sino también con el tratamiento que se le da como personaje de ficción. Varios de los textos más sobresalientes de Piglia están estructurados de manera semejante: un protagonista muy cercano al autor real (que incluso llega a usufructuar su nombre) establece un contrapunto con otro personaje un tanto enigmático que es quien en verdad dota a la narración de un interés particular. En principio, el primero

va en busca de algo mientras el segundo logra desviarle la atención hacia otro punto, obligarlo a desentrañar algún secreto. En “Nombre falso”, por ejemplo, Ricardo Piglia (así se llama el personaje) tropieza, mientras busca un inédito de Arlt, con Kostia, y éste lo lleva a repensar no sólo el lugar de Arlt en la tradición, sino el sentido mismo de la literatura. En Respiración artificial, Renzi, inmerso en su propia y mediocre obra, encuentra a Marcelo Maggi, y gracias a él, a la historia de su país. En el caso de “Prisión perpetua”, el narrador, identificado con el autor real aunque su nombre no aparezca jamás, conoce a Ratliff y, con él, a una de las grandes inspiraciones de su obra: la literatura norteamericana. El narrador de “Encuentro en Saint-Nazaire”, muy cercano biográficamente a Piglia, llega a esa ciudad con la intención de escribir, y su vida se ve trastornada por la aparición de Stephen Stevensen. En Plata quemada, el relato policial cede interés a la crónica que Renzi realiza de los hechos, pero, dando otra vuelta de tuerca, todo ello queda enmarcado por ese epílogo desde el cual un Piglia ficticio nos desvía la lectura. Ambas líneas, la de los protagonistas y la de sus interlocutores, están formadas, cada una, por personajes que, en el fondo, son el mismo. Ya dije que los primeros son por lo general --y eso lo veremos en los análisis particulares de las obras-- una prolongación del autor real; los segundos, en cambio, son --para usar un término de Arlt caro a Kostia-- escritores fracasados, ágrafos, que suelen vivir de sus relaciones con un personaje célebre del pasado y que necesitan un público (ejemplificado en el protagonista) que los escuche.

En mi estudio de la obra de Piglia, aunque haré continuas alusiones a otros textos suyos cuando me parezcan pertinentes, me detendré en cuatro de

ellos: los relatos “Nombre falso” y “Prisión perpetua”. y las novelas Respiración artificial y La ciudad ausente. Tal vez debería plantearlo al revés; si bien centraré mi atención en esos cuatro textos narrativos, no tendré reparos en acudir a otros, y a los géneros más variados, para entender cómo un autor “crea” una tradición e intenta insertarse en ella.² Aquéllas son, además, sus mejores narraciones; al menos, las más ambiciosas o abarcadoras, las que mejor pueden revelar las líneas de fuerza de su poética, y están cruzadas por varios hilos que les dan coherencia, como iremos viendo. Existe una voluntad de continuidad entre las cuatro obras; de algún modo, “Nombre falso” preludia Respiración artificial, como “Prisión perpetua” a La ciudad ausente. Abordar esos textos como si se tratara de compartimientos estancos sería un error de principios. Ellos se comunican de tal modo que incluso un elemento tan definitorio como el título se presta a la permutabilidad. Por ejemplo, desde cierta óptica, “Prisión perpetua” y La ciudad ausente pudieran intercambiar sus respectivos títulos, puesto que el relato está narrado a partir de la pérdida de la ciudad (la del joven escritor que comienza a escribir en el momento que su familia lo traslada a Mar del Plata, y la del escritor maduro que escribe para un público que lo escucha en Nueva York), mientras que la novela cuenta la prisión perpetua de Elena en la máquina, la de la máquina en el Museo y la del imaginario colectivo en las redes del Estado.³

² Debo advertir que hay cierta movilidad en el contenido de esos libros, sobre todo en los de cuentos. Con frecuencia Piglia arma y rearma su propio corpus; basta mirar los índices de aquéllos para ver que en el paso de uno a otro reaparecen y desaparecen textos, se modifican el orden, los títulos, etc., en ese afán de ir construyendo y reconstruyendo vías de lectura. Ya tendré ocasión de referirme a eso.

³ Avelar, en cambio, considera que el título de la primera novela de Piglia es válida para el resto de la obra: “Toda la tensión de la obra de Piglia”, ha dicho, “se juega ahí: lo falso, lo artificial, por un lado, la respiración, el nombre, por otro” (431).

Debo aclarar que en Piglia las fronteras entre los géneros son difíciles de precisar. No es extraño que en sus ficciones aparezcan formas del discurso ensayístico, teorías ficcionalizadas, como tampoco que sus ensayos y entrevistas se vean poblados de personajes y hechos ficticios que aparentan ser reales, apoyados en la lógica del género. De ahí que para García Canclini, “tal vez Piglia sea, después de Borges, quien mejor ejerce en las entrevistas la tarea de ficcionalizar las afirmaciones personales, confundir la diferencia entre discurso crítico y ficción” (106). Creo que es en la entrevista donde Piglia se siente más a gusto para discurrir, donde aparecen muchas ideas que supuestamente debieran ocupar sitio en los ensayos. Tal vez el antecesor más ilustre en este sentido sea Borges, quien consintió en la publicación de libros de diálogos y reportajes con la esperanza de que funcionarían como sucedáneos de la obra ensayística. De ahí que en una ocasión le dijera a Osvaldo Ferrari: “no sé si volveré a escribir un ensayo en mi vida, posiblemente no, o lo haré de manera indirecta, como lo estamos haciendo ahora los dos” (Martín Prieto). Por una razón semejante Piglia, tan prolífico y profundo en sus ideas, no ha escrito libros de ensayo. Ni siquiera apareció, por ejemplo, su anunciado volumen Entre Arlt y Borges, ensayos sobre literatura argentina, en el cual incluiría reflexiones escritas durante los últimos quince años (Kaplan 74). En sentido estricto, el único volumen de ese tipo sería La Argentina en pedazos,⁴ en el cual se incluyen brevísimos ensayos aparecidos en la revista Fierro, acompañados, cada uno, de una historieta, lo cual, obviamente, aleja al libro

⁴ Lista ya esta tesis apareció en Buenos Aires el libro Formas breves, que recoge pequeños ensayos sobre Macedonio, Arlt, Borges, Chéjov, Kafka, Joyce, Hemingway, etc. No he podido consultarlo aún pero sospecho que no hará variar, en esencia, lo dicho hasta aquí.

del paradigma ensayístico. En realidad, el libro de ensayos por excelencia de Piglia es esa recopilación de entrevistas (cuya segunda edición incluye también algunos textos críticos) que responde al sintomático título de Crítica y ficción. No es de extrañar, por tanto, que en la Nota final se diga que las conversaciones son, en cierto sentido, ficticias: “los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura” (209).

Me parece obvio que aquella pregunta del comienzo alrededor de la cual gira la obra de Piglia impone ciertas vías de lectura, algunas prioridades. Es fundamental, desde luego, la cuestión de los linajes literarios. Pero no se trata únicamente de revelar las “fuentes”, los progenitores, sino de establecer esa tradición desde la que se quiere ser leído y, al hacerlo, volver a fundarla, a la manera de aquella variación de Eliot que Borges llamó “Kafka y sus precursores”. Entre los precursores, el más evidente es Roberto Arlt. Desde el epígrafe del primer libro de Piglia (“A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”), la vocación arltiana de su obra se hace notoria. No es raro que en la nota de contraportada a La invasión, firmada por Haroldo Conti, se diga que “la frase de Arlt que lo preside es algo más que un hallazgo feliz. Casi parece que Arlt la hubiese escrito especialmente para él”. De “La honda”, el primer cuento que Piglia escribió, a Respiración artificial, pasando por “Nombre falso” y algunos ensayos, la presencia de Arlt es --como veremos-- decisiva.

El otro precursor básico es, huelga decirlo, Jorge Luis Borges. Aparte de las muchas referencias explícitas y las alusiones más o menos reconocibles, la presencia borgiana va también, y desde el principio, por otros rumbos. Para

Piglia es esencial, por ejemplo, la manera en que Borges arma una tradición en la que inserta su propia obra, cuestión que éste teoriza en algunos ensayos y que pone en práctica al marginar de su lectura a narradores de la talla de Proust o Mann, para reivindicar a autores “menores” como Stevenson o Chesterton, o un subgénero como la narrativa policial. Por otro lado, un cuento como “Las actas del juicio”, cuya obstinada aparición en todos los libros de cuentos de Piglia es llamativa (excepción hecha de la edición definitiva de Nombre falso), sobresale por esa faceta borgiana del culto al coraje, proveniente de la tradición gauchesca. Sobre Arlt y Borges, sobre la tensión que se establece entre ellos, se funda buena parte de la poética de Piglia. De hecho, éste ha reconocido que

Cruzar a Arlt con Borges [...] es una de las grandes utopías de la literatura argentina. Creo que esa tentación, más o menos consciente, está en Onetti, en Cortázar y en Marechal. Arlt y Borges son los dos grandes escritores argentinos y en algún sentido a partir de ellos se arman todas las genealogías, los parentescos y las intrigas de la literatura argentina contemporánea (Costa 42).

Hay linajes, por el contrario, que nunca prosperan. Existen por lo menos dos cuentos de Piglia anteriores a La invasión, no recogidos en libro alguno. Ambos aparecieron en publicaciones periódicas y luego desaparecieron sin dejar rastro. Me refiero a “Desagravio” y “En noviembre”. En este último, la visión existencialista es bastante evidente. El final mismo del cuento recuerda aquel instante de El extranjero en que Meursault dispara dos veces contra un hombre sólo porque los destellos del sol le hieren los ojos. En el cuento de Piglia el narrador está en la playa y ve a alguien ahogándose cerca de él. Siente deseos de arrojarle a salvarlo, “pero estamos

a fines de noviembre y el invierno es lento y uno tiene los músculos duros y el mar es terrible con ese color oscuro que trae, a veces, en el principio del verano". Al desechar este relato Piglia renuncia a ese costado existencialista de su obra, a ese posible linaje que, sin embargo, aparecerá subsumido o de manera irónica en el cuento "La caja de vidrio" y en La ciudad ausente.⁵

Para él, que --como iremos viendo-- ha teorizado sobre la parodia, la cita, el plagio,⁶ en fin, sobre los modos de apropiación que todo escritor ejerce en su oficio y que además los ha legitimado en su obra, elegir un autor o una corriente determinados significa que quiere ser leído a partir, o mejor dicho, desde la tradición que ese autor o corriente representan. Es una manera --para decirlo una vez más en los términos de Borges-- de crear a sus precursores. En Piglia, esta búsqueda y constitución de los precursores se convierte en uno de sus temas obsesivos. Puede darse el caso, incluso, de

⁵ En la novela hay un personaje, Russo, que reconoce haber matado a un hombre "por el calor, porque era la hora de la siesta y lo había enceguecido el reflejo del sol en las vías" (114).

⁶ Debo advertir que Piglia utiliza todas estas nociones de manera muy propia, y ajustadas más al sentido común que a definiciones restrictivas. Por ejemplo, en el caso de la parodia, la más explotada y estudiada de estas nociones desde la antigüedad hasta hoy, debe entenderse sobre todo como el "uso" más o menos explícito o reconocible que una obra hace de otra(s) precedente(s). Es cierto que se trata de una definición demasiado flexible, pero no menos útil, porque lo pertinente en este caso --tanto para el escritor como para el estudioso-- no es tanto identificar las especificidades de cada uso, sino lo que el conjunto de ellos propone. De cualquier modo, más que las teorías generales sobre la parodia (pienso, digamos, en la ya clásica de Linda Hutcheon) puede ser útil la idea de Sklodowska según la cual las novelas latinoamericanas, incluso las más autoperódicas, "ponen de relieve la historicidad del acto de (re)escritura / (re)lectura" (172). La parodia, como la cita o el plagio, importan aquí sólo en la medida en que están asociadas con apropiaciones de implicaciones extraliterarias. Algo similar puede decirse de otros términos que usaré con frecuencia sin que medie una definición; asumo que el lector de estas páginas puede comprenderlos sin mayores tropiezos, y que el propio uso los explica. En última instancia, ¿cómo definir "tradición" mejor que Eliot, "precursor" mejor que Borges, "canon" mejor que Bloom?

nombres tan importantes como invisibles con quienes el diálogo se produce de forma soterrada. El ejemplo más notorio --y en el que me detendré en el capítulo final-- es el de Julio Cortázar. Lo importante, de cualquier modo, es que, más que aludir a esos precursores, Piglia los utiliza, les da un “valor de uso” que trasciende la mera cita. No le interesa hablar de ellos, sino desde ellos o, mejor todavía, con ellos.

Hay otros precursores sobresalientes que aparecerán una y otra vez en la obra de Piglia y también en las páginas que siguen, como Macedonio y Gombrowicz, Joyce⁷ y Kafka, Brecht y Benjamin. Un poco menos visible, aunque no puede pasársele por alto, está Cesare Pavese, a quien Piglia dedicó su primer ensayo, de 1963. Muchos años después confesó que “Pavese fue un escritor importantísimo para mí. Lo leía como si fuera un escritor norteamericano, que además escribía un Diario”; y agregaba, “El oficio de vivir fue un libro clave para mí: la conexión entre teoría y narrativa norteamericana (y el diario como forma), ya está ahí” (“Ricardo Piglia” 36). Esos tres elementos (la teoría, la narrativa norteamericana y el Diario) serán, como ya veremos, fundamentales. Pavese le aporta algo más que Piglia no menciona y que será otro de los ejes de su narrativa. Fue Italo Calvino quien señaló esta característica de la obra de su compatriota: “Todas las novelas de Pavese giran en torno a un tema oculto, a algo no dicho que es lo que verdaderamente quiere decir y que sólo se puede decir

⁷ En el caso de Joyce, Piglia no es sólo un lector acucioso de su obra, sino también un conocedor profundo de ella. En 1976 tradujo, junto con Josefina Ludmer, textos suyos y fragmentos de la biografía de Ellman, y cuando la revista Conjetural dedicó, el mismo año en que apareció La ciudad ausente, un número a “James Joyce. Versiones de Anna Livia Plurabelle” (núm. 24) agradeció a Piglia su ayuda inestimable (11).

callándolo” (“Pavese y los sacrificios humanos” 267).⁸ En “Tesis sobre el cuento”, Piglia trabaja esa idea sin la cual es imposible entender su obra. Allí dice que un relato debe contar siempre dos historias: una superficial y otra profunda. Al preguntársele, en otro momento, si existe una constante en sus narraciones asegura que

en ese caso no sería temática sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. Ésta es una poética aprendida en Stendhal, en Hemingway; para ellos la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla. En este sentido hay una frase de Musil sobre El hombre sin cualidades que podría, quizás, servir para definir esto que digo: “La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debería ser contada no ha sido contada” (“El laboratorio de la ficción” 105).⁹

⁸ En un inicio, Pavese fue también un mentor ideológico para Piglia. A mediados de los años sesenta éste escribió un beligerante artículo en que abordaba temas entonces candentes sobre el lugar del escritor y la literatura en la sociedad, y que comenzaba diciendo: “En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda somos inofensivos” (“Literatura y sociedad” 1). Dicho artículo cerraba con una frase de Pavese que parecía una declaración de principios: “Plantearse ir hacia el pueblo es, en definitiva, confesar una mala conciencia. Quien está obsesionado por el dilema: ¿Soy o no un escritor social? y a quien toda la variedad infinita de las cosas, de los hechos, de las almas, le resulte, bajo su pluma, auscultación de sí mismo... sea heroico hasta el final: impóngase silencio” (11). En relación con la importancia del diario en Pavese, Elías Canetti, en un ensayo también de 1965, opinaba que “los diarios [son] lo más importante en la producción de un hombre como Pavese: lo que de él perdurará se encuentra allí y no en sus obras” (79).

⁹ Menos explícita, la idea fue sustentada también por Borges. Refiriéndose a las Aventuras de Arthur Gordon Pym, de Poe, decía: “Los argumentos de ese libro son dos: uno inmediato, de vicisitudes; otro infalible, sigiloso y creciente, que sólo se revela al final” (Obras completas 229). En realidad, la idea del “tema oculto”, que aquí nos interesa en la literatura, no es exclusivo de ella. Funciona hasta en la más visual de las artes: la pintura. Por eso un novelista y crítico de arte tan notable como John Berger opina que “lo importante, lo que [Magritte] cuenta en la mayoría de sus cuadros, depende de lo que no se muestra, del suceso que no está teniendo lugar, de lo que puede desaparecer” (“Magritte y lo imposible” 197, subrayados del autor).

El hecho de ocultar la historia que verdaderamente quiere contarse da pie para construir los textos sobre una estructura recurrente --aunque transgredida-- en la obra de Piglia: la de los relatos policiales o de investigación en los que, por principio, hay ciertas informaciones que deben ser escamoteadas. En las narraciones de Piglia suele haber un Secreto que es necesario develar. La necesidad de ocultar la historia “que debería ser contada” potencia, por otra parte, el uso de la digresión, la proliferación de historias menores o secundarias que distraen la atención del lector de lo que, se supone, debe ser el centro del relato. No debemos perder de vista que ante el comentario de que la digresión es una base de su narrativa, Piglia haya sido categórico: “Es la base” (Campos 98). Y si tal recurso será llevado al límite en “Prisión perpetua” y La ciudad ausente (donde proliferan las historias, pequeños textos que van tejiendo redes, componiendo un vasto mosaico), ya desde Respiración artificial funcionaba como una estrategia discursiva coherente articulada en el uso del archivo, las cajas, el diario, las cartas, los personajes y las historias marginales, etc. La digresión es, en fin, una estructura que permite eludir lo que debería ser el tema central de la novela, y se convierte, ella misma, en columna vertebral, en uno de los sostenes ideológicos y filosóficos del texto. Toda la novela pasa a ser, en consecuencia, una enorme perífrasis. De ahí que casi al final Tardewski, a propósito de Maggi, diga a Renzi: “Como usted ha comprendido [...], si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él” (272).

En cuanto al Diario, reviste un interés particular por su recurrencia y el peso que se le otorga. En más de una entrevista Piglia ha insistido en que

desde 1957 lleva un diario que se ha convertido en el núcleo de su obra. Aunque del mismo, hasta donde alcanzo a saber, sólo se conocen dos fragmentos,¹⁰ resulta curioso que en una entrevista haya afirmado que aquél “es un poco el laboratorio de la ficción. Siempre digo que voy a publicar tres o cuatro novelas en mi vida para justificar la publicación de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura. Me convertí en escritor, se podría decir, para justificar un diario” (Costa 41).¹¹ Por una parte, la existencia del presunto Diario hace girar su obra alrededor de un texto oculto, mientras que, por otra, le permite reproducir una estructura fragmentaria que rechaza lo que Bianco llamó, en otro contexto, “las obras sistemáticas y de largo aliento” (1). De ahí que aquél reconociera que “un diario es una máquina de dejar huellas”, y agregara:

el diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias,

¹⁰ “Notas sobre literatura en un diario” y “Notas sobre Macedonio en un diario”. Sorprende que el primero esté incluido en un libro de ensayos, mientras que el segundo pertenece a un volumen de cuentos. Es obvio que el cambio de contexto propicia lecturas diferentes de textos bastante similares. Por otra parte, esta práctica es coherente con la ambigüedad genérica tan explotada por Piglia, como lo fue antes por Borges (quien al incluir en Historia de la eternidad la reseña ficticia “El acercamiento a Almotasim”, provocó una lectura “adulterada” del texto). Un tercer fragmento del diario se reproduce en “En otro país”, primera parte del relato “Prisión perpetua”, pero a él me referiré en el capítulo correspondiente.

¹¹ De manera similar, asegura: “Siempre digo que voy a publicar dos o tres novelas más para hacer posible la edición de ese diario” (“Novela y utopía” 162). En otra entrevista dice que, entre todos los suyos, prefiere “un libro que preparo como una obra maestra póstuma y que vengo escribiendo desde los dieciseis años bajo la forma de un Diario. [...] pienso ese libro como la continuación del Museo de la Novela de la Eterna de Macedonio. Lo que viene después de los prólogos [es decir, de su obra] es el diario de un muerto” (“Ricardo Piglia” 37). Lo sorprendente de la idea es que en ese caso la obra conocida de Piglia, mi propio objeto de estudio, ocuparía un segundo plano, apenas mero pretexto de su “obra verdadera”. En el fondo lo que Piglia maneja es la tensión siempre latente entre los textos y los subtextos, entre lo escrito y los espacios en blanco que el lector debe llenar.

viajes, pasiones, cuentos, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción (“Novela y utopía” 162).

Esa vocación hacia la “mezcla”, ya sea entre géneros, o entre la literatura y otras formas discursivas presuntamente ajenas como la política, propia -- según Piglia-- de la obra de Arlt, es indisociable también de la que estudiaremos. Al margen de que la historia del diario personal sea pura ficción, uno más entre los mitos que se construye el escritor,¹² es obvio que en este caso el mito ocupa un lugar privilegiado en su obra y opera como elemento fundacional de una poética que permite combinar los elementos más heterogéneos. En las páginas de ese Diario emblemático se forja, sin duda, la poética de Piglia.

Es interesante observar cómo éste va preparando (por lo general en los ensayos y las entrevistas) el escenario de lectura de sus textos, familiarizando a los lectores con los temas de sus (futuros) libros. Es notable la importancia que le concede al plagio y a las relaciones económicas antes de la aparición de “Nombre falso”, relato donde esos temas ocupan un lugar primordial; de modo semejante, la publicación de Respiración artificial se vio precedida por una entrevista en que Piglia

¹² Véase la entrevista que le hizo Briante (2-3). De todos modos vale la pena aclarar que aunque ese Diario no existiera físicamente, es ya una realidad ineludible. Sería imposible ofrecer todas las fuentes en que Piglia hace alusión a ese presunto Diario. Por si todas ellas fueran insuficientes, uno de los cuadernos que lo forman aparece ante nuestros ojos, mientras Piglia hace algunas anotaciones, en el documental de Andrés Di Tella dedicado a Macedonio Fernández (1995), y cuyo guión está realizado a cuatro manos entre el propio director y Piglia. El diario como género es importante también para varios personajes de éste.

expone su tesis --esencial en la novela-- de que Borges es un escritor del siglo XIX; por otra parte, la importancia que Steve Ratliff tuvo en la formación de Piglia nos llegó por otra entrevista antes que por la versión ofrecida en "Prisión perpetua"; previo a la salida de La ciudad ausente, ya su autor venía subrayando dos cuestiones que luego serían claves en la novela: el complot y la paranoia; y finalmente, días antes de la aparición de Plata quemada y a la semana siguiente de haber obtenido el Premio Planeta, el suplemento Cultura y Nación reprodujo un texto de Piglia titulado "El final de un crimen", en el cual está la propuesta de lectura de la novela: una novela, y sobre todo ésta --parece decir--, debe ser leída desde el final. De ese modo, al leer los textos narrativos de Piglia estamos imbuidos de algunos de sus temas y personajes, y todo nos parece natural y convincente. Así, la obra se enmarca en una "atmósfera" que la explica y la legitima.

Estudiar a Piglia entraña un riesgo difícil de eludir. Él es a tal punto coherente y convincente en sus opiniones que no es extraño verse atrapado en su propia lógica, explicando sus textos --en una tautología infinita-- con sus propias ideas. En cierto sentido su poética impone, y hasta exige, esa lectura, sobre todo si de lo que se trata es de ver cómo él mismo teje la red en que deberán moverse y ser entendidas su figura y su obra. Ésta, al parecer fragmentaria y dependiente de tantos precursores, es, al mismo tiempo, de una unidad pasmosa. He decidido correr el riesgo que implica sumergirse en ella con la esperanza de haber mantenido, sin embargo, suficiente distancia como para realizar una lectura no viciada.

En los capítulos siguientes partiré de algunos de sus textos y de las particularidades de cada uno de ellos, para comunicarlos entre sí, con el resto de la obra de Piglia, y con esa tradición que él intenta armar a partir de la mezcla de los precursores, algunos discursos y ciertas obsesiones que --huelga decirlo-- van modificándose de obra en obra bajo el influjo de nuevas opciones estéticas y de una realidad apremiante.

ESCRITURA Y PROPIEDAD

Entre Andreiev y Arlt

Con "Nombre falso", Ricardo Piglia realiza un ejercicio acaso irrepetible.¹ Se trata de una ficción disfrazada de pesquisa bibliográfica. Con motivo de la preparación de un homenaje a Arlt, el narrador-personaje (cuyo nombre coincide con el del autor real de esta historia) encuentra --y transcribe-- varias piezas inéditas de aquél, incluida una esencial en el conjunto de su narrativa: el cuento "Luba". La primera parte, por tanto, es la historia de un hallazgo; la segunda es el cuento propiamente dicho, que se reproduce tal como parece haber salido de la pluma de Arlt.

De entrada, lo que llama la atención en el conjunto es su estructura externa: resulta que el primer plano lo ocupa la introducción en lugar del cuento. No se trata sólo de que aquélla sea bastante más extensa que éste, sino de que éste aparece como mero apéndice: el paratexto se hace más importante que el texto. La razón estriba en que se trata en realidad de dos

¹ La primera edición del texto apareció con el título de "Homenaje a Roberto Arlt" (que incluía el apéndice "Luba") en Nombre falso (1975, pp. 97-172). La segunda, en Prisión perpetua (1988, pp. 135-212). Entre ambas hay diferencias --aparte de algunas menores y no pertinentes-- que no deben pasar inadvertidas. Más adelante volveré sobre ellas. Los dos volúmenes guardan una relación estrecha entre sí; además del texto que nos ocupa, tienen en común otros cuatro cuentos y un epígrafe adjudicado a Arlt ("Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido"), tomado, en verdad, del ensayo de Borges "Nueva refutación del tiempo" (Berg "Ricardo Piglia" 49). Existe, además, una edición definitiva de Nombre falso (1994). En ella aparece la versión de 1988, que ocupa aquí las páginas 87-153. Al consignar, entre paréntesis, las páginas citadas, tomaré en cuenta esta última edición y, acogiéndome al deseo del autor, me referiré al texto por su título definitivo.

ficciones y en que "Luba" no es sino un plagio de "Las tinieblas", cuento del escritor ruso Leonidas Andreiev. Así, un texto en que se teoriza sobre el papel de la falsificación y del plagio en la literatura se convierte a su vez, en la práctica, en un plagio y una falsificación múltiple de citas y de hechos.

En la edición de 1988 y, sobre todo, en la de 1994, esta subordinación se atenúa. Basta ver los índices para percibirlo. En Prisión perpetua, "Homenaje..." y "Luba" aparecen a un mismo nivel dentro de la última sección del libro, titulada "Nombre falso". Especularmente, la primera sección (titulada "Prisión perpetua" y formada por los cuentos "En otro país" y "El fluir de la vida") está armada de modo semejante: un texto inicial mucho más extenso, que introduce a otro. En la edición definitiva de Nombre falso, por su parte, "Homenaje..." y "Luba" desaparecen definitivamente del índice, y quedan entonces como subtítulos de las dos partes en que se divide el relato. De ahí que en la nota de contraportada a esta edición se diga que "'Nombre falso' es el título de la novela corta que cierra este libro". Es decir, en el tránsito entre las sucesivas ediciones, el título de la nouvelle ha ido desplazándose. Este paulatino cambio implica una sustitución de prioridades semánticas: el centro ya no estará ocupado por Arlt sino por el tema de la falsificación. Con toda seguridad, el cambio obedece a la recepción del texto, pues una vez "descubierto el secreto" que ocultó durante un tiempo, cobró nuevo sentido. Además, el propio título "Nombre falso" es la expresión más elocuente de esta incertidumbre o zigzagueo nominal.

"Luba" omite las historias del primer y último capítulos del original; comienza donde lo hace el segundo capítulo de "Las tinieblas" y se detiene en el penúltimo para dar un vuelco al final. Si en Andreiev el anarquista es detenido por la policía en el prostíbulo, aquí logrará salir a la calle, junto con Luba, antes del amanecer. La nueva versión tiene decenas de alteraciones (algunas tan importantes como la "argentinización" del léxico, la supresión de muchas escenas o el paso de los tiempos verbales del pretérito al presente), pero sigue de cerca a su modelo, o mejor dicho, a la traducción que de él conocemos. No sólo la historia es casi la misma; también el nombre de la protagonista (y, por extensión, del cuento) está tomado del personaje de Andreiev, y larguísimos pasajes son similares a los de la versión española.²

Llama la atención que podamos encontrar en "Luba", aun cuando sepamos que se trata de un plagio, ciertos tópicos característicos de la narrativa de Arlt. En un desafortunado ensayo en que Aden W. Hayes no percibe las pistas más elementales del cuento y lo lee como un inédito arltiano, puede reconocer, por ello mismo, algunas de aquellas constantes. Según él, podrían señalarse, por ejemplo, la atmósfera opresiva de Buenos Aires que

² El relato de Andreiev, escrito en 1902, fue publicado por primera vez en español en 1920. Resulta sorprendente que tres años más tarde un escritor del grupo de Boedo, Elías Castelnuovo, cercano en más de un sentido a Roberto Arlt, publicara un relato titulado "Tinieblas". Tal vez la coincidencia de títulos entre los relatos de Castelnuovo y Andreiev no sea accidental, dada la influencia que los rusos ejercieron sobre muchos escritores argentinos, y fundamentalmente sobre los miembros de Boedo. En cuanto al parecido de las historias, radica sobre todo en la atmósfera: una pareja pobre en un ambiente sórdido. Tal coincidencia, por demás, rebasa el tema de un relato específico, pues "el margen se vuelve socialmente visible en la literatura argentina", según ha hecho notar Beatriz Sarlo, "en el mismo momento en que las traducciones españolas de la novela rusa proporcionaban marcos y procedimientos a los escritores rioplatenses" (Una modernidad periférica 181).

produce la depresión y hasta la demencia, el burdel como casa de ilusiones, los vínculos estrechos y antisociales entre la revolución y la prostitución, y "la reducción de los actos sexuales y revolucionarios a sus representaciones verbales y la eliminación total de los mismos actos referentes" (146). Además, advierte claras semejanzas entre los personajes de este cuento y los de las novelas anteriores de Arlt, de modo que reconoce a Luba (la prostituta desesperada pero sensible) en Hipólita, y a Enrique (el revolucionario frustrado y confuso) en Astier, Erdosain o Haffner.

Es evidente que Piglia tomó "Las tinieblas" como modelo de "Luba" porque reconoció en el cuento muchos puntos de contacto con la literatura de Arlt. De ahí que cuando en "Homenaje...", es decir, en la ficción inicial, el inédito llega a manos de ese Piglia que cumple aquí la doble función de narrador y personaje, éste lo lee sintiendo que aquella situación parece "salida de Los siete locos. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y enfrentar los límites." Entre los tópicos comunes el narrador señala, además, "la imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano", "la mujer como döppelgänger y como espejo invertido", "la prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres" y lo hace "como un relato", es decir, "a cambio de dinero" (125). Aunque en verdad "Luba" incorpora elementos propiamente arltianos que no estaban en el original de Andreiev (como el uso de dinero falso, por ejemplo), casi todos los señalados provienen de éste. Es por ello que si bien Hayes y Piglia se mueven en diferentes niveles (éste en la ficción, aquél en la crítica), manejan ideas similares. Me parece obvio también que Piglia elige de Andreiev lo que le conviene, lo que pueda parecer arltiano.

El capítulo 1 de "Las tinieblas", omitido totalmente en "Luba", tiene una escena que a Piglia debería interesarle de manera especial. En "La cita privada", ha señalado la sorprendente relación entre una vivencia de Nietzsche y otra de Raskolnikov. El filósofo revive una imagen leída en Crimen y castigo. Lo llamativo es que esas experiencias, la de Nietzsche, la de Raskolnikov, son reproducidas con bastante exactitud en la mencionada escena de "Las tinieblas".³ Puede parecer extraño, por consiguiente, que Piglia desaproveche esa escena al reelaborar "Luba". La razón estriba, creo yo, en la función espacial (y su connotación ideológica). Si el primer capítulo de "Las tinieblas" se desarrolla en espacios abiertos, a partir del segundo la acción transcurrirá en el prostíbulo y, sobre todo, en una habitación. Se transita, por tanto, de espacios abiertos a cerrados. Por el contrario, en "Luba" la acción comienza en el prostíbulo y se abre, al final, hacia la calle. Piglia realiza una lectura optimista, diferente a la de Andreiev o a la que hubiera hecho el verdadero Arlt.

La relación entre Arlt y Andreiev está documentada. Elegir a este último como víctima del plagio no tiene nada de azaroso. Buenos Aires era --sólo superada por Madrid y Barcelona-- la ciudad del mundo hispano en que se

³ "Una vez, durante un acto terrorista, al que había asistido como lanzador de bombas en reserva, vio un caballo, muerto por la explosión, con la grupa desgarrada y los intestinos al aire; y este pequeño detalle terrible y repugnante, y al mismo tiempo inútil e inevitable, le causó una impresión aún más penosa que la muerte de su camarada, al que la misma bomba mató allí" (9). John Berger ya notaba en la Ilíada, a propósito de otro tema, las equivalencias entre las descripciones de la muerte del soldado Erimante y la del caballo Pédaso ("¿Por qué miramos?" 18-19). En verdad, como puede colegirse de los fragmentos que cita, y en el mismo espíritu que siglos después animaría a Dostoievski y a Andreiev, hay más conmiseración al describir la muerte del segundo.

habían publicado mayor cantidad de textos de autores rusos.⁴ De Andreiev, antes de 1942 (es decir, antes de la muerte de Arlt) habían aparecido doce, en libros y revistas. Y en el mismo 1942 se publicó, por primera vez, "Las tinieblas" (en la revista Las Grandes Novelas 6 (1942): s. p.). El texto volvió a aparecer en Buenos Aires al menos en dos ocasiones. En 1953, la colección Austral reimprimió la edición madrileña de 1920. Antes, en 1946, "Las tinieblas" había salido con el subtítulo "Liuba" (en La risa roja. Buenos Aires: Ayacucho).

Pero lo más importante es que Arlt conocía la obra de Andreiev. Uno de los capítulos de El juguete rabioso se titula "Judas Iscariote", quizás como homenaje a la novela del ruso. Es cierto que el capítulo justifica plenamente su título, pero no es improbable una remisión intencional a dicha novela. Otro de los capítulos se llama "Los trabajos y los días", en clara alusión a la obra de Hesíodo. En el aguafuerte "La madre en la vida y en la novela", Arlt hace comentarios elogiosos de Sacha Yegulev y, sobre todo, de Los siete ahorcados.⁵ Scroggins piensa que

⁴ Se equivoca Ellen McCracken, por tanto, al suponer que la elección de Andreiev es arbitraria. Según ella, "by selecting an uncommon pre-text, Piglia subverts cultural conventions, catching critics at their own game of purportedly establishing truth through excessively documented scholarship" (1073). El ensayo de McCracken, a pesar de su rigor, más de una vez pierde de vista el mundo de Arlt y de la literatura argentina, imprescindibles para comprender "Nombre falso". Por otra parte, y para cualquier información bibliográfica sobre literatura rusa en España e Hispanoamérica, véase el libro de Schanzer citado en la bibliografía.

⁵ Para Daniel C. Scroggins, "la relación entre Los siete ahorcados y Los siete locos resulta aún más visible en la aguafuerte 'Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes'" (31), aparecida en El Mundo, el 4 de julio de 1928 (es decir, incluso antes de que Arlt escribiera su novela), y no recogida en ninguna de las antologías.

...Arlt conocía dos importantes novelas de Andreiev. Su manera de citarlas pone en evidencia la admiración que sentía Arlt por el arte del ruso y sugiere la posibilidad de una imitación consciente en la creación de personajes o de una influencia bastante fuerte en la selección de situaciones (32).

Hasta donde sé, Arlt nunca hizo alusión a "Las tinieblas"; es probable que ni conociera el cuento. Eso facilita la manipulación que se hace de éste en "Nombre falso". En cualquier caso, queda claro que la elección de Andreiev como objeto del plagio está lejos de ser gratuita. Lo importante es que Piglia arma todo este juego porque ve relaciones profundas entre uno y otro autor, porque nota que de la conjunción de ellos puede salir algo nuevo.

De hecho [lo ha subrayado] un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández, o en la lectura que hace Olson de Melville, o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto ("La lectura de la ficción" 16).⁶

Si al comienzo del capítulo dije que "Nombre falso" era, por sus

⁶ Piglia pone en práctica, en cierta medida, lo que Gérard Genette ha denominado hipertextualidad. "Nombre falso", o, para ser más preciso, "Luba", escapa a las decenas de clasificaciones que Genette ofrece, pero no por eso deja de ser un hipertexto de "Las tinieblas". De hecho, el título general del texto en la versión de 1975 (o el de su primera parte en las ediciones sucesivas) recuerda esa tendencia apuntada por Genette según la cual los "homenajes" son, con frecuencia, pastiches del autor homenajeado. El asunto del título, en "Homenaje a Roberto Arlt", es especialmente problemático. Si por un lado oculta el carácter ficcional del texto, por otro facilita la apropiación de recursos arltianos. McCracken y Mudrovic, en una polémica a la que haré referencia más adelante, discuten precisamente sobre si ese título encierra, o no, la cuestión central del "Homenaje..."

características, un texto irrepitible, ahora debo rectificarme puesto que, en realidad, el relato está repitiendo un juego que tuvo un precedente muy preciso en la literatura argentina. En 1922 el diario La Unión publicó los tres relatos del volumen Desgraciados, de Stanchina, con el nombre de Knut Hamsun. Ante la protesta de aquél, el diario confesó haber tomado los textos de un tomito impreso en Madrid y traducido por Tasin. La verdad es que se trataba de una superchería del propio Stanchina, interesado en ubicar sus relatos en la tradición de Gálvez y Hamsun, en escribir como si fuera un nórdico (Sarlo: Una modernidad periférica 192-195). De modo que la “novedosa” propuesta de “Nombre falso” emparenta el relato con un texto menor de la literatura nacional. El plagio, pues, se potencia.

Por los senderos del género policial

Dadas sus características, "Nombre falso" ha tenido una recepción atípica. Si bien el texto ofrece muchas pistas que revelan su condición de plagio, éstas se presentan de tal modo que no es difícil perderlas de vista. Sólo en trabajos críticos muy posteriores a la publicación del relato dicha condición se pone en evidencia. Varios estudiosos no la percibieron e incluso Hayes llegó a pensar que el cuento era verdaderamente un inédito arltiano. Éste, que había publicado un libro sobre Arlt (Roberto Arlt: la estrategia de su ficción) y que es, por tanto, un conocedor de su obra, logra sacarle partido al cuento. Analizándolo como auténtico, detecta relaciones que los demás críticos han pasado por alto. Hacía falta un acercamiento como el suyo para descubrir que "Luba" podía haber sido escrito por Arlt, y para confirmar el

triunfo de la ficción. Lo irónico es que, en su ensayo, Hayes se queje de que

esta tendencia al “descubrimiento” de la obra arltiana se ha extremado hasta el punto que, en 1968, se publicó otro “relato inédito”, Viaje terrible [...] “exhumado entre los papeles de su padre por Mirta Arlt” dice el volumen. Sin embargo, esta obra no era inédita, ni mucho menos, ya que el mismo autor la publicó un año antes de morir (146-147).

Las reseñas aparecidas a raíz de la publicación de Nombre falso, aun cuando no percibieron el plagio, hicieron ya propuestas importantes: la relación entre ficción y ensayo, entre Arlt y Borges. Para Noé Jitrik, por ejemplo,

se produce aquí una síntesis de lo esencial de los dos modelos; es Arlt en los ambientes, en los personajes (estafadores, prostitutas sanas y anarquistas), en el lenguaje al mismo tiempo preciso y ambiguo, pero también es Borges en la construcción narrativa, en la concepción misma del relato [que] depende de un núcleo clásicamente borgiano, la obtención de un texto supuestamente perdido y, por lo tanto, de lo que ahí se desprende: búsqueda e investigación para llegar a él, exactamente como en "Examen de la obra de Herbert Quain" y los fragmentos iniciales de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"; mediante Borges, Piglia puede hacer algo con Arlt pero no porque persiga una asociación ingeniosa sino porque la asociación está autorizada por todo lo que puede haber en común entre Arlt y Borges, mucho más de lo que suele preocupar a la crítica, satisfecha con la existencia de todas las oposiciones aparentes ("En las manos de Borges" 87).

Tal vez sea éste el tipo de crítica dominante: una que aun cuando no

descubra el "plagio" oculto, realiza un análisis riguroso del texto.⁷ El último tipo de crítica es aquella que conoce, incluso, las relaciones entre "Luba" y "Las tinieblas". Éste produjo, hace unos años, la polémica a que ya hice alusión. En su trabajo sobre el texto, McCracken comete el desatino de suponer que fue ella quien descubrió el plagio de "Las tinieblas". Esto provocó una respuesta de María Eugenia Mudrovcic y una réplica de la propia McCracken.⁸ Hoy, cuando la crítica parece haber agotado un nivel de lectura, cuando el "crimen" ya es conocido, comienza para "Nombre falso" una recepción diferente, más cercana a la que suele recibir cualquier otro texto.

Para entender la confusión causada por él es imprescindible entender su estructura, afín a la del género policial. Éste maneja, por definición, dos historias; una de ellas sólo podemos comprenderla al final pero, paradójicamente, es la que soporta el interés de la lectura. "Nombre falso" lleva al límite esa tesis y oculta, como pocos textos, la historia más importante. Aunque en él están las claves que lo revelan como un plagio de "Las tinieblas", el autor se las ingenia para hacerlas imperceptibles. Sólo se puede detectar el crimen si el crítico asume funciones detectivescas. Siguiendo a Chesterton, y también a Carpentier (quien en 1931 trazaba la

⁷ Son los casos, por ejemplo, de *Deredita* y de *Gnutzmann* ("Homenaje a Arlt").

⁸ Con respecto al título, Mudrovcic se pregunta "why does Piglia, who considers Arlt to be one of the best Argentine writers, proclaim in his 'homage' that Arlt is a 'plagiarist'?" (610). McCracken responde que "it is an especially fitting homage to Arlt to have devised this elaborate metaplgiarism and to have subtly attributed plagiary to Arlt himself, given the thematic connection of literature and crime in Arlt's work and the critics' view of Arlt as a 'bad' and 'unoriginal' writer" (610).

ecuación de que "el detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista; el delincuente inventa, el detective explica", 187), Piglia lo dice textualmente: "un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma." Y más abajo cita una frase (seguramente apócrifa) que atribuye a Freud: "La distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas" (122-123, n. 17).⁹ Ambas afirmaciones tienen un significado especial. Aquí se ha cometido un crimen, se han intentado borrar las huellas, y el crítico deberá descifrar el enigma, deberá cumplir la función que el narrador-detective no ha sabido completar. Parecería que estamos ante un texto en el cual prevalece el enigma y el fetichismo de la inteligencia pura. Irónicamente, ese culto a la razón es puesto en tela de juicio.

Al fundar, en 1969, la Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo, Piglia reivindicaría un tipo de relato policial en que el crimen está motivado por relaciones económicas. Y a diferencia de la colección fundada por Borges y Bioy Casares (El Séptimo Círculo), y los textos escritos por ellos, donde el detective, puro razonador, actúa por filantropía, en la literatura preferida por Piglia el detective es un asalariado que trabaja por dinero. En 1975 aparece "La loca y el relato del crimen", su único cuento

⁹ Más tarde volverá sobre el tema: "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. [...] 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" ("La lectura de la ficción" 20).

verdaderamente policial.¹⁰ Aquí mezcla los dos aspectos: el del ambiente sórdido donde el dinero manda, y el del detective que, gracias a sus conocimientos de la lingüística, logra desentrañar un crimen, sólo por el deseo de hacer justicia. Ese mismo año, en "Homenaje...", Piglia hace algo semejante, pero en sentido inverso. Si el texto comienza como un relato de enigma, termina como una historia áspera en la que predominan los móviles económicos. Pasa, por decirlo de algún modo, de una concepción borgiana de la literatura, a una arltiana. Los elementos del relato policial "duro" o "negro" están, por ejemplo, en los apuntes de la novela adjudicada a Arlt (la historia de Letiff, quien asesina a su esposa para cobrar un seguro), y en las vicisitudes del narrador-protagonista. No hay que olvidar el desplazamiento mismo de la investigación; si al comienzo el narrador trabajaba por el deseo de hacer la edición de la obra de Arlt, al final

¹⁰ Jorge B. Rivera le otorga una importancia cardinal al cuento. Según él, "Borges [...] sincretiza en estos relatos ["El jardín de senderos que se bifurcan" y "La muerte y la brújula"] los cabos sueltos de una tradición y de una práctica de escritura, explorando, hasta el límite, las posibilidades de lo paródico y las aparentes contradicciones entre las reglas de juego del thriller y la novela de enigma. En 1975, con "La loca y el relato del crimen", Ricardo Piglia re-escibe y clausura, a su vez, la lección de Borges; y podría agregarse: re-escibe y clausura la propia historia del relato policial argentino. / Emergente de la manera "dura" y de la "serie negra", Piglia mezclará en su texto --al igual que Borges, y por razones completamente simétricas-- notorios elementos de esa vertiente y de la clásica novela-problema, con su voluntad de "desciframiento" mediante el uso de claves verosímiles y a la vez sorprendentes o sofisticadas. / Si un nivel de "La loca y el relato del crimen" es la reconstrucción de las atmósferas y las características tipológicas de la manera "dura" (con sus marginales, sus ajustes de cuentas y su turbia violencia), el otro será, fundamentalmente, la reintegración de la "sabiduría" y la "racionalidad" que permiten descifrar el enigma, en este caso a través del saber lingüístico del periodista Emilio Renzi, avatar del saber lógico (y cabalístico) del detective Erik Lönnrot./ Cualquier aficionado al género encontrará resonancias implícitas y no precisamente secretas en este virtuoso "homenaje" de Piglia" (79). En Prisión perpetua, Piglia sitúa "La loca..." inmediatamente antes de "Nombre falso" La relación entre ambos, en este caso, se hace más evidente.

termina comprando el texto más importante, y estableciendo una relación turbia con Kostia, convertido en personaje del bajo mundo.

Pero en el fondo, las cosas no funcionan de esa manera y las reglas del género policial están alteradas. Al principio, el narrador reconoce que, después de pasar largas jornadas en la Biblioteca Nacional, y de establecer correspondencia o entrevistar a quienes pudieran darle alguna información, colocó varios avisos en periódicos "anunciando mi intención de comprar cualquier material inédito de Arlt" (91). Es él, por tanto, el primero en poner en circulación el dinero. Cuando Andrés Martina, enterado por el anuncio, le entrega al narrador el primer grupo de inéditos, se niega a cobrar; más tarde volverá a hacer lo mismo. O sea, Martina le da al narrador los papeles de Arlt, no por razones económicas, sino a pesar de ellas.

En el tercer capítulo de "Homenaje...", Kostia aparece por primera vez físicamente. La impresión que provoca es un tanto repulsiva. Para el verdadero Piglia, fue él quien motivó la escritura del texto:

Yo quería contar la historia de un tipo al que lo único que le había pasado en la vida era que lo había conocido a Arlt. Es la vida de muchos que viven en el anonimato de la ciudad, y que conocieron a alguien y que hablan de eso todo el día. Quería escribir sobre alguien que en un bar, el Ramos, se hacía pagar copas, y a cambio hablaba de Arlt. [...] Kostia. Empecé esta historia y de ahí surgió la necesidad de crear un Arlt que era el Arlt que inventa ese tipo. Y seguí adelante con esa línea. Ese fue el origen del relato que después se transformó en esto que es ahora ("La literatura y la vida" 195).

Poco a poco, sin embargo, se va estableciendo una suerte de empatía entre el lector y Kostia. Por un lado, las opiniones que Kostia tiene de Arlt coinciden en gran medida con las del Piglia verdadero, además de que sus reflexiones sobre el plagio y la falsificación, dominantes en el texto, son las más convincentes. Él es, si se quiere, el alter ego del autor real. Ha conservado durante más de treinta años el inédito arltiano, y sólo ahora lo vende, a regañadientes y con la condición de que no se publique, ante la insistencia del narrador en que "le pago lo que pida". Pero Kostia se arrepiente rápidamente de la transacción y le exige al narrador que le devuelva el inédito. Como éste se niega, Kostia lo publica con su nombre. En ese momento Kostia parece un estafador; no obstante, al conocer el secreto del plagio, nos damos cuenta de que corrió todos los riesgos para proteger el nombre de Arlt.¹¹

El narrador, por su parte, sigue el camino opuesto. Él llega, como se verá, a conocer el plagio, y aun así no pone reparos en publicarlo como un inédito arltiano. En primer lugar "traiciona" a Arlt; en segundo, engaña al lector al no decirle el secreto que encerraba el cuento. Incluso se torna muy ambiguo. Si al final reconoce haber encontrado la razón "que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre" (129), la oculta. No se produce aquí, por consiguiente, ninguna relación de complicidad con el lector. El narrador-detective termina convertido en criminal.¹²

¹¹ Esta es, tal vez, la clave del relato. Veinte años después la realidad copiaría a la ficción. Cuenta Borré que Pascual Nacaratti, el amigo de Arlt, conserva un "importante material epistolar" de éste; "me ha mostrado esas cartas" --agrega-- "pero consideró que no favorecían a Roberto Arlt, su amigo. De manera que aún no se han dado a conocer" (Roberto Arlt y la crítica 145).

¹² Esta extraña relación entre narrador y detective recuerda el cuento de Borges

Queda claro entonces que de los tres personajes principales (Martina, Kostia y el narrador), es este último quien sale peor parado. Él, cuyo nombre (Ricardo Piglia) surge por única vez en un momento en que parece estar a punto de enloquecer (128), recuerda al narrador-protagonista de Los papeles de Aspern, a ese personaje capaz de cualquier cosa por obtener los inéditos de un poeta muerto.¹³ El título de la novela no aparece jamás en "Homenaje...", pero cuando el narrador conversa con Kostia en el bar, éste le confiesa que, durante la semana que pasaron juntos en 1942, Arlt se aprendía de memoria a Henry James. Quizás con esta referencia velada, Piglia quiera establecer un paralelo entre su narrador y el inescrupuloso personaje de James.

Economía y literatura

En la época en que Piglia escribe "Nombre falso", privilegia un tipo de crítica que hace énfasis en lo económico y en su importancia dentro de las relaciones sociales (véanse, por ejemplo, los ensayos sobre La traición de Rita Hayworth y sobre Roberto Arlt). A la vez, Piglia establece una relación muy estrecha entre economía y literatura; si, por una parte, entiende el robo de libros en El juguete rabioso como una metáfora del acceso

"Examen de la obra de Herbert Quain", donde "el lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perpicaz que el detective" (Obras completas 462).

¹³ La relación entre ambos textos ya había sido apuntada por Alfredo Paz en su reseña de Nombre falso.

transgresor de Arlt a la literatura, por otra se cuestiona la noción de propiedad privada y reivindica el derecho al plagio y la falsificación.

Probablemente ha sido a partir de la función del dinero donde Piglia encuentra una de las vertientes fundamentales dentro de la literatura argentina. Dicha función se asocia con el robo, la falsificación, el plagio y --a fin de cuentas-- con la noción de propiedad. Ya en su primer ensayo, Piglia leía La traición de Rita Hayworth como un devaneo entre la sexualidad y el dinero.¹⁴ Por una vía semejante comienza a acercarse a la obra de Arlt. Dos de los ensayos sobre éste tienen títulos sintomáticos: "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" y "Roberto Arlt: la ficción del dinero". El primero es un análisis sustancioso de los motivos económicos en El juguete rabioso;¹⁵ el segundo, más breve, toca elementos generales pero igualmente reveladores. Aquí abre poniendo las cartas sobre la mesa: "El dinero --

¹⁴ Existen --decía entonces-- "dos ejes sobre los que gira toda la novela: el sexo y el dinero. O mejor, la sexualidad y la economía. [...] Basta pensar en las reacciones de Héctor [...] para ver que el sexo y el dinero encuadran el espacio en el que se mueve la novela: ascenso y caída, vaivén [...] en que el sexo y el dinero se cruzan, se yuxtaponen, forman una estructura significativa que define las relaciones, transformando el intercambio económico en una forma de la afectividad, y a la relación sexual en un modo de economía./ En este sentido podemos decir que en la novela todo es sexualidad, todo es economía. Después de Marx, después de Freud, sabemos que esos dos niveles de la materialidad son espejos de la existencia entera" ("Clase media: cuerpo y destino" 357).

¹⁵ Aquí Piglia descubre cómo funciona el tema de la propiedad, en tanto que categoría económica, dentro de la novela. No es necesario detenerse en dicho ensayo, pero vale la pena, antes de seguir adelante, apuntar ciertos detalles. El alquiler de libros, el robo a la biblioteca, o las citas, están --para Piglia-- muy vinculados con el hecho mismo de la apropiación, del acceso transgresor a la literatura. Retrospectivamente, Piglia introducirá el ensayo dentro del juego propuesto por "Homenaje...", al poner en boca de Kostia --adulterada-- una frase que ya estaba aquí: "cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer" (26). De modo que, llevando al extremo sus propios recursos, Piglia termina "plagiándose" a sí mismo.

podría decir Arlt-- es el mejor novelista del mundo".¹⁶ A partir de ahí descubre cómo el dinero trae aparejado consigo el crimen, la estafa, la falsificación, etc., y concluye rescatando en Arlt características que ya había notado en la novela de Puig.¹⁷ En otro texto de esa época, en el que Hemingway le sirve de pretexto para reflexionar sobre temas más generales, reaparecen las mismas obsesiones. Allí define la "influencia literaria" a partir "de la aprobación, de la herencia, pero también del robo, del plagio o [...], en última instancia, de la propiedad" ("La autodestrucción de una escritura" 61). No es de extrañar, entonces, que poco tiempo después apareciera "Nombre falso", nouvelle en la que de un modo u otro se asumen todos estos temas.

La falsificación y el plagio suponen la apropiación de algo originalmente ajeno. Por eso, el tema de la propiedad tiene una especial importancia dentro del texto. La recurrencia al anarquismo (que es una constante en Arlt y, mucho antes, en Andreiev) es la recurrencia a una ideología que lucha contra la propiedad. Del mismo modo, se manejan elementos del discurso marxista que legitiman a quienes no son propietarios de nada. Al final de "Luba" se suscita el siguiente diálogo entre los protagonistas: "--¿Vos crees en mí? --ha dicho ella. // --Sí, porque sólo se puede creer en los

¹⁶ Se trata, claro está, de una paráfrasis de la conocida frase de Balzac según la cual el "mejor novelista del mundo" es el azar. De algún modo, Piglia se inserta en la cadena de plagios que serán esenciales en su obra de entonces.

¹⁷ "En Arlt", dice, "la riqueza se identifica con la libertad de realizar el deseo: todas las fantasías sexuales de Astier, de Erdosain están ligadas a esas mujeres 'ricas' a las que no se tiene acceso porque no se tiene dinero" (24). Esta línea de las relaciones económicas explorada por Piglia, y heredada de las lecturas pioneras de David Viñas, abrió paso a otras similares. Cf. Noé Jitrik ("Entre el dinero y el ser").

que no tienen nada que perder" (152). El diálogo, introducido por Piglia, recuerda uno similar entre Hipólita y el Astrólogo en Los lanzallamas: "--¿Y usted creerá en mí? // --En los únicos que creo es en los que no tienen nada que perder." Y ambos fragmentos nos remiten al final del Manifiesto comunista, donde se deposita toda la fe en los obreros porque son los que "no tienen nada que perder, más que sus cadenas". O sea, en "Homenaje..." se va creando todo un discurso contra la propiedad que en ocasiones se hace explícito. De ahí que comience diciendo: "Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt" (89). Dicho de otro modo: se está jugando con la propiedad a tal punto que un escritor se apropia de un texto de otro (Andreiev) y se lo adjudica a un tercero (Arlt). Continuamente se hace alusión --entre los supuestos apuntes de Arlt-- al revolucionario como a un hombre sin "intereses personales, nada propio: ni siquiera un nombre" (104); se cuestionan las opiniones que Gorki maneja en Recuerdos de Lenin, y se defiende la postura de los campesinos que usan como orinales los jarrones de Sèvres del Palacio de Invierno, puesto que el único crimen que cometen es contra la propiedad. Más adelante, en el mismo cuaderno, aparece un título: La propiedad es un robo (107); si bien no se dice, se trata de una frase de Proudhon que Arlt había citado ya en las "aguafuertes" "Aristocracia de barrio" y "Filosofía del hombre que necesita ladrillos". Y al final, entre los papeles encontrados en la caja de metal, aparece una crítica en que Arlt dice, entre otras cosas, que "la economía científica permite descubrir, detrás de la propiedad privada, todas las formas del antagonismo de clases y la técnica con que el hombre es explotado en la

sociedad moderna" (130. n. 19). La cita está alterada. Pertenece, en efecto, al artículo "Fosco o la economía al revés", aparecido en la revista Argentina Libre (Noviembre de 1940). Pero el original, que ya había sido reproducido por Raúl Larra,¹⁸ no incluye ninguna referencia a la propiedad privada. Está claro que no sólo importa aludir a la propiedad, sino también recurrir a la falsificación. En caso contrario se podrían obviar estas citas dudosas y traer a colación, en cambio, una bien elocuente. En el aguafuerte "La tragedia de un hombre honrado", Arlt dice:

A veces voy a su café y me quedo una hora, dos, tres. Él cree que cuando le miro a la mujer estoy pensando en ella, y está equivocado. En quien pienso es en Lenin... en Stalin... en Trotsky... Pienso con una alegría profunda y endemoniada en la cara que este hombre pondría si mañana un régimen revolucionario le dijera:

--Todo tu dinero es papel mojado... (Aguafuertes 57).

En todas estas citas, reales o falsas, se halla el propósito de aludir también a la propiedad intelectual. El texto, constantemente, atenta contra ella. Luchar, en el sentido en que el texto lo hace, contra la propiedad intelectual, significa validar el derecho a la apropiación literaria como

¹⁸ "La economía científica permite descubrir todas las formas del antagonismo de clases y la técnica con que el hombre es explotado en la sociedad moderna" (127). Cuatro años antes de la aparición de Nombre falso, en una brevísima entrevista, Piglia veía como un deber del escritor revolucionario "ligarse a las organizaciones revolucionarias, único modo de quebrar la esquizofrenia 'escritor'-'ciudadano', ideología burguesa que recorta un campo privilegiado --la Literatura-- como producto personal, propiedad privada que no se debe socializar" ("El escritor y el proceso social")

fundamento mismo de la creación.¹⁹ Grosso modo, podría decir que Piglia teoriza sobre el valor de la apropiación literaria utilizando el recurso extremo --y penado-- del plagio. Es cierto que no hay aquí plagio en sentido estricto, pero sí la forma (entre las legal y éticamente aceptadas) que más se le acerca. "Nombre falso", lejos de ver en el arte y la literatura sólo la función estética, pone en primer plano las nociones de valor de uso y valor de cambio.

Las tretas de la ficción

Uno de los recursos lúdicos más usuales en "Homenaje..." es el de la amalgama entre ficción y realidad. A ello se debe que el texto cause tanta confusión entre los lectores, porque en él conviven, con el mismo status, hechos reales e imaginarios. Así, muchos datos biográficos verificables de Arlt se mezclan con otros más dudosos o absolutamente ficticios. Algo semejante ocurre con el personaje de Kostia; y el propio narrador, llamado (no por casualidad) Ricardo Piglia, es la síntesis de hechos verídicos y ficticios.

En "Homenaje a Roberto Arlt", la realidad es falsificada para obtener una

¹⁹ Piglia aborda el tema con toda conciencia en "Parodia y propiedad": "Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así, el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Esa es para mí la cuestión central y quizás la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva" (126-127).

realidad inédita, es decir, una ficción. Este recurso se explota con asiduidad. Dado que en este sentido el texto puede ser inagotable, no hay que pretender descubrir todos sus "engaños"; pero vale la pena observar los más importantes. Tal vez sea ésta la forma fundamental en que "Homenaje..." revela las claves de su lectura. Hay, por supuesto, un hecho incuestionable: que el texto esté incluido dentro de un libro de cuentos de Piglia. Sin embargo, al final de la nota 16, el autor intenta dar una explicación (bastante ambigua, por cierto) para que el lector realice una lectura crédula:

El hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto --como había sido mi intención-- independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio, demuestra --ya se verá-- que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod (121).²⁰

A fin de cuentas, casi todas las claves son igual de ambiguas. En la nota 1 (90-91), pongamos por caso, se reproduce un supuesto retrato autobiográfico de Arlt que había permanecido inédito. En realidad, el primer párrafo está sacado, con variaciones, de "Yo no tengo la culpa", una

²⁰ Se produce en este caso la mayor identidad posible entre narrador y autor real. Eso recuerda una relación semejante, también en notas a pie de página, entre el cronista-narrador de Los siete locos y Los lanzallamas y el propio Arlt: "no existe una diferencia sustancial entre las notas del 'comentador' acerca de los sucesos políticos argentinos de los años treinta y la nota, esta vez del 'autor', que confirma lo dicho por el Astrólogo acerca de la alianza entre Al Capone y George Moran." Ello "vuelve todavía más impreciso el límite entre la ficción y la realidad" (Corral 77).

de las "aguafuertes" porteñas; el segundo, en su mayoría, de una entrevista concedida por el propio Arlt a la revista Literatura argentina en 1929, y el tercero, casi literalmente, del aguafuerte titulado "La inutilidad de los libros". De ese collage surge un nuevo texto, que si bien es coherente, es ya otra cosa. En la carta a Kostia, por su parte, Piglia incluye fragmentos de una carta de Arlt a su hija Mirta; y el propio personaje de Kostia es una adulteración del original.²¹ La nota número 13 (110), una cita en que Onetti alude a dicho personaje, es rigurosamente cierta; pero lo que se oculta es que el Kostia al que se refiere Onetti es seudónimo de Italo Costantini (quien le presentó Arlt a Onetti) y no, como se hace creer, el apellido de un tal Saúl Kostia.²² Por otra parte, la referencia bibliográfica del texto de Onetti es exacta, salvo en un detalle: la página de la cita no es la 386, sino la 368. Es posible que se trate de una errata, pero no descarto la posibilidad de que sea un elemento intencional. Es imposible demostrar cualesquiera de estas posturas; creo que de eso se trata: de borrar las

²¹ Es evidente que el tema de la ficción y la realidad, en este caso, no sólo está vinculado, sino que incluso se sustenta en el de la falsificación y el plagio. Hay un ejemplo revelador: cuando Kostia aparece por primera vez en el cafetín (117), concluye uno de sus parlamentos del modo siguiente: "Hay una frase de Goethe, respecto a este estado, que vale un Perú. 'Tú me has metido en este dédalo, tú me sacarás de él'. Es lo que anteriormente le decía." La cita es una copia casi exacta de un fragmento del "aguafuerte" "La terrible sinceridad". Esto implica, además de una intromisión de la realidad en el discurso ficcional, el tema del plagio, dado que Kostia -probablemente- esté plagiando la frase de Arlt. Aludo al ejemplo para que se note que en el texto estudiado el tema del plagio y la falsificación, aunque no siempre aparezca en primer plano, domina toda la narración. Por cierto, Kostia recurre a la frase de Goethe en varias ocasiones, y le dice a su interlocutor: "No le pierdas la pista a Goethe [...]. Para poder salir del dédalo, primero hay que perderse" (118). No es necesario advertir que tales palabras parecen dirigidas al lector-detective.

²² Para terminar de complicar las cosas, Omar Borré asegura que el verdadero nombre de Kostia es Juan Constantini, a quien Arlt dedicó "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", y a quien recordó en el aguafuerte "Tum Thumb Golf" (Roberto Arlt y la crítica 179).

fronteras entre la realidad y la ficción, recurso tan caro a Borges y a Arlt.

Piglia invade el texto con datos que ponen en crisis su pretendido carácter académico, al tiempo que lo refuerzan. Muchos de esos datos, en mayor o menor medida, son ciertos. Es cierto, por ejemplo, que el capítulo "El poeta parroquial" apareció en la revista Proa en 1925, pero no en el número 6, sino en el 10. Es cierto también que aún no han sido recogidas en libros más de mil aguafuertes, pero "La terrible sinceridad" y "La inutilidad de los libros" habían sido antologadas más de una vez, antes de la aparición de "Nombre falso". Si bien Arlt alquiló a un obrero un galpón para sus experimentos, es falso que ese obrero fuera un ferroviario llamado Andrés Martina. Gran parte de la información que Piglia ofrece es tomada de la biografía que Larra hizo de Arlt. De ella toma, y da como inédita, la patente del invento de las medias engomadas. Incluso, en ocasiones, Piglia pone en boca de algunos personajes opiniones del propio Larra. Cuando Kostia le escribe a Arlt que las medias tienen arrugas de pescado y más bien parecen medias elásticas para ajustar várices, no está sino repitiendo, casi textualmente, una opinión del biógrafo (134). A veces se ponen en juego falsificaciones que podrían justificarse por la posible ignorancia del narrador (como decir, por ejemplo, que Arlt murió en junio), pero otras no dejan lugar a dudas: en la nota 9 (106) se cita un fragmento de "Escritor fracasado"; tal cita es apócrifa.

Al mismo tiempo, Piglia recurre de manera oblicua a su propia ficción. En cierto momento (107) extrae de los papeles inéditos una frase de Arlt que mucho antes había servido como epígrafe a Jaulario y La invasión: "a

nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad". La cita, reproducida también por Larra, pertenece a una brevísima "autobiografía" publicada ya en 1929. Al comienzo del capítulo 1 de "Homenaje..." se hace referencia a un tema aparecido en los papeles de Arlt: "En medio de la multitud, en la jungla de la ciudad, imaginar a un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuvieran en un desierto" (94). Se trata, en realidad, de un tema de Nathaniel Hawthorne que Borges reproduce en su ensayo sobre él, junto con esta variación: "Un hombre de fuerte voluntad ordena a otro, moralmente sujeto a él, que ejecute un acto. El que ordena muere y el otro, hasta el fin de sus días, sigue ejecutando aquel acto". Pero también es, en cierto modo, el tema de "La caja de vidrio", cuento del propio Piglia publicado tanto en Nombre falso como en Prisión perpetua.²³ A ese cuento pertenece también el personaje de Rinaldi, mientras que su descripción física, en cambio, coincide con las de Almada al comienzo y al final de "La loca y el relato del crimen", y con la de Kostia.²⁴ Además, el nombre de la mendiga (Echevarre, María del Carmen) guarda bastante relación con el de la demente en "La

²³ No deja de sorprender que en un apunte del 11 de septiembre de 1921, Brecht haya anotado lo siguiente: "Reflexionando sobre lo que Kipling hizo por la gran nación que 'civiliza' el mundo, llegué al descubrimiento --un descubrimiento de esos que hacen época-- de que en realidad todavía nadie ha descrito la gran ciudad como una jungla" ("Notas sin título" 19).

²⁴ La descripción de Rinaldi dice: "Gordo, jadeante, el traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge" (95). La de Almada: "Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo." La de Kostia, finalmente: "Kostia era un tipo gordo, asmático, que respiraba con un jadeo pesado" (116). En este caso se juega con personajes provenientes de diferentes ámbitos; si el primero es, supuestamente, un personaje de Arlt, el segundo es de Piglia, mientras que el último sería una persona de carne y hueso.

loca..." y Respiración artificial (Echevarne, Angélica Inés). Por último, en esta misma novela, uno de los personajes (Marcelo Maggi) se ve envuelto en una situación muy parecida a la de "Luba".²⁵

La falsificación y el plagio como tradición literaria

El plagio y la falsificación son precisamente, para Piglia, uno de los fundamentos de la literatura argentina.

Bastaría hacer --dice-- la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición ("Parodia y propiedad" 122).

En "Nombre falso", Piglia intuye, antes de que aparezca explícitamente en otros textos, esa idea de que una parte importante de la literatura argentina, desde Sarmiento hasta hoy, se ha apoyado de manera inequívoca en el plagio y la cita falsa. Para él, los grandes nombres de dicha literatura se han formado sobre esa base, y recíprocamente, la historia de esa tendencia es en buena medida la historia misma de la

²⁵ "En el año 33 la conocí [a Coca] porque estuve un tiempo escondido en una boite de Rosario que regenteaba un correligionario que había sido comisario de policía. La Coca trabajaba ahí y yo le parecía un bicho raro; la verdad que tenía el aire involuntario de un conspirador de Dovstoievski; ella pensó que yo era un anarquista [...]" (Respiración artificial 28). Inmediatamente Maggi cuenta cómo la Coca iba con él a tomar mate mientras él le hablaba de Leandro Alem, cuyo nombre nos remite al de la calle a la que, al final de "Luba", salen los protagonistas.

literatura nacional. "Nombre falso" es, entre otras cosas, la puesta en práctica de una teoría que sólo emergerá como tal varios años después. Para entonces, Piglia insistirá en esa tradición inaugurada por Sarmiento. En más de una entrevista hace referencia a ese tema que cuaja, en 1980, con la publicación de "Notas sobre Facundo" y Respiración artificial. En ambos textos maneja la idea de que la cita que abre el Facundo (On ne tue point les idées) es "falsa". Facundo es la primera gran obra de la literatura argentina, por lo que la cita se convierte en una frase iniciática en la conciencia del país, que se enseña a los niños desde la escuela primaria. No hay que perder de vista, sin embargo, las diferencias entre Sarmiento y algunos de sus sucesores. En él no creo que exista la voluntad de falsificar; más bien era moneda corriente en el siglo XIX citar de memoria. Además, en tiempos de Sarmiento, "la falta de bibliotecas crea las condiciones ideológicas y la legitimidad literaria del plagio"; para él mismo, las condiciones sociales y hasta la oscuridad del autor, "autorizan tanto la atribución como la apropiación de textos" (Altamirano 158, n. 26). De todos modos Sarmiento inaugura, aun inconscientemente, una tradición que Piglia considera esencial.

Sarmiento --como se ha dicho más de una vez-- intenta legitimar su discurso mediante la apropiación de la voz de los "civilizados", pero

"escribe mal ese saber que a la vez exalta" (Ramos 22).²⁶ En Recuerdos de provincia, Sarmiento, a propósito de "El historiador Funes", decía:

Sobre el dean Funes ha pesado el cargo de plagiario, que para nosotros se convierte más bien que en reproche, en muestra clara de mérito. [...] Aquéllo, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo preferiera oír segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante, para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados (108).

Sylvia Molloy ha hecho referencia a ese fragmento y a la alusión a Facundo en Respiración artificial.²⁷ También ha notado que uno de los epígrafes de Recuerdos... es una famosa cita (mal traducida) atribuida a Hamlet en lugar

²⁶ Ramos se detiene en la interpretación que Piglia hace de Sarmiento (20-23). Antes había reproducido una frase de Recuerdos de provincia: "Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada." Vale la pena repetir la pregunta: ¿Con qué llenar esos vacíos? Probablemente la respuesta no formulada por Sarmiento sea: "con citas".

²⁷ "Los personajes de la novela de Ricardo Piglia, Respiración artificial", escribe Molloy, "discuten una vez más la problemática cita de Sarmiento. Saben que no es de Fortoul; suponen que es de Volney, y por fin concluyen que no merece la pena averiguar. Lo que sí les interesa es la ironía fundamental de la situación: Facundo, aclamado por muchos como obra fundadora de la literatura argentina, se inicia con una cita que, primero, es de un autor extranjero, y, segundo, es falsa. A esto puede agregarse una ironía adicional, el hecho de que, gracias a una errata, la novela de Piglia, como Sarmiento, también "se equivoca". Si bien los personajes de Piglia se divierten con el error de Sarmiento, la primera edición de la novela en cierta forma lo perpetúa: dos veces se lee 'Fourtol' en lugar de 'Fortoul'" (46, n. 33). Pero la ironía no se detiene ahí. En la primera edición del libro de Molloy, escrito y publicado en inglés, el fragmento dedicado al dean Funes (42), también está adulterado. De hecho omite, sin aclaración alguna, la frase: "El médico a palos de Moratín era Le médecin malgré lui de Molière", que sí recupera en la traducción al español.

de a Macbeth.

Es obvio que "Nombre falso" se inserta de manera coherente en esa tradición comenzada con Sarmiento. El propio Arlt ya había explotado el tema de la falsificación. En Los siete locos y Los lanzallamas hay referencias frecuentes a pequeñas falsificaciones, desde las "máscaras" que usan los personajes (la continua simulación y esos apodosos que ocultan su verdadera identidad), las mentiras de que se valen, o la utilización de dinero falso, hasta la falsificación más grande de todas y que es el sostén mismo de la historia: la Sociedad Secreta y el proyecto revolucionario del Astrólogo. En "Luba" reaparecen algunos de esos elementos, como el del uso de las máscaras (que estaba en el original de Andreiev) y el del dinero falso (que es introducido por Piglia). En cuanto al primero, el más importante, está en los dos personajes protagónicos. Ella, la prostituta, finge ser "una mujer honrada"; él, el anarquista, finge ser "un experimentado hombre de mundo". Pero hay más: la máxima falsificación que ella ejerce -- y esto lo veremos más adelante-- está en su propio nombre, mientras que él se encuentra "habitado, gracias a su doble vida, a ocultar sus verdaderos sentimientos como si fuera un actor en el escenario de un teatro."²⁸

Piglia, que ha meditado largamente sobre la obra de Arlt y es, hasta cierto

²⁸ Hayes tiene razón, en su ya citado ensayo sobre "Luba", cuando dice que si él finge ser un cliente en busca de sexo, ella finge creerle cuando sabe que es un perseguido. Como ella no lo seduce, fracasa en el papel de prostituta; como él no actúa, falla en su representación del cliente. Fabrican entonces la ficción de una intimidad (lingüística) entre los dos (144).

punto, uno de sus más convincentes reivindicadores, maneja con sorprendente recurrencia un tema llamativo: "en Arlt --ha dicho-- la ficción se transforma y se metamorfosea y a menudo se identifica con la estafa, con el fraude, con la falsificación, con la delación" ("Sobre Roberto Arlt" 33). Hurgando en "Homenaje..." pueden encontrarse detalles que nos conducen a algunas de las pistas fundamentales del "crimen". Cuando Martina le entrega a Piglia varios papeles inéditos, éste halla una lista de libros "leídos por Arlt en esos días o que Arlt pensaba comprar" (109). Entre ellos --importantes en mayor o menor grado-- se encuentra "Las tinieblas". El dato pasa inadvertido, pero dos páginas más adelante, en una carta de Kostia dirigida a Arlt, y que también le fue entregada al narrador por Martina, Kostia critica un cuento que Arlt le había enviado: "¿no podrías encontrarle una vuelta que sonara menos San Petersburgo? (la puta y el anarquista, oh Dios mío, ¿cuándo te vas a decidir a leer a Proust?)".²⁹ El cuento, claro está, es "Luba". ¿Por qué a Kostia le suena tan

²⁹ Quizás ello explique que en la mencionada lista aparezca A la sombra de las muchachas en flor, cuyo autor, dicho sea de paso, era un creador de pastiches. En realidad Arlt había hecho mención a ese texto y a El camino de Swan, en el aguafuerte "La madre en la vida y en la novela". En la lista entregada por Martina aparecen, al menos, otras dos novelas que no podemos pasar por alto: La locura de Almayer, de Joseph Conrad, y Bouvard y Pécuchet, de Flaubert. La locura.. (1895) es la primera novela de su autor; en ella --ha dicho la crítica-- se notan las dificultades de Conrad para manejar una lengua y una técnica que todavía no dominaba, deficiencias que, más de una vez, se le han adjudicado a Arlt. La novela de Flaubert, en cambio, fue la última que escribió, la dejó inconclusa y fue publicada, póstumamente, en 1881. Lo que llama la atención de ella es el argumento: dos amanuenses, Bouvard y Pécuchet, compran una granja a la cual van a vivir. Allí realizan los más variados oficios y experimentos, pero todos fracasan. Al final, deberán regresar a su profesión de amanuenses. Flaubert había previsto que acabaran copiando los más desatinados fragmentos, quizás el Dictionnaire des idées reçues que él mismo se divertía en recopilar. En este caso saltan a la vista los puntos en común con "Nombre falso": los experimentos fracasados, la falsificación que los personajes ponen en práctica cuando intentan encarnar dichos oficios, y --sobre todo-- la que supondría la

San Petersburgo? ¿Por qué --y esto ya es más serio-- Nacaratti cuenta que cuando Kostia se enojaba con Arlt y "nombraba a Los siete locos fingía equivocarse. 'Che --le decía Kostia--. Por ejemplo en Los siete ahorcados.' Lo jodía con Andreiev"? (115). La respuesta --solapada-- está al final del texto, inmediatamente antes de que comience "Luba". Kostia acaba de publicar el cuento como si fuera suyo, cuando el narrador aún no lo ha dado a conocer. Éste no puede entender por qué aquél lo hace o por qué sólo ahora lo hace. Es entonces cuando reaparece Martina con una caja de metal en la que

encontré la explicación, el motivo, que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre. En medio del polvo y pegoteados en una sustancia gomosa que parecía caucho líquido, había tres billetes de un peso; varias muestras del tejido de las medias engomadas; un ejemplar de Las tinieblas de Andreiev; [...] un montón de hojas manuscritas, numeradas del 41 al 75 y abrochadas con un alfiler: eran las páginas que faltaban en el cuaderno. Escrito con tinta, borroso, estaba el original (inconcluso) de Luba (129-130).

De nuevo se elude mencionar lo más importante, pero en lo dicho se concentra la clave, la solución del enigma. El hecho de que el lector no pueda percibirla en sucesivas lecturas, se debe a que está demasiado oculta, a que el "crimen" fue cometido por un profesional. No puedo dejar de mencionar en este caso el cuento de Borges titulado "Tema del traidor y

reproducción de los fragmentos ajenos. Se trata, además, de una novela que si bien ha generado una crítica adversa, ha recibido envidiables elogios. Recuérdese el que le dedicó Borges en su "Vindicación de Bouvard et Pécuchet".

del héroe", en el cual se trabaja una idea singular muy relacionada con lo que he dicho: alguien ha escrito, haciéndola pasar por verdadera, una historia falsa, pero ha intercalado en ella pasajes plagiados (nada menos que de Shakespeare), para que algún investigador del futuro pueda dar con la verdad.

Renzi, el protagonista de Respiración artificial, dice en un momento una cosa cierta pero que, después de "Nombre falso", es decir, de adjudicarle a Arlt un cuento escrito por Andreiev, parece irónica: "Cualquier maestra de la escuela primaria [...] puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla" (166). Lo curioso es que también esa frase se inserta en el juego de falsificaciones y de plagios en que estamos sumergidos, pues parece salida de un texto de Onetti.³⁰ La contradicción es flagrante: de Arlt se dice que nadie puede escribir una página como él, pero lo cierto es que "Luba" --o una versión muy aproximada, para ser más preciso-- fue escrita por Andreiev. La solución la aporta Borges en su célebre artículo "Kafka y sus precursores", donde postula con razón que cada autor nos obliga a releer la literatura precedente: "En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a

³⁰ En "Semblanza de un genio rioplatense", Onetti cuenta que "dedicado a catequizar, distribuí libros de Roberto Arlt. Alguno fue devuelto después de haber señalado con lápiz, sin distracciones, todos los errores ortográficos, todos los torbellinos de la sintaxis. Quien cumplió la tarea tiene razón. Pero siempre hay compensaciones; no nos escribirá nunca nada equivalente a 'La agonía del rufián melancólico', a 'El humillado' o a 'Haffner cae'" (376). Ya en "La supersticiosa ética del lector" Borges había alertado contra la idea que identifica la buena literatura con la corrección gramatical y ortográfica.

sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (Obras completas 711-712).³¹

En "La flor de Coleridge", el propio Borges reivindica el derecho del escritor a tomar de aquí y allá lo que necesite; a fin de cuentas, el arte tiene "un sentido ecuménico, impersonal..." De modo que Piglia lee a Andreiev como un precursor de Arlt, hasta el punto de que puede intercambiar los autores sin que se note, sin que resulte forzado. En varias ocasiones --y ya es un lugar común-- se ha acusado a Arlt de llevar a Dostoievski al lunfardo "pasado por los traductores gallegos". Es exactamente lo que hace Piglia: traducir al lunfardo, basándose en la edición española, el cuento de Andreiev. Y no olvidemos que los traductores --sobre todo en la época de Arlt-- son los falsificadores y plagiarios por excelencia.

En su ya citada "semblanza", Onetti dice que Arlt "era, literariamente, un asombroso semianalfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta" (374). También aquí se reconoce la facultad de Arlt para explotar textos ajenos. Su literatura revela más claramente que la de otros autores, una de

³¹ En este momento Borges cita Points of View (1941), un "sospechoso" texto adjudicado a Eliot. En realidad debió citar el ensayo del propio Eliot titulado "La tradición y el talento individual" (1919) que había sido publicado por la editorial bonaerense Emecé, siete años antes que el ensayo de Borges. Allí Eliot plantea que "el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo... Ningún poeta, ningún artista, de cualquier clase que sea, tiene, por sí solo, su sentido completo. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos" (13). En verdad, la idea de Borges ya había aparecido en su "Nathaniel Hawthorne": "Wakefield prefigura a Franz Kafka, pero este modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica" (Obras completas 678).

las bases de la literatura misma. Cuando el narrador se encuentra con Kostia en el cafetín, éste le bosqueja una poética de Arlt y del escritor argentino:

Lea Escritor fracasado: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire --dijo--, haga una cosa: lea Escritor fracasado. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer (119).³²

Se reconoce así, en la estética de Pierre Menard, la de toda una tradición literaria incluyendo por supuesto al propio Arlt. Pero esta idea aparece matizada por la del plagio económicamente necesario. Vale la pena recordar que, en su carta a Kostia, Arlt se queja de no tener tiempo para

³² La primera versión incluyó una línea suprimida aquí: "Mire --dijo--, haga una prueba, compare Escritor fracasado con ese cuento de Borges, con Pierre Menard: son la misma cosa" (132). A partir de Prisión perpetua desaparece toda referencia a "Pierre Menard" y a Borges mismo; el cambio es importante porque supone el escamoteo de un dato nada desdeñable. Parecería que el autor intenta borrar algunas pistas. Sin embargo, por otro lado, la nueva edición ofrece claves que no estaban en la original. En la nota 2 se cita una supuesta Correspondencia de Arlt; en la edición de 1975 se dice que la selección, prólogo y notas de dicho libro corrieron a cargo de un tal Pablo Fontán, pero ya en Prisión perpetua ese nombre es sustituido por el de Emilio Renzi. De más está decir que la intromisión en la referencia bibliográfica de un personaje ficticio conocido, creado por el propio Piglia, provoca, cuando menos, nuestra sospecha. El último cambio significativo entre las dos versiones del texto es que en la primera edición "Luba" estaba dividido, como "Las tinieblas", en seis capítulos. A partir de Prisión perpetua, en cambio, se funden los capítulos tres y cuatro, lo que supone un total de cinco.

escribir una novela. En realidad, lo que le falta es dinero para financiar ese tiempo libre que le permitiría dedicarse a la literatura; como necesita conseguirlo, se dedica en cuerpo y alma a su invento de las medias engomadas ("Cuando las medias estén en la calle y se vendan y empiece a entrar plata ahí van a ver quién es Arlt", 113). La referencia al cuento viene enseguida: "lo escribí medio obligado porque me lo pidieron en El Hogar (me pagan \$ 1 la página. Más que a Gálvez) y les saqué \$ 25 de anticipo." En ese entonces, como carece de tiempo, el plagio es la única alternativa que le queda a Arlt para hacer literatura.

Llama la atención que entre los apuntes que hay en el cuaderno que Martina entrega a Piglia se encuentre éste: "Un tema: el hombre puro y la mala mujer en una situación extrema. Encerrados: ver cómo cambian, se transforman (¿metidos los dos en la cárcel?)" (105). Se trata ni más ni menos que del tema de "Luba" --o sea, de "Las tinieblas". Un poco más adelante se reproduce el comienzo del cuento tal como lo iba escribiendo Arlt, "sin tachar a medida que avanzaba la escritura". También el comienzo coincide con el de "Luba" y con el del capítulo segundo de "Las tinieblas". Pero, ¿cómo es posible entonces que Arlt se esfuerce escribiendo un texto que ya está escrito, y con cuya escritura va a coincidir al final la suya? ¿Por qué no copia directamente? La respuesta está también en la lógica de Pierre Menard, quien no intentaba copiar el Quijote sino reescribirlo.³³

³³ Recuérdese que Pierre Menard "no quería componer otro Quijote --lo cual es fácil-- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran --palabra por palabra y línea por línea-- con las de Miguel de Cervantes" (Obras completas 446).

El despojo de las máscaras

A través de ejemplos específicos puede verse cómo "Nombre falso" legitima el plagio y se revela a sí mismo como tal. En la nota 1, a la cual ya he tenido ocasión de referirme, se reproduce --falsificada-- una idea que Arlt había manejado en "La inutilidad de los libros". La versión del "Homenaje..." dice, refiriéndose a los escritores: "La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. [...] La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones" (91). Más adelante se hace referencia a una frase similar que en los apuntes de Arlt se le adjudica a Melville: "Qué insensato, qué inconcebible que un autor --en ninguna circunstancia posible-- pueda ser franco con sus lectores" (103). Entre los mismos apuntes, como una anotación al margen, aparece: "A Kostia: defensa del plagio (Escribir todo: como venga)" (108). En cierto momento, Piglia, en su función de narrador personaje, trae a colación la disyuntiva de Max Brod ante los inéditos de Kafka, para meditar sobre la dimensión ética del plagio. En ese instante, y más tarde a propósito de "Luba", el narrador insiste en que esos textos (el de Arlt, los de Kafka) ya no son de nadie, sino que pertenecen a todos; es por ello que pueden publicarse pese a la renuencia de su autor, porque una vez escritos dejan de tener propietarios. Una idea muy similar había sido manejada antes por Borges. En su conocido texto, "Borges y yo", dice: "Nada me cuesta confesar que [el otro] ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición." Y termina dudando: "No sé cuál de los

dos escribe esta página" (Obras completas 808).

Al mismo tiempo, el texto se revela a sí mismo, aunque nunca explícitamente, como plagio. Ya se ha visto que ello ocurría mediante las pistas que iba dejando sobre Andreiev. Pero al mismo tiempo va dejando otras como la insistencia (ver nota 17, 122) en el valor del "crimen, la estafa, la falsificación y el robo" en la escritura arltiana, la persistencia en el "robo" perpetrado por Kostia al publicar con su nombre el cuento de Arlt, y la perplejidad ante el secreto que encerraba el cuento; secreto que sólo se comprende una vez que conocemos el plagio. Es fundamental el hecho de que Kostia haya publicado el cuento como si hubiera sido escrito por él. La razón está en que Kostia sabe que "Luba" es un plagio de "Las tinieblas" y se apresura a publicarlo como suyo --ya lo dije antes-- para proteger a Arlt. Pero eso no impide que Piglia lo publique como obra de éste. Entramos así en un juego de espejos que multiplica las imágenes: Arlt plagia a Andreiev, Kostia plagia a Arlt (para protegerlo) y Piglia plagia a Kostia (al publicar el cuento ocultando que se trata de una falsificación). Todo ello va enmarcado, además, dentro de la ficción creada por el verdadero Piglia, el autor real de toda esta historia. Pero hay algo más importante aún: el título con que Kostia publica el relato. "Nombre falso: Luba", esconde ya el plagio. O sea, "Luba" es el nombre falso del cuento, dado que en realidad debería llamarse "Las tinieblas". A la vez, el título remite al del volumen de Piglia (o al definitivo de la nouvelle), que se llama precisamente Nombre falso, y al final de "Luba".³⁴ Se produce

³⁴ El cual, por cierto, no estaba en el original de Andreiev sino que es invención del propio Piglia. Y aquí las cosas vuelven a complicarse. Casi al final del cuento aparece

entonces un diálogo revelador entre los protagonistas; ambos acaban de salir del prostíbulo:

--Vamos, Luba --dice él.

--No me llamo Luba --dice ella, apretando la valija contra su cuerpo--. Mi verdadero nombre es Beatriz Sánchez (153).

Sólo entonces los dos personajes se despojan de las máscaras y adquieren su verdadera identidad. El proceso de "desnudamiento" que se ha venido dando a lo largo del texto, alcanza aquí un punto climático. Así, el cuento entronca con el "Homenaje..." y con la obra verdadera de Roberto Arlt. Al igual que el personaje femenino no es ya Luba sino esa versión porteña llamada Beatriz Sánchez, el cuento, que primero fingía ser un inédito arltiano y luego, de manera oculta, una copia de Andreiev, se reconoce en ese momento como una reescritura de éste, como "otra cosa". Piglia se ha valido de una ficción para acercarse a la narrativa de Arlt, pero a la vez para recrear una poética que pudiera pertenecer también a Borges, a la literatura argentina, o a la literatura a secas. Si por un lado se legitima esa forma "ecuménica e impersonal" de entenderla, por otro se llega a una de las constantes arltianas: la paradójica obsesión de utilizar las máscaras como forma suprema de lograr la autenticidad.

una nota al pie que dice: "La versión manuscrita se interrumpe acá. Lo que sigue corresponde a la copia mecanografiada por Kostia" (150). Es decir, no existe constancia de que lo que continúa estuviera en el original de Arlt, y queda abierta la posibilidad de que Kostia haya reescrito el final. En verdad, el apego al original de Andreiev continúa hasta dos páginas después, y sólo la última página y media es obra de Piglia. Pero todo se complica porque las sucesivas falsificaciones nos hacen perder el rumbo continuamente.

EL ESCRITOR ANTE LA HISTORIA

Ficción y teoría

En una entrevista publicada en mayo de 1980, Ricardo Piglia anunciaba para fines de año la aparición de su primera novela: La prolijidad de lo real (Marimón: “Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués”). Antes, en julio de 1978, había aparecido con ese título “un texto aún inédito”, sin más señas sobre el género o la procedencia. Al leerlo descubrimos que se trata, con ligeras variantes, del primer capítulo de la novela que luego sería Respiración artificial. La versión definitiva de ésta recuperó su primer nombre¹ y utilizó el otro como título de la novela escrita por el protagonista, Emilio Renzi. En el texto de 1978 es esta última, es decir, la novela de Renzi, la que se nombra Respiración artificial, pero en ella la historia no comienza en 1976 sino en 1968, o sea, “hace diez años”, y no aparece el epígrafe de Eliot, en cuyo lugar se reproducen los siguientes versos anónimos: “La noche que de la mayor congoja nos libra:/ la prolijidad de lo real”. En el segundo párrafo Renzi dice que Maggi, “como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés del siglo XVIII que ahora sirve de epígrafe a este relato”. El punto de partida del texto es, en esa primera versión, un recurso muy utilizado por Piglia en “Nombre falso”: la cita falsa, porque “las dos líneas del poema inglés del siglo XVIII” no son sino los versos finales del poema de Borges “La noche

¹ Recuérdese que ya había sido anunciada como Respiración artificial (“El escritor y el proceso social”, Lafforgue 387 y Cueva), aunque la versión original no tenía nada que ver con la que hoy conocemos.

que en el sur lo velaron". En la versión final de la novela este juego desaparece: los recursos en los que se basaba "Nombre falso", aunque presentes, no son explotados ya del mismo modo.

A propósito de sus precursores más visibles, Piglia ha elogiado en Borges "un tipo de construcción que ficcionaliza la teoría, que trabaja con la posibilidad de conceptualizar a partir de la ficción" (Briante 3), mientras que la gran lección de Arlt sería "su mezcla de registros, esa hibridez [que] es por otro lado una de las marcas de la gran tradición de la novela argentina" (López Oncón 8). No es casual entonces que Piglia afirme también, apegado sobre todo a las concepciones de Borges, que "me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar" ("La lectura de la ficción" 15). Y es esto quizá lo que hace, con mayor frecuencia, a lo largo de su obra. En una de las entrevistas recogidas en Crítica y ficción, Piglia sintetiza lo que considera una noción clave. Respiración artificial, para él,

narraba algunas cosas que, según se dice, no deben entrar en una novela. Pero justamente soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del río Paraná por la caballería desbandada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir ("Novela y utopía" 170).

Aunque esta idea se halle en la base misma del arte narrativo, Piglia la asume entusiasmado porque con ella se inserta dentro de esa tradición “ficcionalizadora” avalada por Borges y Arlt.

En la segunda parte de Respiración artificial aparece, en el centro de una polémica entre Renzi y Marconi, una de las ideas más provocadoras de Piglia: la de que Borges es el más grande escritor argentino... del siglo XIX -que él mismo cierra en sus dos vertientes: la del europeísmo² y la del “nacionalismo populista” (de Sarmiento y del Martín Fierro)--, mientras que Arlt es “el que abre, el que inaugura [...], el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (164). La discusión, uno de los momentos culminantes del libro, se extiende a lo largo de casi veinte páginas y expone varias ideas discutibles pero convincentes. Los dos polemistas defienden posiciones encontradas, y Marconi toma partido por la más usual: la de que Borges no sólo era muy superior a Arlt, sino que ni siquiera se había molestado en leerlo. Para demostrar lo contrario, Renzi opta por su muy particular modo de polemizar y “descubre” un inesperado y oculto homenaje de Borges a Arlt en el cuento “El indigno”, recogido en el libro El informe de Brodie. Aunque

² El tema del europeísmo en la cultura argentina, que es desarrollado por Tardewski en la segunda parte, ya había sido tocado por Renzi en la primera. Hay un momento en que lo hace de forma extraña: aquél en el cual asegura que si no existen novelas epistolares en la literatura argentina es porque allí no tuvieron siglo XVIII (40). Al definir la cultura de su país por contraste con el modelo europeo, Renzi está adelantando la tensión “intelectual europeo-intelectual argentino” a que aludirá luego Tardewski, pero sobre todo está ironizando a costa de una tradición iberoamericana que ha hecho algo similar y que encuentra en Octavio Paz a un exponente de envergadura. Es éste quien afirma, por ejemplo, que “la gran diferencia entre Francia e Inglaterra, por un lado, y España e Hispanoamérica, por el otro, es que nosotros no tuvimos siglo XVIII. No tuvimos ningún Kant, Voltaire, Diderot, Hume” (346). A propósito de ello José Joaquín Brunner ha afirmado que Paz “es un maestro de esa corriente que analiza la cultura por sus omisiones” (52).

lo parezca, el análisis de Renzi no es descabellado si tenemos en cuenta que en el prólogo de Borges a ese mismo volumen (lo que, por cierto, Renzi no menciona) el homenaje es explícito:

Imparcialmente me tienen sin cuidado el Diccionario de la Real Academia [...] y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de éste y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma. Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: “Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas”.³

En cierto sentido, la polémica podría leerse como un ensayo autónomo. Lo curioso es que buena parte de la novela está armada sobre esas ideas ficcionalizadas, de tal modo que no se les ve como un agregado sino como la

³ Lo cierto es que ya a fines de la década del veinte, cuando le preguntaron a Borges a quiénes leía entre los nuevos autores, dijo: “de los muchachos leo a los poetas Nicolás Olivari, Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange y Leopoldo Marechal. Y de prosa es notable Roberto Arlt. También Eduardo Mallea. No leo otros” (“Declaraciones”). Es una confesión elocuente si se tiene en consideración que entonces Arlt sólo había publicado, entre sus novelas, El jugueterabioso. Sin embargo, en la década del setenta, y ante las cámaras de televisión, el autor de Ficciones contó haber tenido varios encuentros con Arlt en la década del treinta; en uno de ellos éste le preguntó si le gustaba el barrio de Villa Luro; como Borges respondió no conocerlo, Arlt dejó de saludarlo (Borré 33). De modo que al citar a Arlt y su relación con Villa Luro en el prólogo de El informe de Brodie, Borges está intentando borrar la causa del supuesto conflicto. En realidad, y pese a lo que usualmente se piensa, “les allusions à Arlt pendant la première période de production de Borges ne sont pas rares: elles traduisent un intérêt pour l’œuvre de cet écrivain qui a trop souvent était laissée de côté par la critique. Ainsi, cette opposition [entre Arlt y Borges] qui répond plutôt à des besoins de la critique argentine des années 1950 et 1960 a provoqué une polarisation de la lecture de l’œuvre des deux écrivains” (Louis 17). Para Borré, fue Ramón Doll el primero en notar una importante dicotomía, “en reflejar en sus escritos la fractura burguesa de una literatura rural y urbana en los nombres de Güiraldes y Arlt” (33); dicotomía que con los años y la labor de los jóvenes agrupados alrededor de la revista Contorno cedería paso a Borges y Arlt. El propio Borges había rechazado la división reduccionista entre Boedo y Florida.

esencia misma del texto. Dicha tendencia parece tener, al menos, dos funciones; por un lado, demostrar que, en efecto, todo puede ficcionalizarse, por el otro, llevar hasta las últimas consecuencias ideas provocadoras utilizando a la vez, como coartada, el hecho de ser expuestas por un personaje dentro de una novela. Así, el autor puede manifestar opiniones que, sin dejar de tener valor, serían consideradas no pertinentes dentro de un discurso ensayístico. Por eso resulta sorprendente que varios críticos se cuestionen la tesis del personaje como si estuviera planteada desde la autoridad implícita en el ensayo. Una explicación puede ser que el propio Piglia ha repetido la idea, aunque matizada, en discursos más cercanos al terreno de la “verdad” (Marimón “Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués” 7-8, y Piglia “Parodia y propiedad” 121-122 y “Sobre Borges” 142-143, 146-147); otra, que la mezcla entre los géneros ha llegado a tal punto que muchos lectores leen sus textos --en lo que respecta a las relaciones entre “ficción” y “realidad”-- indistintamente, sin sentir que la diferencia entre géneros marque una distancia decisiva.

La voz de los marginados

La primera parte de Respiración... se titula Si yo mismo fuera el invierno sombrío. Dentro del texto, en una carta enviada por Renzi a Maggi, aquél alude de pasada a ese título que es, según dice, el de un cuadro de Frans Hals. Ése es también para Piglia, lo ha dicho en una entrevista, su cuadro favorito (“Ricardo Piglia” 38). Como se sabe, Hals sobresalió como retratista y ante todo como autor de retratos de grupo, al punto de considerarse que

reinventó el género. Van Gogh, que lo admiraba, hace varias alusiones elogiosas a él en las cartas a su hermano Théo. En una de ellas confiesa, sorprendido, haber descubierto en Hals veintisiete matices del negro. No hay que olvidar, por otra parte, que Hals, quien vio desfilar por su estudio a los personajes más representativos de la vida holandesa, recibió también a un huésped de excepción: Descartes. El retrato que le hizo es tal vez el más conocido del filósofo. Irónicamente, el original desapareció y sólo se conocen las reproducciones de los discípulos de Hals. Pero lo que interesa es que la segunda parte de Respiración artificial se llama, precisamente, “Descartes”.

Las dos partes de la novela siguen la lógica de sus respectivos títulos; la primera es una especie de retrato de grupo, mientras la segunda, salida de aquélla como el cuadro de Descartes del pincel de Hals, se halla bajo la advocación del gran francés, es decir, bajo el signo de la racionalidad. En ambos casos, sin embargo, la ironía es notoria: ya veremos que el retrato de grupo está incompleto por la ausencia de los “desaparecidos”, mientras que la Razón burguesa es puesta en tela de juicio en los diálogos de la segunda mitad.⁴ El título de ésta, además, puede ser leído en el sentido que tiene esa

⁴ En verdad, aunque ya he dicho que la novela se sostiene sobre otros presupuestos, aparece aquí la falsa atribución (sólo que ahora más encubierta), porque en la copiosa obra de Hals no existe ninguna con aquel poético título. El propio Van Gogh, en carta fechada en París el 13 de agosto de 1875, menciona, entre los grabados que ha colgado en la pared y que había olvidado referir en su carta anterior, uno de Hamon: Si yo fuera el invierno sombrío. Más de un año antes, en enero de 1874, había mencionado a Hamon entre “algunos nombres de pintores que me gustan particularmente”. Debo a Rose Corral haberme hecho notar ese dato. Lamentablemente no he encontrado, dentro de la obra de ese pintor, tal título. Supongo que Van Gogh se refiere al más conocido de los pintores con ese apellido, el francés Jean Louis Hamon (1821-1874). Confío en que un futuro estudioso pueda esclarecer este punto y localizar el grabado de marras.

palabra en español, porque allí aparecen los descartados de la sociedad, los rechazados, los excluidos.

Varios críticos han señalado, con razón, que la novela está poblada por personajes marginados de los centros geográficos y culturales. Son outsiders a quienes el destino ha empujado hacia la periferia. En otro tiempo, casi todos parecieron llamados a cumplir grandes misiones: Enrique Ossorio y su nieto el Senador, Maggi y Tardewski, e incluso Renzi y Marconi. Ossorio transita del heroísmo a la traición, mientras el Senador termina aislado y rechazado por sus propios hijos. Por su parte, Maggi y Tardewski debieron abandonar sus prometedoras carreras para recalar en la ciudad de Concordia. Tardewski es el paradigma del marginado: el joven de brillante porvenir, alumno de Wittgenstein en Oxford que --como culminación de su desenfrenada y consciente búsqueda del fracaso⁵-- se ve “desterrado” en esta pequeña ciudad, preparando a los estudiantes que deben enfrentar sus exámenes de filosofía. Finalmente, Renzi sólo ha podido escribir una novela mediocre “cuyo triunfo más puro” es la aparición de Maggi y, en consecuencia, la llegada de Renzi a Concordia. Marconi, por su parte (el único que no ha sido desplazado hacia esa ciudad, puesto que siempre ha vivido en ella) parece hallarse en el centro del universo; pero su estrella intelectual declina cuando aparece la escritora a quien Marconi engaña y que, sin proponérselo, margina intelectual y moralmente a su interlocutor.

⁵ Aquí el modelo pudo haber sido Kafka, al menos según la imagen que Walter Benjamin da de él: “Para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y en su belleza peculiares, no se debe perder de vista lo siguiente: que fue un fracasado. [...] Nada merece mayor consideración que el celo con que Kafka subrayó su fracaso” (“Una carta” 208).

Todos ellos padecen, cada uno a su manera, una suerte de exilio que, como al predecesor Enrique Ossorio, los obliga a ver el mundo de modo peculiar, a “pensar el mismo presente histórico desde los límites” (Sazbón 44). Según Sazbón, el exilio entraña un problema fundamental que obsesiona a los personajes: “¿desde dónde decir?” Así, algunos de los puntos más recurrentes de la novela --la automarginación y el exilio, la ostranenie, la pérdida del lenguaje--, no serían sino metáforas o formas de expresar el destierro, la exclusión, lo indecible, la historia heterónoma, etc. Los personajes se “evaden” geográfica o socialmente porque se niegan a aceptar una Razón implacable. No es casual que, en el presente, el que más lejos ha llegado en su condición de exiliado sea Tardewski, puesto que, como Kafka, fue el que conoció más a fondo el horror que implicaba esa Razón. Ya en una carta a Alberdi, Ossorio lamentaba que en “los tiempos que se avecinan”, los hombres honestos sólo tendrían dos caminos: “el exilio o la muerte” (86). Únicamente desde el exilio estos personajes podrán buscar la utopía.

El hecho de situarse en los márgenes permite tener una visión más certera del centro: los “marginales” suelen estar mejor dotados para ver lo que otros no pueden. Como los irlandeses o los judíos (para ceñirnos a los ejemplos que da Borges en “El escritor argentino y la tradición”), estos outsiders tienen la capacidad de descubrir lo que a los demás les está vedado.⁶ En este sentido, el ejemplo más claro y más profundamente

⁶ Ellos pertenecen a esa “galería --tan poblada en la literatura occidental contemporánea-- de los héroes de la negación, del rechazo a integrarse, de los étrangers, de los outsiders”. Esos étrangers, para Calvino, “aunque no sean casi nunca personajes acabados son siempre fuertemente definidos por la situación límite en que se mueven” (“Pasternak y la revolución” 196-197). La sentencia es en buena medida válida para los personajes de Respiración artificial, quienes, sin embargo, invierten

enraizado en la literatura universal es el de la capacidad que tienen esos marginados por excelencia, los locos, para percibir ciertas zonas recónditas de la realidad. No es casual que sea una loca, Echevarne Angélica Inés, la única que --aparte del Senador-- hace referencia más o menos explícita al horror del presente. En su diario, Ossorio escribe: "Hablo del tema de mi relato con Lissette. [...] Pondré [...] a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mirar lo que nadie puede ver" (97). E inmediatamente se reproduce una carta de la loca en la que ésta se pregunta por qué tiene que ser ella la que debe verlo todo. Y agrega: "está ese muchacho que me busca, que me está queriendo ver. Y está el Polaco. Polonia. Yo vi las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al Norte, bien al Norte, en Belén, provincia de Catamarca" (99). Evidentemente, el muchacho y el Polaco no son otros que Renzi y Tardewski. De modo que la loca puede referirse a ellos aun cuando no hay razón alguna para suponer que los conoce y cuando ni siquiera ellos se conocen entre sí. A través de ese lenguaje en apariencia incoherente, la loca relaciona al Polaco con su país, a éste con el holocausto, lo que la remite a Belén, en Palestina, e inmediatamente a la ciudad argentina del mismo nombre. De esa manera, en apenas unas líneas, traza un símil entre el exterminio judío y la realidad actual de su país, y sumerge en ella a los propios protagonistas de esta historia. Adelanta implícitamente la presencia de Hitler en el relato, del mismo modo que el Senador adelantará la de Wittgenstein y Kafka. Ellos, desde la incoherencia de sus respectivos discursos, dan coherencia al diálogo de la segunda parte.

esa cualidad de "héroes de la negación" para integrarse a una demanda histórica. Son ellos, esos seres insignificantes y negados a integrarse, los voceros de la solapada denuncia contra la dictadura que anima a la novela.

El caso del Senador, como ya dije, es bastante similar. También él habla de manera más o menos explícita del presente, y son él y Arocena, cada uno por su lado, quienes intentan “descifrar el mensaje secreto de la historia” (55). Pero al igual que la loca, el Senador carece de interlocutores. Nadie, salvo Renzi, lo escucha, y de ahí que le confiese su temor ante la posibilidad de concebir una Idea “y no poder expresarla” (56). La confesión termina con una frase similar: “Prefiero enmudecer [...] ya que soy incapaz de explicarme sin palabras” (80). Es el Senador, por tanto, quien hace entrar en escena uno de los temas principales de la novela: la idea de Wittgenstein de que sobre aquello de lo que no se puede hablar es mejor callar. De cierto modo, el Senador reproduce el dilema de Kafka, el judío insignificante, el escritor marginado que ha descubierto una idea tan pasmosa que lo enmudece. Casi al final, Kafka agoniza; incapaz de hablar, se limita a escribir, mientras en su castillo de la Selva Negra Hitler dicta Mein Kampf.⁷

⁷ Por boca del Senador (y a través de él, por voz de Ossorio) nos llega la más seria “teoría de la revolución” que aparece en la novela (74-76). Como es natural, dicha de tal modo que puede pasar inadvertida. Pocos críticos han reparado en ella. En un momento de la novela, entre los apuntes de Ossorio, se dice que su amiga la prostituta “sabe leer el porvenir en el vuelo de los pájaros marinos” (85). Y eso es lo que, siguiéndola, ha hecho Ossorio y repite el Senador. Citaré (y subrayaré) apenas un fragmento: “soy todos los nombres de la historia, soy el pájaro del mar que sobrevuela la tierra firme: [...] abajo, en las planicies heladas, a la izquierda, casi sobre las últimas estribaciones montañosas, [...] hay grandes masas, grandes masas que parecen petrificadas pero que sin embargo [cursiva del autor] se deslizan, se mueven, a pesar del reflujo, avanzan [...]” (74-75). Inmediatamente antes el Senador había leído otro apunte de Ossorio que se refiere de manera implícita a una polémica de absoluta actualidad, en la que el propio Piglia, como la mayor parte de los intelectuales latinoamericanos del momento, debió haber participado de una forma u otra. Me refiero a la discusión sostenida entre la izquierda en la década del sesenta, e inspirada por la Revolución cubana, acerca de la toma del poder político. Para una parte considerable no había otra vía que la lucha armada ni otro método que la lucha guerrillera; otros, entre quienes se hallaban los maoístas (y Piglia lo era), rechazaban la teoría del foco y veían la solución del conflicto en la lucha de clases. Eso explica la cita anterior y el siguiente apunte de Ossorio: “Hombres ciegos hablan de una salida, no hay una sola [cursiva del autor] salida. Debemos aprender del agua cuyo

Archivos y linajes

La estructura “de archivo” es, para Piglia, un punto de partida: “empecé trabajando la novela con la idea de hacer un archivo. Me tentaba la idea del archivo como forma” (“La literatura y la vida” 191).⁸ El archivo da cabida a las más diversas fuentes: fragmentos de diarios, cartas, documentos de varios tipos, es decir, la materia prima del historiador. Su forma física es la caja, elemento importantísimo en algunas ficciones de Piglia como “Nombre falso” y “La caja de vidrio”. Esa estructura de archivo y las posibilidades que brinda suponen la existencia de historiadores o investigadores que deben desentrañar lo que los archivos o las cajas ocultan. Es precisamente esa estructura la que da sentido a varios de los personajes, entre los que se encuentran, en primer lugar, Ossorio y Maggi. El primero lo dice de manera más o menos explícita al hablar de “un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ése es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles” (101).

De un cajón emergen los papeles de Maggi y de Ossorio, así como los cuadernos de Tardewski. Todos esos documentos debieron ser celosamente

movimiento desgasta con el tiempo la dureza de las piedras. Los duros siempre son vencidos por el dulce fluir del agua de la historia.” (74)

⁸ Y es esa forma, según él, la que exige primero una fuente histórica que le sirva de base (Enrique Ossorio), luego un historiador que investigue (Maggi), alguien que preserve esa información de cualquier riesgo (Renzi) y un conjunto de personas a las que éste último debe ver como requisito para comprenderla (el Senador, Tardewski). “Escribí todo el libro y me di cuenta que el archivo era exactamente lo que no debía estar en el libro. Empecé con él y terminé desapareciéndolo. La novela ya era eso” (Campos 105). Según González Echevarría, “el Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, la forma propia de los orígenes. El mito moderno descubre la relación entre el saber y el poder que subyace en todas las ficciones sobre Latinoamérica, el constructo ideológico en que se sostiene la legitimidad del poder desde las Crónicas hasta las novelas actuales. Esa es la razón por la cual aparece tan a menudo, en las novelas modernas, una especie de archivo que contiene, por lo regular, un manuscrito inconcluso y un archivero escritor” (18).

guardados para que llegaran finalmente a Renzi (y por extensión a nosotros). Las cajas son las guardianas de la memoria y están en la génesis de muchas historias y personajes. En lo tocante a Renzi, marcan su nacimiento físico e intelectual; en un cajón “más o menos secreto” del ropero de su padre se hallan, junto con la partida de nacimiento de aquél, los recortes de diario donde se hablaba del “caso Maggi”, así como Fisiología de las pasiones y mecánica sexual, del profesor T. E. Van de Velde, y el libro de Engels sobre el Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado (14). Es decir, en ese cajón del que salen los recortes de la historia de Marcelo Maggi que motivan a Renzi a escribir su novela y en el cual están también dos clásicos de la historia de la sexualidad y la propiedad, aparece el acta de nacimiento del personaje.⁹ Su origen, en cierto sentido, está ligado a (o marcado por) esos temas. Renzi recibe, junto con el documento que “inaugura” oficialmente su vida, dos de las teorías clásicas de nuestro tiempo, pero no directamente de sus padres (Freud y Marx), sino de los “tíos”. Poco después, al hacer referencia a Tinianov, Renzi cita una de sus propuestas más conocidas, la de que la literatura no evoluciona de padre a hijo, sino de tío a sobrino, con lo que de paso alude a la relación que se establece entre él y su tío Maggi.¹⁰ Algunos críticos han advertido ya

⁹ Ya Mario Cesáreo había notado esta coexistencia del acta de Renzi con los dos libros referidos (508).

¹⁰ En este contexto es inevitable referirse a la tesis de Tinianov según la cual la parodia es el motor de la evolución literaria. Aunque Piglia discrepa de esa postura (para él, más que el motor, es el efecto de esa evolución), vuelve a hacer --al igual que sus personajes-- un uso amplio de ella. Puesto que las referencias paródicas pueden ser inagotables me limitaré a señalar algunas de las ya vistas por la crítica. Por ejemplo, para José Szabón la novela “es una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos [...]. Conversación que [...] puede asumir la forma del homenaje admirativo (Borges, Joyce, Onetti, Arlt), del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía: su textualización paródica es, digámoslo así, distributiva” (41); el propio Szabón se detiene en las muchas referencias que conciernen a Onetti (idem). Para Roberto

que este tipo de legado indirecto es el que prevalece en la novela, y hasta los papeles de Ossorio deben seguir ese tortuoso camino. Recuérdese que Ossorio deja en herencia dos baúles, uno con su dinero, otro con sus papeles; si el contenido del primero va pasando de padres a hijos, el del segundo no. De hecho, el hijo de Ossorio estuvo a punto de destruirlo, por lo que pasa no a él sino al Senador, y de éste no a su hija Esperancita sino a

Echavarren, la alusión de Ossorio a la alquimia induce a pensar “en la Alchimie du verbe de Rimbaud cuya biografía también recuerda la del personaje Ossorio” (109), como hace constar el propio Maggi en una de sus cartas. Antonio Marimón hace énfasis en la “combinación fecunda [...] de la metafísica del fracaso de los personajes onettianos con una interrogación sobre la novela que, en la literatura rioplatense tiene su paradigma ejemplar en Macedonio Fernández” (“¿Cómo escribir hoy en Argentina?” 49). Rita Gnutzmann percibe que cuando Ossorio se refugia en casa de su prima Amparo y la embaraza, “la imitación y parodia de Amalia, de Mármol, es obvia”, del mismo modo que Malcolm Firmin, el amigo de Tardewski, “combina en su nombre el del autor y del personaje principal de Under the Volcano y como a aquéllos, ‘el alcohol, la mala reputación y la desdicha’ lo llevan a la muerte” (“Historia y metaficción” 356). Marta Gallo, por su parte, apunta que cuando Renzi dice que Lugones era un “cómico de la lengua”, está remitiendo al título de la novela homónima de Néstor Sánchez publicada en 1973 (821-822), además de emplear una ingeniosa paronomasia. Edgardo H. Berg hace notar que la reflexión de Tardewski a propósito de El Proceso (Respiración 265) es una cita casi textual de George Steiner, procedente de su ensayo titulado “K” (145). Por último, la novela toda ha sido leída como una parodia de Borges; de ahí que Fernando Alegría afirme que “podría decirse sin temor a equivocarse ni de ofender al gran anciano que Respiración artificial es la novela que Borges nunca llegó a escribir” (431). Repitiéndolo, parodiándolo, Seymour Menton asegura que Respiración artificial “puede ser una parodia de la novela que Borges nunca escribió” (207). Sorprende, después de leer esta relación, que nadie (o casi nadie, si de la bibliografía general de Piglia se trata) haya reparado en las semejanzas entre Respiración artificial y Sobre héroes y tumbas. Yo debo a Rafael Olea Franco haberme hecho notar esas semejanzas que, en efecto, están presentes en la remisión que desde el presente se hace a la época de Rosas y a la figura del general Lavalle, en las discusiones filosóficas “al margen” de la historia central, en las polémicas literarias en torno a Borges, y que incluyen también a Arlt, Güiraldes y el europeísmo, en la inclusión de esa digresión mayúscula --especie de “Curioso impertinente” hipertrofiado-- que es el “Informe sobre ciegos”, etc. Es probable que la razón del silencio se explique por la propia postura de Piglia hacia Sábato. Aquél jamás menciona a éste con afecto y, mucho menos, como un acreedor literario; es más, no sólo rechaza ser leído dentro de la línea de Sábato, sino que incluso prefiere ser leído contra él. La estrategia ha surtido efecto: cuando César Aira dice --y esto es algo que retomaré en otro momento-- que Piglia es un hijo de Sábato, Fogwill (a quien no puede acusarse de simpatizar con el autor de Respiración artificial) lo corrige. Intentando privarlo de esa base de sustentación, Fogwill saca a Piglia del ámbito de Sábato, e involuntariamente lo lee tal como aquél quiere ser leído.

Maggi. No es de extrañar entonces que termine en manos de Renzi. La novela convierte en anécdota, por tanto, esa indirecta evolución de la literatura y de la historia a la que he hecho referencia.

Por lo pronto Ossorio, quien para Piglia funciona como contrapartida de Sarmiento, “o sea, el que perdió, no el que llegó primero”, es quien en la novela “arrastraría la problemática de la historia argentina” (“La literatura y la vida” 191). Para ello hay que construirle un linaje que le permita llegar a convertirse en metáfora de la historia del país. Y ese linaje no procede de Alberdi (quien, como se ha señalado, es el modelo principal de Ossorio)¹¹ sino de Borges. La tesis propuesta en la propia novela según la cual Borges cierra la literatura del siglo XIX en sus dos vertientes remite a otra aparecida poco antes en un ensayo de Piglia: la de que “la escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un doble linaje”, el linaje de sangre (“los antepasados familiares, ‘los mayores’, los fundadores, los guerreros”) y el linaje literario (“los antepasados literarios, los precursores, los modelos”). Ello no es sino otra forma de presentar la vieja dicotomía cervantina de las armas y las letras. Piglia considera que “en Borges las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás” (“Ideología y ficción” 3).

Ossorio, por su parte, es hijo de un coronel de las guerras de Independencia y de una ferviente lectora de Musset y George Sand que soñaba con París y

¹¹ Sazbón (43) y Morello-Frosch (496). También Piglia lo ha reconocido explícitamente. La existencia de una fuente directa real de la cual Ossorio toma su nombre de pila, algunos rasgos biográficos y citas textuales de las cartas (me refiero a Enrique Lafuente, algunas de cuyas similitudes fueron mostradas ya por Bratosevich 163-164 y 311) no impide el ascendiente simbólico o ideológico de Alberdi y Borges sobre el personaje.

el Salón de Mme. de Staël. En él se funden las dos vertientes que Piglia reconoce en la obra de Borges:

Herederio contradictorio de una doble estirpe, esas dos ramas dividen formalmente a la obra. Por un lado aparecen una serie de textos afirmados en la voz, en el relato oral, en cierta ética del habla, en la historia, en la memoria, en el culto al coraje, en el no saber, y que tienen al duelo (es decir en Borges, la relación entre el nombre y la muerte) como estructura fundamental; por otro lado, otra serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la biblioteca, en el culto a los libros, en el saber, en la parodia, y que tienen lo apócrifo (es decir, la relación entre nombre y propiedad) como estructura fundamental (“Ideología y ficción” 6, los subrayados son míos).

No olvidemos que Ossorio es el padre del último argentino muerto en un duelo de honor, y autor de unas cartas apócrifas que inundan el relato. Tampoco se ha de pasar por alto el hecho de que Ossorio renuncia a la partícula “de” en su nombre, lo que significa también la renuncia a determinada herencia, la del linaje aristocrático. El dato es importante porque “la diferencia entre quienes tienen seudónimo y quienes tienen genealogía”, ha dicho David Viñas, “abre una línea fundamental en la literatura argentina” (Margulis 70). Basta ver, por ejemplo, los casos de Güiraldes y de Arlt; el primero --reitera Viñas-- tiene Don, el segundo, cuyo mejor seudónimo es su propio nombre, tiene prontuario. El asunto del nombre propio y de la genealogía que implica no era ajeno tampoco a los escritores decimonónicos. Abelardo Castillo ha hecho notar el asombro de Martínez Estrada por el hecho de que José Hernández no firmara Hernández Pueyrredón, cuando él mismo firmaba con sus dos apellidos. Y es que Hernández, como Sarmiento, no quería descender de nadie, sino ser

fundador de dinastías (Margulis 143-4). Ossorio se inscribe en esa tradición. Él tampoco es heredero sino fundador de linajes, así como lo fue del Salón Literario o de la Cultura Nacional. Al mismo tiempo es el único que no le debe nada a nadie; hizo su fortuna con el oro de California. De modo que cuando Maggi lo asume como tema de investigación está volviendo a los orígenes, intentando cerrar un círculo en el que cabe toda la historia de la nación.

Relato histórico y relato epistolar

“¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta.” (13) Este es el comienzo mismo de Respiración artificial, tan impactante que la mayoría de los críticos que se han referido a él pasan por alto su última oración. Es ahí, en el mismo preámbulo de la novela, donde aparece la primera alusión a una carta y a una relación epistolar que será el eje de la mitad inicial del libro. Como se ve, es la carta la que desata la historia (si bien el detonante es la publicación de la novela de Renzi, que no en balde aparece aquí en una oración subordinada). Poco después esta idea es ratificada: “Esa fue la primera carta”, dice Renzi al final de ella, “y así empieza verdaderamente esta historia” (21). O sea, la novela misma, la historia que narra, surge de una carta, y a partir de ella se establecen varias relaciones epistolares, si bien la más importante es la que se produce entre Renzi y Maggi. También escriben o reciben cartas otros personajes: el Senador, Enrique Ossorio (quien las mezcla con su diario y descubre que su

relato utópico deberá ser epistolar), y otros personajes que sólo ingresan al texto a través de alguna carta enviada o recibida. De ahí que Sazbón reconozca que “la riqueza de sentido se presenta en la historia bajo el aspecto de una inmensa acumulación de escrituras, siendo la carta su forma elemental” (38), y luego añade, por razones que veremos de inmediato, que “las cartas tienen el destino de no llegar a destino, o bien --como en el caso central de Maggi y Renzi-- de ser el sustituto ambiguo de un postergado contacto no escrito” (39). En efecto, lejos de propiciar un encuentro entre remitentes y destinatarios, las cartas lo impiden, bien porque son interferidas, bien porque ellas mismas hacen innecesario dicho encuentro (o son fruto de un encuentro imposible). De hecho, el único encuentro físico entre corresponsales es el que se produce entre Marconi y la escritora deforme. Y ese encuentro resulta empobrecedor porque frustra la deslumbrante capacidad de escritura de ella. Aquí, sólo la lejanía (y por extensión el exilio) producen escrituras. Los diálogos “en vivo” --incluso el de Renzi y Tardewski, cuyo tema siempre debe ser pospuesto-- corren el riesgo de fracasar. Un ejemplo es el encuentro entre Joyce y Arno Schmidt.¹² Éste, admirador profundo de aquél, logra concertar una entrevista, prepara un cuestionario, anota observaciones, etc. Al llegar a casa de Joyce la situación es un tanto novelesca: Nora fríe un riñón (que, como sabemos, era el plato predilecto de Leopold Bloom) mientras Lucía, la hija loca, se mira los dientes en un espejo. Todos los esfuerzos de Arno por

¹² Inútil es, por supuesto, buscar esta anécdota en la más rigurosa biografía de Joyce (la de Richard Ellman). Arno Schmidt no aparece ni una sola vez en ella pese a que su novela Zettel's Traum ha sido comparada con Finnegans Wake y a que tradujo al alemán fragmentos de esa misma novela, así como My brother's keeper, de Stanislaus Joyce. Es falso, como dice Tardewski, que Schmidt haya muerto durante la guerra; murió, en realidad, el 10 de junio de 1979.

arrancarle alguna palabra a Joyce son inútiles; éste responde sólo con monosílabos o burlas hasta que el encuentro concluye tras quince minutos de embarazoso silencio. No es casual que antes, cuando Renzi le pregunta maravillado a Tardewski si es cierto que lo conoció, éste se limite a decirle: “Lo vi un par de veces; era un tipo extremadamente miope, bastante hosco. Pésimo jugador de ajedrez.” (138). Es casi un epitafio.

El tercer capítulo de la novela (último de la primera parte) está hilvanado por la escritura o lectura de las cartas más disímiles. Es ahí donde Enrique Ossorio descubre la forma que deberá tener su relato y teoriza sobre la epístola, como antes, apenas en el primer capítulo, lo había hecho -in extenso- Renzi (39-41). En ese tercer capítulo aparece un personaje fundamental de la novela: Arocena, el hombre que intenta descifrar “el mensaje secreto de la historia”, el censor, el lector paranoico. Se alimenta sólo de una lectura transgresora, de cartas que no le están dirigidas. Su relación con el texto es tan enfermiza que invariablemente distorsiona los mensajes. Arocena cree hallar siempre, en lo escrito, las claves de la lectura; él mismo pudiera ser, en cierto modo, el personaje creado por Enrique Ossorio, el hombre que recibe cartas cruzadas entre argentinos del futuro y que trata de descifrarlas. Tiene el privilegio, además, de leer como actuales las cartas escritas por el propio Ossorio. Irónicamente, Arocena convierte todas las cartas, los personajes, el presente, en la utopía (o más bien ucronía) soñada por Enrique Ossorio. Éste escribe en 1850 un relato que tiene lugar en 1979, leído por un personaje de 1837-1838.¹³ Todos los

¹³ Algunas de estas fechas tienen relación con uno de los textos y autores fundacionales de la literatura argentina: El matadero, escrito en 1838, cuyo autor, Esteban Echeverría, murió en el exilio en 1851. Vale la pena recordar que dicho texto permaneció inédito hasta 1874, casi exactamente un siglo antes del presente narrativo

tiempos coexisten en el ahora de la lectura, reactualizados así por Arocena. Los senderos, ya lo sabemos, no se bifurcan en el espacio sino en el tiempo. A pesar de esa capacidad, Arocena está lejos de ser el lector ideal. Es una especie de crítico suspicaz que, buscando siempre segundas intenciones, no percibe lo obvio. Por ejemplo, se burla y pasa por alto la carta donde la loca pide un puesto de Cantora oficial (es decir, de delatora). A diferencia de Renzi, quien en “La loca y el relato del crimen” debe su éxito como detective al relato de la loca, Arocena lo desecha y pierde, así, la posibilidad de realizar hallazgos que podrían ser decisivos; el placer de la lectura por la lectura misma es más importante que su eficacia. De ahí que, pese a su tétrica función, Arocena está más lejos de los represores a quienes él representa que de aquel oficial de correos de El inspector, de Gógol, que disfrutaba mucho más la lectura de las cartas ajenas que la de la Gaceta de Moscú.

La primera parte de la novela culmina con el más breve de los subcapítulos: fechada el 30 de julio de 1850 aparece una anotación del diario de Enrique Ossorio: “Escribo la primera carta del porvenir” (126). Lo que vendrá, la segunda parte de la novela, queda pues, marcado por esa declaración lapidaria. En la segunda parte, las relaciones epistolares casi desaparecen; el género perverso, necesitado de la distancia y de la ausencia para prosperar, no tiene sentido en un diálogo que se establece frente a frente. Las cartas no vuelven a ocupar un primer plano hasta el final mismo de la novela. Tardewski le entrega a Renzi las carpetas con los papeles de Ossorio que Maggi le había dejado. Renzi abre una de ellas y lee:

de la novela de Piglia. Las fechas hacen recordar también que, aparecida en 1852, Amalia trata sobre el período del Terror (1839-1842).

Al que encuentre mi cadáver

Yo soy Enrique Ossorio, nacido y muerto argentino, quien en vida ha querido tener un solo honor: el honor de ser llamado patriota, siempre dispuesto a darlo todo por la Libertad de su país. Mi domicilio provisorio es el que ahora se detalla: Callejón del Aguila, número 12, aquí en Copiapó, República de Chile. Hallarán en ese sitio o lugar al ciudadano argentino D. Juan Bautista Alberdi, que es mi amigo más querido; para él he escrito una carta explicando esta mi decisión; la carta puede encontrarse en el cajón de la izquierda de mi mesa de trabajo. Él sabrá ocuparse de lo que quede de mí, pues soy como si fuera su hermano. (276)

La vida del personaje y la novela se cierran con el mismo texto: una carta que remite a otra (la de Alberdi) aparecida mucho antes, casi al principio del relato (37), y que según Maggi debe ser la que inicie su libro sobre Ossorio. Esta suerte de caos cronológico es recurrente. Así, aunque es obvio que las reflexiones de Ossorio fueron escritas más de un siglo antes que las de Renzi, a nosotros nos llegan después y casi como consecuencia de las de éste. Y si bien es cierto que Ossorio, en la mencionada carta a Alberdi, ha pedido que “respeten mis escritos, debidamente ordenados”, cosa que por lo visto no ocurre, es él mismo quien, al escribir esas cartas del futuro, “dicta” un orden anacrónico. Maggi lo respetará, al “leer” la vida de aquél desde el delirio final, el momento del suicidio, y avanzar hasta el momento en que funda “los principios y [...] las razones de eso que llamamos la cultura nacional” (36).¹⁴ Sólo así pueden irse llenando los espacios en blanco que ha

¹⁴ La novela seguirá un orden semejante hasta en cuestiones menos trascendentales. Eso explica que el encuentro entre Renzi y el Senador se produzca para el lector, es decir, no a nivel de la historia sino del discurso, antes de que el primero le cuente a Maggi que va a producirse.

dejado esa vida. Y es que buena parte de la novela gira en torno a textos que no aparecen en ella.¹⁵ En realidad, esos textos son imprescindibles sólo como referencias. A la manera de un palimpsesto, el vacío que supone su ausencia es llenado por otras escrituras, por otras lecturas.

El discurso “agónico”

En Respiración artificial, la existencia de una historia principal alrededor de la cual se van tejiendo otras directamente vinculadas a ella, se ve alterada por la continua aparición de historias que se cierran sobre sí mismas y que, al menos en primera instancia, tienen muy poco que ver con aquélla. En esta novela tan poco “narrativa”, en el sentido tradicional del término, el eje dominante es el diálogo. En la primera parte se trata del diálogo entre Renzi y Marcelo Maggi, cuyo tema central sería la personalidad de Enrique Ossorio; en la segunda parte, es el diálogo entre Renzi y Tardewski alrededor de la figura de Maggi. Por supuesto, podría hablarse de digresiones “naturales”, toda vez que aparecen personajes o situaciones que desvían la atención hacia otros espacios. Pero ése es un rasgo inherente a casi todos los textos. La digresión a la que me estoy refiriendo es aquella que puede ser ejemplificada paradigmáticamente por

¹⁵ Ya Pons señaló que “es notoria la presencia paradójica de textos ausentes, es decir, que se anuncian a nivel de la intriga pero que formalmente no figuran en la novela” (159), como cartas de las que sólo leemos respuestas censuradas, el artículo de Tardewski, etc. Faltaría añadir, entre otros, la reseña que, según Maggi, Tardewski hace de la novela de Renzi. En el diálogo entre éstos jamás se hace referencia a ella, así como tampoco hablan de la novela misma. La propia novela interesa sólo como detonante de esta otra historia que es Respiración artificial, del mismo modo que las deslumbrantes ideas de Tardewski sobre Kafka y Hitler importan más como exposición oral en el presente que como artículo aparecido en La Prensa el inexistente domingo (puesto que, en realidad, fue miércoles) 21 de febrero de 1940.

“El curioso impertinente”, aquella historia incluida en la primera parte del Quijote cuyas relaciones con la trama principal son tan tenues que resultan imperceptibles. En la primera parte de Respiración artificial abundan las digresiones “naturales” impuestas en gran medida por las convenciones propias del género epistolar, aunque éste haya sido alterado, pues las cartas, en verdad, no se reproducen nunca sino que se glosan o parafrasean. Aun así, ellas permiten saltar de un tema a otro con gran facilidad, lo que explica que ninguno llegue a desarrollarse durante varias páginas consecutivas. La digresión más importante está en el tema mismo de esa primera parte. Lo que desencadena la historia --como sabemos-- es la novela de Renzi, La prolijidad de lo real. Es ella la que convoca a Maggi, la que le permite entrar en escena; pero si por un momento parece que la historia de Maggi será la dominante, él, que es a su vez destinatario de otros textos (los de Enrique Ossorio), no tarda en desviar nuestra atención hacia esa figura del siglo XIX. Ya en esta primera parte, sin embargo, se anuncia el tipo de digresión “gratuita” que se potenciará en la segunda. La historia del hombre al que nunca le ocurría nada (29-30), la reflexión sobre el género epistolar (39-41), o sobre el estilo hemingweyano (39-40),¹⁶ las cartas que recibe Arocena y la historia del borracho que en el bar Ramos habla sobre la espada de Temístocles (sic, 45-47) son el preámbulo de lo que vendrá. En la segunda parte, dado que el tema del diálogo (es decir, la figura y el destino de Marcelo Maggi) es tabú, las digresiones alcanzan una dimensión insospechada. Las menos importantes quizá sean aquellas en

¹⁶ Aquí se produce, en realidad, dentro de la digresión sobre el género epistolar, una sobre el estilo de Hemingway, y dentro de ésta, a su vez, otra sobre la lingüística. La digresión supone también una fragmentariedad del discurso que reaparecerá en los deseos de Renzi y Tardewski de escribir, respectivamente, un relato armado con cartas y un libro hecho de citas.

que se narra el pasado de algunos personajes como Tokray, Maier, el propio Tardewski o hasta el hombre que mató a su mujer accidentalmente (135). Después hay otras historias de mayor relevancia, como la de los enfermos que se disputaban la cama en el hospital (139-140), la de los gauchos que discuten si la palabra trara puede ser escrita (178), la de la entrevista entre Joyce y Arno Schmidt (182-184), la del hombre que mató a sus hermanos (184-188) y la de las relaciones entre Marconi y la escritora deforme (197-206). En otro nivel, el más importante, se sitúan las dos historias que pasan a ocupar un primer plano: la discusión sobre el papel de Borges y Arlt en la literatura argentina (159-176) y el descubrimiento, por parte de Tardewski, de las relaciones entre Hitler y Kafka (222-272). Estas últimas están, a su vez, llenas de digresiones y posposiciones.¹⁷ Lo paradójico es que la historia que narra la novela, sobre todo en su segunda parte, es precisamente la de esas digresiones. El texto noveliza la digresión.

De alguna manera, esas son formas de expresión oblicuas, modos de evadir las alusiones directas y de crear un discurso agónico que se resiste a “ir al grano”. Aunque Respiración artificial es una novela inmersa en una situación política represiva, y da cuenta de ello, la digresión no es tanto una “treta del reprimido” para expresar lo que no puede decir en alta voz, como una manera de eludir el discurso concéntrico. Es también, como señalé en la

¹⁷ El personaje de Tardewski es la encarnación misma de ese fenómeno, de ahí que las primeras letras de su apellido connoten esa tendencia suya a retardar la narración. En cierto momento le asegura a Renzi que tratará de ceñirse al relato para evitar las digresiones, y acto seguido recuerda cómo Maggi le hacía notar que padecía la misma “avidez digresiva” del general Lucio Mansilla, quien “hizo, de su vida toda, una sola y gran digresión” (250). Recuérdese que con Una excursión a los indios ranqueles Mansilla asombró por su capacidad digresiva, una marca de su modo de narrar en la que basaba parte del placer de la lectura.

Introducción, un recurso caro a la narrativa de Piglia. Su puesta en práctica obedece, tanto a razones políticas como literarias.

“Todos los personajes fundamentales”, ha dicho Marimón a propósito de Respiración artificial, “existen en relación a una fracasada empresa de escritura, [...] siempre hay un texto que en buena medida condiciona sus vidas, pero al mismo tiempo los rechaza” (“¿Cómo escribir hoy en Argentina?” 47). También, y como contraparte de ese frustrado empeño, se halla el tema de la lectura: casi todos los personajes leen y se definen no sólo por las relaciones que establecen con sus semejantes y con el entorno, sino también con determinados textos. Estas relaciones entrañan siempre una manera de interpretar o de asumir la historia (incluso la historia literaria).

Por otro lado, es inquietante a veces la profusión de voces cuyo origen y destino no podemos distinguir a ciencia cierta: quién habla, quién escribe, quién escucha, quién lee... El mismo comienzo de la novela es ya desconcertante. Al inicio de este capítulo señalé cómo Renzi cuenta que al aparecer su novela, con la carta que Maggi le envía viene una foto en cuyo reverso, “como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato”. En primer lugar habría que preguntarse a qué relato se refiere. Parecería que es a la novela misma y que ésta ha debido ser escrita por el propio Renzi, pero en tal caso se trataría de una escritura imposible. La novela, tal como la conocemos, puede ser la materia prima del presunto relato de Renzi, pero difícilmente el relato mismo. Él, sin embargo, tiene conciencia de ese relato y de su

epígrafe.¹⁸ Aunque es Renzi quien comienza narrando, poco a poco se van introduciendo voces ajenas a las que él ha tenido acceso de una forma u otra. En el primer capítulo aparecen ya las cartas que le ha enviado Maggi. En el segundo, la voz dominante es la del Senador, pero aún ahí es Renzi quien narra. En el tercero, sin embargo, las cosas se complican: se reproducen fragmentos de los papeles de Ossorio y entra la narración de Arocena y la lectura que éste hace de las cartas interceptadas, incluidas algunas de Renzi y Maggi. Pero resulta que Renzi no conoce los papeles de Ossorio sino un año después, es decir, cuando Tardewski se los entrega al final mismo de la novela, mientras que en ningún momento ha podido tener acceso a la figura y las lecturas de Arocena. ¿Cómo es posible entonces que estén en su relato? La segunda parte enturbia más el asunto. Aunque está narrada mayormente por Tardewski y Renzi, comienza de modo impersonal: "Se lo ha visto [a Renzi] a las diez de la mañana bajar del tren que llega de la capital" (131). ¿Quién lo ha visto?, ¿Cómo lo sabe Tardewski? Por otro lado, ¿por qué esa voz impersonal, casi la de un espía, desaparece para darle entrada de inmediato a Tardewski? Así, dentro de un capítulo tan exhaustivo --en que el tiempo de la ficción corre parejo al tiempo real, a la manera de lo que en cine sería un larguísimo plano-secuencia-- se escamotean las ocho horas que Renzi pasó en Concordia desde su llegada hasta el momento en que se reúne con Tardewski.¹⁹

¹⁸ Epígrafe que, dicho sea de paso, y aunque los críticos han pasado por alto ese detalle, pertenece, en rigor, a la primera parte y no al conjunto de la novela. Pero aparte del hecho de que Renzi habla de ese "relato", se refiere a La prolijidad de lo real como su "primer libro", lo que sugiere la existencia de otro. Sin embargo, discrepo de la propuesta de López San Miguel, según la cual Renzi es el "autor" de la novela que leemos. Hay, sí, una ambigüedad autoral que existe también en otros textos de Piglia.

¹⁹ A propósito de escamoteos, no debemos pasar por alto que aun cuando en esta novela

Puesto que no conocía a nadie allí ni se hace referencia a la forma en que ocupó ese tiempo, es posible que lo haya invertido en leer los Cuentos completos de Ezequiel Martínez Estrada, que llevaba consigo. No creo que existan muchos puntos de contacto entre la cuentística de éste y la literatura que, suponemos, prefiere Renzi, pero de algún modo, al llevar consigo ese libro, Renzi le está rindiendo homenaje a un escritor que tuvo un papel importante en la vida de Piglia.²⁰ En última instancia, lo importante es que ese trayecto que lleva a Renzi de Buenos Aires a Concordia, no se describe: se produce, por decirlo así, en la página en blanco que lleva de la primera a la segunda parte de la novela.

Entre el comienzo de una y otra, por cierto, ha transcurrido un año. Si el tiempo de la enunciación comienza en 1979, la segunda parte se desarrolla en 1980, el mismo año de publicación de la novela. Esa contemporaneidad del relato hace más confuso el problema de su autoría. Podemos pensar que al llegar al punto final, cuando Renzi abre la carpeta con los papeles de Ossorio, tiene ante sí toda esa materia prima que va a conformar el texto;

varios personajes han debido realizar viajes que resultan decisivos, los viajes mismos no aparecen o se describen de manera muy superficial. Los viajeros (y ese es el encanto fundamental de la literatura que escriben) van siempre en busca del otro; pero aquí los otros son ellos mismos. Algunos más apegados a los tradicionales aparecerán --como veremos-- en "Prisión perpetua" y La ciudad ausente.

²⁰ En "El laboratorio de la escritura" Piglia cuenta que "gracias a él [a Ratliff] conocí a Martínez Estrada, que fue el primer escritor al que vi personalmente" (103). Tal vez se trate de otra ficción, dadas las características de Ratliff (que ya veremos en el capítulo siguiente), pero aun en ese caso se trataría de un homenaje a este escritor que cumplió un papel relevante en la vida literaria argentina. No hay que olvidar que, según afirma Rodríguez Monegal en su estudio sobre la generación de los "parricidas", "de los tres escritores que mayor importancia tienen para determinar la posición actual de la nueva generación [y entre los cuales estarían, además, Borges y Mallea], Ezequiel Martínez Estrada es, sin disputa, el más influyente" (El juicio de los parricidas 15). Ciertas relaciones entre Martínez Estrada y Piglia, o más precisamente entre "Marta Riquelme" y "Homenaje a Roberto Arlt", han sido estudiadas por Luis Gusmán en "Martínez Estrada: el olvido y el incesto".

pero ese texto, como dije antes, no ha podido ser escrito sino “vivido”, pues, entre otras cosas, se llega a ese punto casi en el mismo momento en que se publica la novela real de Piglia. Es decir, que la lectura que Renzi hace de aquellos papeles prácticamente coincide en el tiempo con la que los primeros lectores de Respiración artificial hicieron de la novela.

La incertidumbre en relación con los narradores y las voces tiene que ver con la dificultad para contar una historia que tenga en cuenta la multiplicidad de sus protagonistas. No se puede responsabilizar a una sola voz con esta historia que involucra a muchísimas otras. Y nadie, en definitiva, tiene la última palabra. Resulta sintomático, por ejemplo, que en la segunda parte, mientras el protagonismo del diálogo recae en Renzi, cuando éste parece dueño de la palabra, el narrador es Tardewski. Y viceversa. O sea, cada cual narra --o glosa-- no tanto lo que dice como lo que oye. Así, la historia no llega de fuente directa sino tamizada por el oyente. Ello explica ese estilo tan característico que se desarrolla entonces y que llega al clímax cuando Renzi narra la historia de Marconi referida por Tardewski: “porque, dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski [...]” (203). Un efecto similar de incertidumbre, de desconfianza incluso, está provocado por otro recurso aparecido ya en los cuentos de La invasión. Se trata de una reiteración en que el discurso indirecto necesita ser confirmado por el discurso directo: Tardewski “mira hacia afuera y dice que ya ha empezado a clarear, que pronto va a amanecer./ Está clareando, dice. Pronto va a amanecer” (276). Ese estilo, en ocasiones incómodo, basa su eficacia, precisamente, en la intermediación, la elusividad, la repetición, en el hecho de dar vueltas en torno a lo que se quiere decir antes que decirlo

de manera directa. En este caso el estilo, para decirlo bruscamente, es también el tema.

Por paradójico que pueda parecer, Respiración artificial concilia su elevado “intelectualismo” con una oralidad muy marcada y, con frecuencia, de raíz popular. Su autor aprendió la lección de Renzi, cuya novela fracasó tratando de “evitar el costumbrismo y el estilo oral que hacían estragos en las letras nacionales” (17).²¹ Son varios los momentos dominados por la oralidad; Renzi, el exquisito, el hombre que no cesa de referirse a la alta cultura, es testigo de los dos más significativos. En la primera parte, un Renzi existencialista encuentra en el bar Ramos al “curda” Marquitos pronunciando un delicioso discurso (que llega a nosotros transcrito por el propio Renzi en una carta a Maggi); en la segunda, luego de la anécdota sobre el encuentro de Joyce y Arno Schmidt, Renzi y Tardewski entran a un bar en Concordia y son testigos de un monólogo delirante, la oralidad en estado puro, por decirlo así. Ambos momentos son como empujones hacia la realidad, la comprobación de que el universo de las discusiones filosóficas y literarias de los personajes protagónicos coexiste con otro mundo que también permea sus vidas. Esos jalones definen la novela misma; una novela con un centro difuso y dominada por relatos, voces y lenguajes periféricos. La agonía que entraña contar la historia sin poder referirse a su centro impone un discurso muy peculiar. Puesto que, por principio, el escritor se niega a asumir el silencio, la divisa de Wittgenstein parecería

²¹ De paso la novela se inserta en una tradición preterida de la literatura nacional, pues si “el siglo diecinueve produjo una excelente prosa, una escritura apenas modificada de su lenguaje oral; el siglo veinte parece haber olvidado ese arte, que perdura en muchas páginas de Sarmiento, de [Vicente F.] López, de Eduardo Wilde” (Borges “Prólogo” 11).

tomar cuerpo desde un nuevo ángulo: sobre aquello de lo que no se puede hablar es mejor hablar digresivamente.

Del policial a la política

“Me interesa mucho”, ha dicho Piglia, “la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en Respiración artificial. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto. [...] yo digo que en ese sentido es una novela policial” (“La lectura de la ficción” 21).²² Aquí, como en la mayor parte de los textos de Piglia, los elementos de la literatura policial desempeñan un papel decisivo. Casi todos los personajes importantes se transforman en detectives, rastreando las huellas de crímenes que tal vez no ocurrieron; lo importante, de hecho, no es el crimen mismo sino el rastreo de las pistas. Renzi, Maggi, Tardewski y Arocena son, cada uno a su modo, detectives de “crímenes” desconocidos. En el fondo se trata, más que de enfrentar delitos concretos, tal como suele suceder en el género (de ahí que nunca quede claro, por ejemplo, si Ossorio fue un traidor y Maggi un ladrón), de descifrar el “mensaje secreto de la historia” (55), “leer” en las vidas de los otros las claves de un enigma

²² No creo necesario aclarar que, una vez más, Piglia está haciendo un uso exagerado de sus opiniones. En rigor, Respiración artificial no es una novela policial, pero que se sirve de muchos elementos del género. De ahí que una de las más serias estudiosas del policial latinoamericano reconozca que la novela “adapt elements of the detective model [...] as a framework within which to discuss Argentine culture and society” (Simpson 60). De modo similar, dos conocedores del tema como Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, quienes, por demás, son autores del imprescindible volumen Asesinos de papel, recopilación de ensayos y entrevistas sobre la literatura policial rioplatense, reconocen en Piglia, como en muchos otros nombres, a un autor cuya obra, sin ser policial en sentido estricto, aprovecha el género y se vale de él para desviarlo y transgredirlo (90, 93, 146 y 151).

histórico. Es por eso que Maggi insiste en que no le interesa escribir la biografía de Ossorio sino el movimiento histórico encerrado en esa figura excéntrica (35-36). Es éste el modo en que la novela asume su dimensión histórica y política.²³

La clave de esa lectura la ofrece Tardewski cuando en su diálogo con Renzi le dice --dando otra vuelta de tuerca a la idea de Valéry de que El discurso

²³ Vinculado con la estructura policial y sin aparente relación con ella, hay un tema que obsede a Piglia: el de la abolición del azar, la idea de que todo lo ocurrido ya había sido previsto por alguien. Casi siempre está asociado --según una teoría que él mismo desarrollará en la década siguiente-- con esa "conciencia paranoica" que oprime a muchos personajes y que se define por "el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que 'me está dirigido'" ("La ficción paranoica" 5). La idea, ya lo sabemos, era cara a Borges, y sobre ella se arman cuentos como "La muerte y la brújula" y "Tema del traidor y del héroe". Es fundamental también en varios textos de Piglia como "Encuentro en Saint-Nazaire", "Prisión perpetua", Respiración artificial y La ciudad ausente, donde algún personaje prepara con antelación el final de la historia. Esta idea había aparecido ya, si bien con otra connotación, en "El Laucha Benítez cantaba boleros", cuento incluido en Nombre falso, en el cual los protagonistas van "perfeccionando entre los dos el final secreto de la historia" (54). No se trata, claro, de la predestinación divina, sino de una "construcción" deliberada del futuro, que suele disfrazarse de azar. Y es esa construcción nada azarosa la que permite descifrar los enigmas, leer el texto de la historia. Por regla general, el personaje que lo prevé todo es "negativo". En Respiración artificial, por el contrario, es Maggi. Renzi y Tardewski no pueden dejar de percibir cómo el Profesor los ha "utilizado". Al final del primer capítulo, en una prospectiva, Renzi comprende "hasta qué punto Maggi lo había previsto todo" (21). Tardewski, por su parte, cree que Maggi "cultivó mi amistad durante todo este tiempo porque estaba preparando esta retirada y necesitaba de mí" (133-134). Renzi ratifica que Maggi "sabía desde el principio lo que estaba haciendo, lo que quería hacer, y que si empezó a escribirme fue porque en un sentido [...] estaba preparando la retirada y quería que en ese momento, cuando eso sucediera, yo estuviera acá, como estoy ahora, [...] con usted, preparado, dispuesto a esperarlo" (134). Ya el propio Maggi, en una de sus primeras cartas, lo había dicho: "Estoy convencido de que nunca nos sucede nada que no hayamos previsto" (29). Pero ésta es una idea que acompaña no sólo a Maggi sino también a Tardewski. Él, que parece haber sido víctima del azar como ningún otro de los personajes, reconoce que el acto aparentemente azaroso de viajar a Varsovia en 1939 fue su primera decisión consciente de llegar a Concordia, y que en ocasiones el azar no fue sino un requisito necesario para que se cumpliera el destino. En otras palabras, no existe una historia ajena al sujeto, sino que es éste quien la va encauzando y dando sentido a los hechos que vive.

del método es la primera novela moderna, “porque se trata de un monólogo donde en lugar de narrarse la historia de una pasión se narra la historia de una idea”-- que Descartes escribió una novela policial:

¿Cómo puede el investigador, sin moverse del 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, esto es, al cogito. Porque el cogito es el asesino, sobre eso no tengo la menor duda [...]. (244)

En el caso de Respiración artificial, muchas veces se ofrecen pistas que pasamos por alto o que no conducen a ningún sitio. No funciona aquí la tesis dramática según la cual si al comienzo de una historia aparece un arma es porque más tarde habrá de dispararse. Por otro lado, hay pistas que, aunque no lo percibamos bien, encierran gran parte de la tensión del texto. Podríamos tomar como ejemplo al personaje de Angela. Es difícil recordarlo después de una primera lectura y sin embargo cumple la función de sostener una parte importante de la intriga. Nunca aparece físicamente en el texto; la primera vez que se le menciona lo hace Renzi en una carta a Maggi: “Recibí la visita de la joven Angela [...] y seguiré tus misteriosas (y apasionantes) indicaciones. Uno tiene siempre la sensación de que atrás de tu vida hay algo oculto” (110). Aparece por segunda vez en la carta que una joven le escribe a su hermano, estudiante de Oxford: “te vino a ver ese muchacho [...] que fue compañero tuyo en la Facultad. [...] Dice que Angela está enferma, que la internaron de urgencia y que no le escribas” (117). Ella parece no percibir lo que oculta el vocablo internar (usado eufemísticamente durante la dictadura, por detener), pero antes

había dicho que “Buenos Aires parece Catamarca” (114), lo que nos remite de inmediato a las palabras de la loca. Ambas cartas son interceptadas por Arocena, quien se limita a escribir en una ficha: “Angela ‘internada’ el 14” (124). La última referencia a ella aparece en la segunda parte, cuando Renzi y Tardewski visitan el cuarto de hotel de Maggi. Allí encuentran “un anotador donde se lee: Llamar a Angela (Lunes) y después algo escrito a lápiz y tachado con el marcador rojo. Sólo se distingue con claridad la palabra seminario y después otra, casi ilegible, que puede ser proyecto o proceso o quizás prócer” (190). Poco después Renzi ve, por la luna del espejo, que Tardewski ha arrancado esa hoja del anotador: “no veo qué ha hecho con [ella]. Quizás la ha tirado, pero el piso sin embargo está limpio” (191). De inmediato pasa a otro tema. Así, casi imperceptiblemente, el drama de Angela trae a colación un drama esencial y anticipa el desenlace del propio Maggi. Estos fragmentos son emblemáticos en más de un sentido porque expresan en parte la poética del texto: la alusión a extrañas pistas, a hechos confusos, a datos que parecen inocuos y que sin embargo pueden ser relevantes.²⁴ Tal es el caso de las palabras tachadas y casi ilegibles. No sabemos qué expresan a ciencia cierta, pero sí que han debido ser “censuradas” y que una parece ser la palabra “proceso”. ¿Acaso una alusión

²⁴ Esas formas elusivas de hablar, esas referencias sinuosas no tienen necesariamente --como he dicho antes-- una connotación política o policial. Son modos, más bien, de enfrentar el hecho literario, de mantener ocultas las 7/8 partes del iceberg. Es ese recurso, por ejemplo, el que permite hablar de Conrad (135), de Freud (145) o de Marx (243) sin mencionarlos jamás. Dicho sea de paso, en esa visita al cuarto de Maggi, Renzi y Tardewski encuentran un grupo de libros cuyos títulos se reproducen; la escena recuerda la lista de libros de Arlt que llega a manos del personaje Piglia en “Nombre falso”. En ambos ejemplos, los títulos de libros van acompañados de cifras. Para Arlt, sabemos que se trata de dinero; para Maggi, no estamos seguros, pero tal vez se trate de algo más macabro.

al “Proceso de Reorganización Nacional”, o a la situación kafkiana en que se ven envueltos los personajes?

Piglia añade una lectura política a la que pudo haber sido únicamente “policial” al apoyarse en una tradición cuyo paradigma en la literatura argentina es --según dirá él mismo años después-- Rodolfo Walsh, ese escritor también desaparecido durante la dictadura. La práctica literaria de éste se basaría en dos poéticas:

Por un lado está el manejo de la forma autobiográfica del testimonio verdadero [...]. El escritor es un historiador del presente, habla en nombre de la verdad, denuncia los manejos del poder. [...] Por otro lado para Walsh la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho, y su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social.

Pero lo interesante es que ambas poéticas están unidas por el eje de “la investigación como modo básico de darle forma al material narrativo” (“Rodolfo Walsh” 14). Walsh es también un modelo en tanto que exponente de esa literatura fakta que interesa a Renzi (195) y cuyos recursos utiliza Piglia en Respiración artificial.²⁵ Otra de las enseñanzas aprendidas dentro de la literatura argentina con Walsh es que se pueden utilizar las reglas del género policial para narrar algo más que ciertos crímenes exquisitos

²⁵ El propio Piglia abordó el tema directamente en una entrevista que le hizo a Walsh a principios de la década del setenta (“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”); de la cual existe una versión completa más reciente (“He sido llevado y traído por los tiempos”). La posibilidad de narrar la historia con elementos de la literatura policial ha preocupado también a escritores como Brecht, para quien la peripecia y los elementos de dicha literatura están imbricados: “una novela de aventuras difícilmente podría ser escrita de modo distinto que una novela policiaca: los aventureros de nuestra sociedad son criminales” (“De la popularidad de la novela policiaca” 343).

debidamente dilucidados por la razón de un investigador. No podía ser menos en una novela que cuestiona en grado sumo algunos de los paradigmas del racionalismo occidental. Piglia, por último, establece un inesperado enlace entre Walsh y Joyce, con lo que convierte al primero en un pilar no sólo ideológico sino también literario. La situación misma de la segunda parte de la novela concilia a Joyce (no en balde aquí, como en el Ulises, el relato transcurre desde la mañana de un día hasta la madrugada del siguiente) con ese libro fundamental de la literatura argentina que es Operación Masacre.²⁶ En el prólogo, Walsh cuenta cómo la historia que va a narrar le llegó, casi sin desearlo, mientras jugaba ajedrez en un bar del que era asiduo parroquiano. Y él, que no se interesaba en la política, se vio involucrado en ella a tal punto que terminó escribiendo uno de los grandes alegatos políticos de nuestro tiempo. De modo parecido, Renzi es acosado por las circunstancias históricas y políticas en el Club de Concordia y, como a Walsh, le tocará escribir sobre ellas. Walsh, quien nunca aparece mencionado en la novela, aprendió a escarbar de tal modo en la pesadilla de la historia que terminó, como Maggi, convertido en una de sus víctimas.

Joyce, Kafka y el fantasma de la historia

²⁶ Con éste, Walsh encontró la solución práctica a un dilema que angustiaba a Brecht, para quien “la novela política tal cual la conocemos es imposible después de Auschwitz”. Siguiendo esa línea de pensamiento, Piglia se pregunta: “¿se puede usar la ficción para narrar el horror?” (“Rodolfo Walsh” 13). Respiración artificial es una buena respuesta. Años después, en Plata quemada, Piglia retomará el modelo de Operación Masacre al actualizar la forma del género “testimonial” que Walsh había iniciado en la narrativa argentina.

Ya en la Introducción hice referencia a la importancia que Piglia le concede al diario. Es un género que le apasiona y que aquí tiene una especial relevancia. En busca de una tradición que lo avale, Piglia recurre a algunos nombres ineludibles, y los introduce en su propia narrativa. Se ha dicho más de una vez que el personaje de Tardewski (quien, como Enrique Ossorio, lleva también un diario) está basado en el de su coterráneo Witold Gombrowicz.²⁷ En su Diario argentino éste último aseguraba que durante catorce años había escrito un diario que ya acumulaba más de mil páginas. Y le daba al mismo una importancia extraordinaria y sospechosamente coincidente con la de Piglia: “adviento que uno debe ser el mismo en todos los niveles de escritura; es decir que debería poder expresarme no sólo en un poema o un drama, sino también en la prosa ordinaria, en un artículo o

²⁷ Las semejanzas son bastante evidentes. En sus conversaciones con Dominique de Roux (Lo humano en busca de lo humano), Gombrowicz relata algunas de sus peripecias argentinas cuyas similitudes con las del personaje de Respiración son notorias. Allí cuenta que salió de Polonia por azar poco antes de la guerra, y al llegar a Argentina vivió en una situación precaria; durante un tiempo la legación polaca le concedió una reducida pensión; decidió no mezclarse con los medios literarios argentinos porque se oponía a muchos convencionalismos; tiempo después comenzó a trabajar en el Banco Polaco donde, a escondidas, intentaba escribir. En medio de su desesperada situación, el suplemento literario de La Nación publicó un artículo suyo en primera plana. Un día, estando en aprietos, vino a rescatarlo un compatriota llamado Taworski, apellido que sin duda resuena en el de Tardewski. Aparte de estas afinidades biográficas, algunas frases del personaje están tomadas tal cuales del libro de Gombrowicz. Huelga aclarar que ningún personaje se “basa” en modelos únicos. Podría aplicarse también a Tardewski, para no ir más lejos, lo que dice Piglia de Sarmiento: “un hombre herido que se exila y huye, abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria” (“Notas sobre Facundo” 15). Pero Gombrowicz no da vida sólo a Tardewski; al reconocerse como un “outsider” (Lo humano 104), asume una postura que será seguida --ya lo vimos-- por varios personajes de la novela. Lo importante, a fin de cuentas, no es saber cuanto hay del autor de Ferdydurke en esos personajes; más útil me parece entender que aquél sirve de modelo tanto a éstos como a una posición ante la literatura y, en especial, a una sobrevaloración del Diario que nos resulta conocida. No podemos menos que pensar en Piglia cuando Gombrowicz declara: “Casi no escribo artículos, los ensayos y todo lo que tengo que decir, fuera del arte puro, lo meto en el Diario” (Lo humano 122). Y luego agrega: “Se compra un ‘diario’ porque su autor es célebre, y yo escribía el mío para hacerme célebre. Ahí está el quid pro quo” (123).

en el diario...” (16). Pero también Gombrowicz intenta apoyarse en un predecesor ilustre, alguien cuyo diario él lee con frecuencia. Y ése, claro, es Kafka. Su Diarios 1910-1923 no sólo es un clásico del género, sino que, en Respiración artificial, cobra una importancia enorme (aun cuando algunas de las citas supuestamente extraídas de él sean falsas).²⁸ El diario se convierte para Kafka en una tabla de salvación: “No abandonaré más este diario [dice el 16 de diciembre de 1910]. Debo aferrarme a él, ya que no puedo aferrarme a otra cosa”. Un año después (el 23 de diciembre de 1911) expone sus razones:

Una ventaja de escribir un diario consiste en que así uno se entera con tranquilizadora claridad de las transformaciones que sufre constantemente; transformaciones que uno en general admite, sospecha y cree, pero que inconscientemente niega siempre, cuando se presenta la oportunidad de obtener mediante ese reconocimiento un poco de esperanza o de paz. En el diario uno encuentra las pruebas que le certifican que aun en estados que hoy nos parecen intolerables, uno vivió, se paseó por ahí y apuntó sus observaciones, que por lo tanto esta mano derecha se movió como se mueve hoy, cuando uno, justamente por esa posibilidad de reflexionar sobre el estado anterior, es tal vez más sensato que

²⁸ Por ejemplo, una de las citas claves en la novela (260-261) está tomada del comienzo mismo del diario de Kafka. La primera parte de ella, pospuesta por Tardewski y dicha de manera vacilante por el narrador, es cierta; la otra, expresada con mayor seguridad y reveladora de un posible encuentro Kafka-Hitler, no. A propósito de la importancia que tiene para Piglia el citado libro, ha dicho: “si tengo que pensar en un texto ligado a la escritura tengo que nombrar el Diario de Kafka: ese es un libro que sólo leo cuando estoy escribiendo” (“El laboratorio de la escritura” 104). Y en otro lugar, al preguntársele qué libro le gustaría haber escrito, respondió: “Por supuesto me gustaría haber escrito el Diario de Kafka” (“Ricardo Piglia” 37). Una de las razones de tal preferencia probablemente sea que en Kafka “el Diario lo atraviesa todo: el Diario es el rizoma mismo. No es un elemento en el sentido de un aspecto de la obra; sino el elemento (en el sentido de ambiente) del cual Kafka dice que no le gustaría salir, como un pez. Por el hecho de que este elemento comunica con todo el exterior, y distribuye el deseo de las cartas, el deseo de los cuentos, el deseo de las novelas” (Deleuze, Guattari 65). La respuesta de Piglia puede ser aleccionadora; haber querido escribir el Diario de Kafka significa haber querido ser Kafka, o lo que es lo mismo, percibir lo que él percibió y escribir desde donde él lo hizo.

antes; pero por eso mismo, también tiene que reconocer la valentía de su esfuerzo en aquella ocasión, cuando obraba en absoluta ignorancia.

La idea no puede menos que recordar los propósitos de Piglia al adulterar la célebre frase que Stephen Dedalus pronuncia en el segundo capítulo del Ulises: “La historia es una pesadilla de la que trato de despertar”. En boca de Maggi, la observación cambia totalmente su sentido: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (21). Piglia “kafkianiza” la cita de Joyce.²⁹ Si para éste la pesadilla es la historia misma, para Kafka, y por extensión para Piglia, el hombre sólo puede sobreponerse a la pesadilla acudiendo a la historia, sabiendo que “aun en estados que hoy nos parecen intolerables, uno vivió, se paseó por ahí y apuntó sus observaciones...” Es eso lo que permite a los personajes de Respiración artificial vivir en medio del horror de la innominada dictadura militar. No importa que la cita de Kafka parezca estar motivada por una situación personal. Tal vez él, como ningún otro autor del siglo XX, hizo cierta la tesis de que también lo personal es político. Eso explica la relectura de Piglia.

Aunque uno de los fundamentos teóricos de la obra de Joyce (y de Ossorio, dicho sea de paso) es el pensamiento de Vico, y dentro de él la tesis de que

²⁹ Un procedimiento de alteración semejante utiliza, dentro de la novela, Enrique Ossorio; su romance utópico, titulado 1979, ostenta un epígrafe de Jules Michelet: “Cada época sueña la anterior”. En realidad, la frase original (“Chaque époque rêve la suivante”), tiene el sentido inverso y fue utilizada como epígrafe por Walter Benjamin en su conocido ensayo “París, capital del siglo XIX”, donde reitera, casi al final, que “toda época sueña no sólo con la que le sigue, sino que, soñando, se aproxima a un despertar” (138).

la historia se repite,³⁰ esa historia está muy lejos de ser un “camino de salvación”: está preñada de un componente trágico del que es preciso “despertar”. La oposición Kafka-Joyce, encarnada por Maggi y Renzi, es también la de la ubicación del escritor, y el ser humano en general, ante la historia. Maggi, quien piensa siempre en términos de realidad histórica, le reprocha a Tardewski no hacerlo: “no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia, [...] ¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente [...], si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (237). Tardewski, probablemente ante la evidencia de la desaparición de Maggi, aprende la lección y termina, a su vez, reprochándole a Renzi su entusiasmo por Joyce. Para aquél, Joyce “trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para entrar en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella” (272). El propio Renzi deberá sufrir una transformación en este sentido. El apático en materia de historia, el hombre que lo convertía todo en literatura, termina

³⁰ Para muchos críticos, ésta es la base de una novela como Finnegans Wake. Marx, en el célebre comienzo de El dieciocho brumario, le agregaría a la idea de Vico un matiz del que carecía y que está más cercano al espíritu de Respiración artificial: la historia, en efecto, se repite, pero si la primera vez sucede como tragedia, la segunda lo hará como farsa. La tragedia, pues, se vivió bajo Rosas o Hitler, la farsa (no por ello menos trágica) fue ese “Proceso de Reorganización Nacional”, como se autodenominó, en un alarde de eufemismo, la dictadura. No olvidemos que en cierto momento Tardewski afirma que “la parodia ha sustituido por completo a la historia” (137). Por cierto, Vico funciona también como la antítesis de Descartes, cuya filosofía desafió al proponer que el estudio del hombre no pasara por la naturaleza sino por la historia. Vico --en palabras de Isaiah Berlin-- rompió con “el hechizo del cartesianismo del que había partido. [...] se opuso particularmente al Discours de la méthode de Descartes, con su monismo fanático y especialmente por su desprecio a la erudición y a los estudios humanísticos” (179-180). Nadie, insiste Berlin, comprendió la originalidad de Vico, “ni aun aquellos pocos que realmente lo leyeron [...]; ninguno antes de Michelet parece haber tenido idea de que Vico había abierto una ventana sobre un nuevo campo de pensamiento” (186).

siendo el depositario de los papeles de Enrique Ossorio. Será, por tanto, el encargado de concluir el libro iniciado por Maggi. Los caminos de Joyce y Kafka, finalmente, se cruzan. En este sentido, hay un pequeño texto en la novela que es clave. Se trata del brevísimo poema que Marconi dice haber soñado: “Soy / el equilibrista que / en el aire camina / descalzo / sobre un alambre / de púas”. Para Renzi y Tardewski está claro que esos versos son una metáfora de la situación del escritor, pero si Renzi propone titularlo “Retrato del artista” (lo que de inmediato nos remite a Joyce),³¹ Tardewski propone que se llame “Kafka”. Y ese cruce está justificado por la propia lógica de una novela que logra conciliarlos.

En su riguroso panorama sobre la ficción latinoamericana de este siglo, Gerald Martin reconoce la enorme influencia de Joyce en la literatura del continente, a costa del otro paradigma: Kafka.³² Pero en Respiración artificial, tal división no funciona; Joyce y Kafka se entrecruzan, se nutren

³¹ Marconi lo rechaza no porque le parezca erróneo sino porque piensa que un título como éste es demasiado explícito, y “en literatura, dijo, lo más importante nunca debe ser nombrado” (179-180). Extrañamente, el poema que Marconi dice haber soñado estaba ya, de cierto modo, en una carta que uno de esos personajes circunstanciales le envía a su hijo. Al contarle de la presencia de un circo en el pueblo, recuerda que había “un tipo [que] caminaba haciendo equilibrio encima un alambre que te daba impresión verlo allá arriba, en el aire tan alto, parecía un pajarito abriendo los brazos para hacer el equilibrio” (105).

³² Ruffinelli sintetiza la presencia del primero del siguiente modo: “Joyce aparece ‘transculturado’ por los latinoamericanos por su uso moderno del mito; por su ‘orientación’ hacia el humor lingüístico, la parodia y la sátira; por ‘la exploración de la naturaleza y la experiencia de la conciencia en la narrativa’; por la búsqueda de la totalidad; por la importancia del viaje físico y metafísico; por la apelación a la cultura popular y al ‘otro’ que es, especialmente, la mujer; y finalmente, por su estilo conformado insólita, pero eficazmente por el simbolismo y el realismo a la vez” (131). No quiero dejar de advertir que, aunque con menos énfasis, la novela también rinde homenaje al tercer paradigma de la literatura occidental contemporánea: Marcel Proust. Sólo se le menciona dos veces (20, 225), y la primera de modo irónico, pero no es por azar --lo ha señalado el propio Piglia (Kaplan 67)-- que Maggi lleva su nombre. Tampoco quiero dejar de mencionar, aunque esa relación no aparezca en la novela, la importancia de Frans Hals en la obra de Proust (ver Mendes).

recíprocamente; el propio Martin observa que las cuatro puntas de la novela están tiradas por ellos y sus pariguales argentinos, Borges y Arlt (337).

Por lo pronto, hay más afinidades de lo que pudiera pensarse entre la novela de Piglia y el Ulises. La más notoria es la semejanza, reconocida por aquél, entre Renzi y Stephen Dedalus. Renzi piensa que Dedalus “es una especie de Hamlet jesuítico. [...] el joven esteta ¿no? que no hace más que vivir en medio de sus sueños y que en lugar de escribir se la pasa exponiendo sus teorías [...]. Yo veo como una línea, [...] Hamlet, Stephen Dedalus, Quentin Compson” (183), y al parecer no se da cuenta de que él mismo pertenece a esa estirpe.³³ La escena en que Renzi expone sus teorías sobre Borges y Arlt ante el incrédulo Marconi, recuerda aquella en que Dedalus desarrolla las suyas sobre Shakespeare (igual de improbables, igual de convincentes) ante el burlón Buck Mulligan, en el noveno capítulo del Ulises. La diferencia más visible estriba en la postura de los autores ante

³³ En otro momento, Piglia volverá sobre el tema al reconocer que Renzi está emparentado con “el Jorge Malabia de Onetti; pero es que hay ahí toda una genealogía literaria que viene del Stephen Dedalus de Joyce, de Quentin Compson de Faulkner, el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido” (“La literatura y la vida” 189). Luego insistirá en que sus personajes de ficción favoritos son “Stephen Dedalus y sus mellizos norteamericanos y semiargentinos: Quentin Compson, Holden Caulfield, Jorge Malabia, Silvio Astier. El joven artista que considera, con razón, que la realidad es inútil y que está manipulada por la policía” (“Ricardo Piglia” 37). Aparte de esas similitudes más visibles entre Renzi y Dedalus están las de las funciones que tienen en la obra de sus autores: ambos aparecen --con mayor o menor relevancia-- en diferentes libros, y sus nombres sirvieron como seudónimos de sus propios creadores. No olvidemos que Joyce firmó con el nombre de Dedalus algunas cartas y cuentos de juventud, y que Piglia escribió algunos ensayos y preparó antologías firmadas por Renzi. Dicho sea de paso, según ha alertado el propio Piglia, Emilio es su segundo nombre y Renzi su segundo apellido (Kaplan 67). Aunque he dicho en otro momento que Maggi encarnaría el espíritu de Kafka, lo cierto es que él mismo se declara --entre líneas-- admirador de Joyce, y que la pregunta que éste se formulaba (¿cómo narrar los hechos reales?), repetida por Maggi y luego por Renzi, debió habérsela repetido más de una vez el propio Piglia.

esas teorías. “Mientras que Stephen nos dice que él no se cree su propia teoría acerca de Shakespeare y Hamlet, Richard Ellman nos cuenta que, según sus amigos, Joyce se la tomaba muy en serio y nunca se retractó” (Bloom 425). En Respiración, por el contrario, Renzi cree fervientemente en lo que dice, mucho más, sin duda, que el propio Piglia, para quien si bien “la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta”, reconoce que “en la novela todo eso está exasperado” (“Sobre Borges” 142). Pero, en el fondo, unos y otros hablan de lo mismo, que arte y vida, verdad y ficción, son indisociables.

Hay, además, temas importantes en Joyce (como el de la traición, que contribuye, según algunos críticos, a darle coherencia a Dublineses) que engarzan con ideas de autores más directamente vinculados con Piglia, como Arlt.³⁴ La prolijidad de lo real, la novela de Renzi que funciona como detonante de la historia de Respiración artificial, es el fruto de la traición de Marcelo Maggi, mientras que el personaje que suscita el interés de Maggi es el traidor Enrique Ossorio. Sin embargo, tanto en Maggi como en Ossorio la traición queda --al igual que en el caso de los personajes de Arlt-- como algo un poco ambiguo. Lo mismo ocurre con la confesión de Esperancita, la esposa de Maggi, quien antes de morir desmiente la acusación de robo por la cual Maggi había sido condenado a prisión. En otras palabras, Esperancita confiesa su infamia. No obstante, Maggi le insiste a Renzi en que él sí fue un ladrón y que ese acto, el de robar, fue el único digno de su vida. Extrañamente, Esperancita y Maggi se disputan el

³⁴ A propósito, es bueno recordar que en su conocido prólogo a Los lanzallamas Arlt menciona (no sin sorna) ciertas afinidades entre su propia obra y la de Joyce, aun cuando ni siquiera la hubiera leído.

acto infame. Con respecto a Ossorio, nunca se sabe si en realidad fue o no un traidor al servicio de Rosas, aunque él insiste en afirmarlo y revela cierta fascinación por los traidores: “El traidor ocupa la posición clásica del héroe utópico: hombre de ningún lugar, el traidor vive entre dos lealtades, [...] en el disfraz” (96).

Volviendo a lo anterior, la referencia que Maggi hace al héroe irlandés Parnell, poco antes de parafrasear a Dedalus, es también un guiño a la obra de Joyce, pues en ella Parnell aparece como leitmotiv: desde “Aniversario en el comité” (cuento de Dublineses) y Retrato del artista adolescente, hasta el Ulises. En el décimo capítulo de esta última, por cierto, Mulligan y Haines encuentran a Parnell jugando ajedrez en un café, imagen que se reproduce en Tardewski, el empedernido jugador y comentarista de ajedrez, asiduo al Club de Concordia.³⁵ La peculiaridad de éste ante el juego radica en las modificaciones que propone: “elaborar un juego [...] en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique” (26-27). La idea de Tardewski es en verdad de Brecht y está citada por Benjamin en una especie de diario.³⁶ En el contexto de la novela

³⁵ La pasión por el ajedrez aparece también en Borges y Arlt. Precisamente un poema de El Hacedor se titula “Ajedrez”; en el cuento “El Congreso”, de El libro de arena, el narrador dice: “Me he afiliado al Partido Conservador y a un club de ajedrez”, y entre la “obra visible” de Pierre Menard se encuentran “una traducción con prólogo y notas del Libro de la invención liberal y arte del juego de axedrez de Ruy López de Segura” y, sobre todo, “un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación” (Obras completas 445). Por otra parte, en Los lanzallamas, el Astrólogo recomienda al Abogado jugar al ajedrez, “el juego maquiavélico por excelencia”, y diserta sobre el tema (Los siete locos. Los lanzallamas 243).

³⁶ El 12 de julio de 1934 Benjamin escribe: “Ayer, después del ajedrez, dice Brecht: ‘Ea, si viene Korsch, tendríamos que montar con él una partida nueva. Una partida en que

adquiere una nueva connotación; la Razón en estado puro, la asepsia lúdica, se ven sacudidas por la propuesta utópica y revolucionaria de Tardewski. "Sólo tiene sentido", había dicho éste justificándola, "lo que se modifica y se transforma" (27). Una vez más, Joyce es contaminado por el fantasma de la historia.

Todo el sentido de la novela reside, en suma, en que Maggi debe entregarle a Renzi (o sea, al intelectual presuntamente apolítico) los papeles de Ossorio; y Renzi, que ha pasado por un intenso proceso de aprendizaje de la mano del historiador y del filósofo, deberá descifrarlos. Paradójicamente él, quien fracasó en el intento de contar la historia de Maggi en su primer libro, deberá hacerlo --obligado por la Historia-- en el segundo. La función del diletante, como las piezas del ajedrez de Tardewski, ha cambiado. En el final mismo de Respiración artificial, cuando Renzi abre la carpeta con los papeles de Ossorio y se asoma al pasado de su país para intentar entenderlo, abandona el papel de Dedalus, de Compson o de Caulfield para asumir el que le imponen Walsh, Kafka y la Historia.

las posiciones no sean siempre las mismas; que la función de las figuras se modifique, cuando han estado un rato en el mismo lugar: se harán entonces o más eficaces o más débiles. Pero no es así como va; queda igual por demasiado tiempo" ("Conversaciones con Brecht" 140).

LA ESCRITURA COMO AUTOBIOGRAFÍA

Textos y (pre)textos

Puede parecer extraño, para quien compare entre sí los libros de cuentos de Piglia, que Prisión perpetua incluya todos los textos aparecidos antes en Nombre falso con excepción de uno, y que ambos volúmenes compartan el mismo epígrafe. Por si fuera poco, hay varias semejanzas entre los relatos que dan nombre a esos libros. Cada uno de ellos está compuesto por dos textos autónomos pero relacionados entre sí; el primero es, en ambos casos, una narración supuestamente autobiográfica en la cual se mezclan datos reales y ficticios, y que da paso a otro texto menos extenso que echa luz sobre el primero (en “Prisión perpetua” esos textos se llaman, respectivamente, “En otro país” y “El fluir de la vida”). La diferencia más importante entre los relatos es que si “El fluir de la vida” se puede leer y publicar de manera independiente, “Luba” no. Si “Luba” depende a tal punto de “Homenaje...” que sería ilegal publicarla separada de éste, “El fluir de la vida” ha sido recogido como cuento autónomo más de una vez (véase la antología de Forn, Buenos Aires), y tanto ese texto como “En otro país” han llegado a aparecer, dentro de un mismo volumen, como cuentos independientes, sin el título genérico de “Prisión perpetua” (ver Cuentos con dos rostros), lo que pone en crisis la idea misma del relato.

La razón fundamental de que Prisión perpetua sólo excluya “El fin del viaje”, de entre los cuentos aparecidos en Nombre falso, es que, en el fondo, ése y “En otro país” cuentan la misma historia, o mejor dicho, dos momentos

distintos de la misma historia. Escritos con poco más de una década de diferencia, el primero relata --como sugiere su título-- el final de una historia cuyo inicio, diez años antes, sería contado por el segundo. “El fin del viaje” narra, literalmente, la muerte del padre. Emilio Renzi, quien hace crítica de libros en el diario El Mundo (el mismo en que, dicho sea de paso, trabajó Arlt), viaja en ómnibus a Mar del Plata en abril de 1970 pues su padre ha intentado suicidarse.¹ La madre de Renzi ya ha muerto y aquél sólo le deja en herencia a su hijo algunos libros y el reloj, es decir, un poco de sabiduría y esa prenda que mide y simboliza ella misma el paso del tiempo. La herencia llega a manos de Renzi gracias a una lectura transgresora: la de la carta que su padre le dejó sólo para pedirle luego que no la leyera. Esa historia aparece atravesada por otra un tanto enigmática. En el viaje a Mar del Plata Renzi conoce a una mujer, supuesta ex cantante de ópera² (y especie de antecesora de Lucía Nietzsche, la protagonista de “El

¹ Según cuenta Piglia en la Nota preliminar a la edición definitiva de Nombre falso, “‘El fin del viaje’ sólo tiene de autobiográfico el trayecto en el que suceden los hechos: una noche viajaba en ómnibus desde Mar del Plata y una mujer se suicidó en el baño de una parada perdida en medio de la ruta. Es otro el que se suicida en esta historia y es otra mujer, pero la experiencia es la misma” (10). Y a propósito, en la obra de Piglia hay varios personajes suicidas. Ya el cuento que inaugura Jaulario (“Tierna es la noche”), trasladado hacia el final en La invasión, concluía con el suicidio algo difuso de una mujer. Entre los otros suicidas, los más importantes son, precisamente, Ratliff y Enrique Ossorio (el personaje de Respiración artificial con el que aquél tiene más de un punto en común). El suicidio es la forma más abrupta en que estos personajes ponen fin a las estirpes y cercenan el cordón umbilical al que se mantienen atados sus descendientes (sanguíneos o no).

² Ahí están, para probarlo, unas fotos desvaídas del pasado glorioso. En “El Laucha Benítez cantaba boleros” (ese cuento aparecido también en Nombre falso y que recuerda en más de un sentido a “Jacob y el otro”, de Onetti), así como en “Una luz que se iba”, aparece algún personaje que recurre a viejas fotos o recortes de periódicos para avalar ese pasado glorioso. En “El fin del viaje” es donde ese aval resulta menos convincente, más farsesco. El nombre mismo de la mujer (Aida Monti) ha sido visto como un remedo pobre de personaje de ópera; guarda, sin embargo, un sospechoso parecido con el de Augusto Monti, profesor de literatura de Pavese y formador de un grupo significativo de intelectuales antifascistas. Pavese, vale la pena recordarlo,

fluir de la vida”), quien miente de forma continua, sólo para no aburrirse, y cuyo modo de mentir logra cautivarlo. “El fin del viaje” es, además, la primera narración de Piglia en que aparece el Diario. En el cuento “La caja de vidrio”, reproducido también en Nombre falso, uno de los personajes lleva un diario que otro lee a hurtadillas. La diferencia fundamental entre ambos es que el diario de Renzi remeda al de Piglia; es, además, un texto que no preexiste al relato, sino a cuya escritura nosotros mismos estamos asistiendo.

“Prisión perpetua” reelabora decenas de elementos presentes en la obra anterior de su autor. Aparte de las similitudes con “El fin del viaje”, su estructura retoma, como ya dije, la de “Nombre falso”, aborda temas recurrentes y cita, sin decirlo, fragmentos de entrevistas, ensayos o de Respiración artificial.³ Por si fuera poco, y en un extremo de

terminó suicidándose, como el padre de Renzi y el supuesto personaje real que inspiró a Aida Monti.

³ Sólo añadiré, a guisa de ejemplo, que algunos de los datos autobiográficos del narrador (12), y ciertas opiniones sobre la importancia del Diario en su obra (14), están tomados de la entrevista que le realizó Costa a Piglia; la frase “la literatura es una forma privada de la utopía” (13), aparece también allí (49) y en “Novela y utopía” (165); las ideas del narrador acerca de que en el diario se perciben, en primer lugar, cambios en su letra manuscrita (14), y la de que estaba todo el tiempo buscando aventuras extraordinarias (15), parecen sacadas de Respiración artificial (41 y 30, respectivamente), si bien la segunda apareció también en “Novela y utopía” (162). De igual modo, una frase dicha por un personaje circunstancial de “En otro país” (“son hijos y nietos y biznietos de asesinos”, 13), lo fue antes por el Senador en aquella novela (53), mientras que ecos cercanos de palabras también suyas resuenan en la carta del presidiario que aparece en “El fluir de la vida” (58-59); la misma carta concluye diciendo: “Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido” (59), variante del epígrafe del libro: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”, que, aunque atribuido a Arlt, pertenece --como ha subrayado Berg-- al ensayo de Borges “Nueva refutación del tiempo” (“Ricardo Piglia, lector de Borges” 49). El título de uno de los apuntes, “La lección del maestro” (28), heredado de Henry James, perteneció antes a un ensayo del propio Piglia sobre Arlt, como pertenecería después a un fragmento de uno sobre Marechal; y, por último, la afirmación del Pájaro Artigas de que “narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (52), está calcada también de “Novela y utopía” (170).

autorecurrencia, el segundo de los textos que conforman "Prisión perpetua" termina incorporando al primero, buscando un linaje a partir de él. "El fluir de la vida" retoma y mezcla personajes, opiniones y situaciones aparecidos antes en los apuntes del Diario del narrador. El cuento nace, por decirlo así, de ese texto y sintetiza la materia prima que hay en él. Citaré sólo dos casos: un fotógrafo que aparece allí de manera fugaz se convierte luego en padre de Lucía Nietzsche, mientras que el presidiario que mató a su mujer e hija (de quien ya habíamos tenido noticia, 22), al referirse en una carta a la luz en el cuarto del poeta Claudio Cuenca (58), está repitiendo una idea vertida por Ratliff a propósito de Flaubert (27). El Diario se convierte en la fuente y explicación de la obra del narrador ("estoy convencido de que si no hubiera empezado a escribirlo esa tarde jamás habría escrito otra cosa", 14), como se supone que lo sea de la de Piglia.

La construcción de una poética

En realidad, uno de los temas principales de "Prisión perpetua" es el de la construcción de una ficción y una poética, la génesis de una escritura. El regodeo en dos mitos importantes de su autor (el Diario y la figura de Ratliff) es una prueba de ello. Siguiendo a la inversa el camino de las vanguardias, el relato se convierte en un manifiesto tardío, retrospectivo, que nos sugiere leer al revés la obra de aquél. Aunque antes señalé, dentro de la propia obra de Piglia, varias fuentes de las cuales abreva el relato, lo cierto es que éste se propone no como deudor, sino como acreedor de aquéllas; no se supone que estemos ante el resultado de una larga obra,

más bien al contrario, ante su punto de partida. A la manera del bustrófedon, esa trayectoria de la escritura que va de adelante hacia atrás en una línea para regresar en sentido inverso en la siguiente, “Prisión perpetua” se lee primero como consecuencia de la obra anterior de su autor, y luego como causa.

“En otro país” parece ser, según se hace constar en una nota al pie, “una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo ‘Writers talk about themselves’, dirigido por Walter Percy en el Fiction today de New York” (12). Pese a la convención impuesta por el título del ciclo, el narrador, en lugar de detenerse a hablar directamente sobre sí mismo, hace “una historia de deudas como todas las historias verdaderas”. “El que escribe”, ha dicho inmediatamente antes, “sólo puede hablar de sus padres o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías” (12). Ya en unas notas tomadas a propósito del Adán Buenosayres, Piglia afirmaba: “Un novelista se construye su genealogía y narra eso: la tradición literaria es una novela familiar”, de ahí que en la novela de Marechal “se ficcionalizan los orígenes, los parentescos, las sucesiones endogámicas” (“Notas al margen” XVI).⁴ Por eso se centra aquí en narrar; sobre todo, su relación con

⁴ La manera misma en que Piglia propone leer muchos de sus textos, incluidas estas “Notas”, coincide con la de “Prisión perpetua”. Con frecuencia, la lectura de un texto actual nos remite a un pasado más o menos lejano. Por ejemplo, esas notas a la novela de Marechal, incluidas en la edición crítica de 1997, fueron tomadas, según se desprende del texto, en 1960 o 1961; el ensayo que sirve de Introducción a la edición de El juguete rabioso que Piglia hizo en 1993, está firmado veinte años antes; la primera versión de Plata quemada, aparecida en 1997, fue escrita --si creemos lo que se dice en el epílogo-- en 1968 o 1969, o sea, mucho antes que Respiración artificial (e incluso que de las primeras noticias que tenemos de este título). Al revés de cierta tendencia que obliga a leer casi exclusivamente textos actuales para estar siempre “al día”, Piglia desautoriza esa noción de actualidad y remite al lector a un origen que altera el sentido de la lectura.

un tipo excepcional, a quien en un sentido le debo todo. Sin él yo no sería un escritor; sin él yo no habría escrito los libros que escribí. Por él conocí la literatura norteamericana y por él me puse a aprender la lengua en que estoy hablando con ustedes. Fue el primero que me habló de William Faulkner y el primero que me habló de Henry James y Hortense Calisher y de Robert Lowell [...]. Se llamaba Steve Ratliff (15-16).

Ya Piglia había hecho referencia en varias entrevistas a su relación con Ratliff y al modo como éste lo introdujo en la literatura norteamericana. Tanto esa relación como la que --según no se ha cansado de repetir-- mantiene con el Diario, son la marca de su entrada en la literatura. Incluso hemos visto que ha llegado a hipertrofiar tanto el significado de ese Diario que en algunos momentos ha afirmado que si escribe novelas es para justificar la publicación de ese texto al que concibe como una obra maestra póstuma. “Prisión perpetua” cuenta no sólo la relación de ese narrador cercano al autor real, con Ratliff, sino también con el Diario, del cual reproduce fragmentos. De hecho, reproduce el comienzo mismo, el debut de Piglia como escritor. El inicio de “Prisión perpetua”, ha dicho, “es el verdadero comienzo de mi diario de vida”, aunque reconoce que “hay muchos fragmentos que no tienen nada que ver con el diario, pero yo los incluí con el mismo tono del resto” (Magaña 30). La fecha corresponde al jueves 3 de marzo de 1957. En el propio Prisión perpetua aparecen de manera independiente, casi como un cuento más, unas “Notas sobre Macedonio en un Diario” tomadas, al parecer, del tan mencionado texto.⁵ A

⁵ Una parte de esas Notas es leída por el propio Piglia ante las cámaras en el documental Macedonio Fernández, al que ya hice referencia en la Introducción.

pesar de todas estas reiteraciones sobre la veracidad e importancia del Diario, Piglia introduce un pequeño detalle que pone en crisis sus afirmaciones: el 3 de marzo del 57 no fue jueves sino domingo.

Ratliff encarna la poética misma del texto. En su vida se confunden los hechos con las estrategias literarias que deben usarse para contarlos. Se dice de él, por ejemplo, que “cultivaba el misterio porque sabía que una buena intriga necesita de un mecanismo oculto” (45), o que llevaba “a la vida la teoría del iceberg de Hemingway” (28). En realidad, tanto Ratliff como el Diario son los puntales del mito de origen que este escritor se inventa, “una ficción personal donde se cuenta la entrada en la literatura” (Costa 39). De ahí que años después Piglia reconociera que aquél no era sino un personaje ficticio, una suerte de metáfora de la literatura norteamericana y un homenaje a ella (Magaña 29-30). No es raro, por consiguiente, que si bien Piglia ha venido preparando en varias entrevistas la aparición de Ratliff, existan algunas contradicciones en la conformación del personaje, quien se suicida en “Prisión perpetua” pero muere “de cirrosis alcohólica” según afirma Piglia en otro momento (“El laboratorio de la escritura” 103). En realidad, la única prueba de la existencia de Ratliff es la amistad que lo unió a Conrad Aiken y la referencia que éste hace de aquél --según se dice-- en una carta recogida en su Letters (1931-1975); pero tal libro no puede existir dado que Aiken murió en 1973. Una y otra vez, como en “Nombre falso”, Piglia introduce “errores” que cuestionan su propio discurso. Casi todos ellos necesitan una referencia externa para ser verificados, pero hay otros errores que resultan “garrafales” aun si nos atenemos a la propia lógica de la narración. En dos momentos se dice que

Ratliff y Pauline vivieron juntos en el Village durante el verano del 56 (24 y 49), sin embargo en otro se afirma que él llegó a Mar del Plata a comienzos de ese verano (30). De igual modo, cuando en junio de 1960 Morán le cuenta al narrador el secreto de la vida de Ratliff, hace ya tres meses que éste ha muerto. Por eso resulta absurdo que se diga que Ratliff nunca se enteró de la infidencia de Morán. Este tipo de “error” reivindica aquellos famosos deslices literarios como el del burro de Sancho, reaparecido no sabemos de qué forma, o el cambiante color de los ojos de Emma Bovary. Las referencias no son nada casuales: “quijotismo” y “bovarismo” representan dos modos de dar sentido a la vida a partir de las lecturas, como la mujer de “En otro país” que consulta permanentemente el I Ching para vivir según sus dictados (34), o Ratliff aprendiendo a pescar en Melville (31), o, mejor aún, reviviendo la trama de El gran Gatsby. O, incluso, como el “autor” de “Prisión perpetua”, que arma su biografía a través de un relato literario. En realidad, Ratliff

Es un efecto del intento de escribir una autobiografía, el personaje es ficticio [...] pero verdadero (podría haber existido), lo mismo con la escena de la lectura de un texto en inglés en New York también es ficticia pero para mí era real y la pensé como una carta de agradecimiento a Steve Ratliff. Lo importante es que ese relato sea leído como una autobiografía verdadera porque eso es lo que es (“Carta 1993”).

Paradójicamente, Piglia ha debido echar mano a un personaje ficticio para hablar de sí mismo, y al hacerlo, ha retomado una ruta seguida por Joyce, quien en el Ulises creó “su segundo personaje”, y pasó así “de la autobiografía [...] a la creación del personaje complementario: Bloom [...]”

(Pound, "Joyce" 384). A propósito del autor de "El aleph", Piglia ha señalado que "hay una ficción que acompaña y sostiene la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges construye la historia de su escritura" ("Ideología y ficción en Borges" 3). Dicho relato estaría formado por una multitud de fragmentos diluidos en su obra. La misma idea cabría para la obra de Piglia, cuya condensación ejemplar, "la historia de su escritura" por excelencia, sería "Prisión perpetua".

Si bien el exilio --como se verá-- es el detonante de la escritura, no hay que pasar por alto el hecho "azaroso" de que el narrador comience a escribir su Diario al mismo tiempo que Pauline, la amante de Ratliff, mata a su marido. Ése era el secreto de la vida de Ratliff que el narrador descubre tardíamente, casi por azar, en junio de 1960, mientras viajaba a Buenos Aires. Al día siguiente, en la biblioteca de la Universidad de La Plata (es decir, cerca de donde él mismo había comenzado a escribir el Diario), lee los periódicos de marzo del 57 en que aparecía la noticia. Se produce así, de forma "casual", un regreso al lugar y al momento donde se inició su escritura. De cierta manera y aun cuando el narrador no podía saberlo entonces, el destino de Ratliff estaba condicionando su propio destino. El punto de inflexión de ambas vidas coincide en ese momento, aunque el encuentro entre ellos sólo se produzca más adelante. No hay que pasar por alto que Morán le contó al narrador la historia de Ratliff en un pueblo perdido cuyo único atractivo era "el Museo". Se trata de la casa que habitó el ingeniero alemán Alfred von Riheler, quien dirigió el proyecto de la zanja de Alsina, "una zanja circular de 1200 kilómetros que sirviera para contener a los malones" (46). El absurdo proyecto se malogró, pero llegaron

a cavarse más de quinientos kilómetros que dejaron una cicatriz todavía visible, la huella de una frontera ineficaz que pretendía dividir en dos el territorio para proteger a los civilizados de los bárbaros. Ese museo, presunto lugar de cultura, es en verdad el más vivo testimonio del célebre axioma de Benjamin según el cual “no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” (“Tesis” 81). Haberse enterado allí del Secreto de la vida de Ratliff, partir de ese punto para contar la vida de éste, supone que el narrador comenzará el cuento de esa vida oculta desde otro lugar oculto de la geografía nacional, muy ligado, no obstante, a uno de los grandes mitos de la historia del país.⁶ Como el ingeniero alemán, Ratliff es un extranjero anómalo llegado a Argentina casi por casualidad. Hay, sin embargo, una diferencia esencial entre ellos. Si el primero llega con un proyecto de salvación nacional que resulta ser inútil, el segundo, en cambio, viene por la menos pretenciosa de las razones, siguiendo a una mujer adúltera, y acaba descubriéndole al narrador una de las literaturas más

⁶ Ese lugar fronterizo, que reaparecerá bajo otra forma en La ciudad ausente, ha sido siempre, a lo largo y ancho del continente, un lugar de conflicto en que se juega una manera de definir el ser nacional, y que ha penetrado de modo ostensible en nuestras literaturas. “Todas las narrativas ciudadanas, estatales o mestizas”, ha dicho una estudiosa, “tienen un problema: las fronteras estatales no están bien definidas y sus bordes [...] son áreas de conflicto y contención”. Y agrega: “El hecho de que tres agrimensores --Euclides da Cunha, Wilson Harris y José Eustasio Rivera-- hayan producido tres de las más grandes narrativas del continente, prueba la preeminencia de la frontera; el hecho de que esta sea, a la fecha, un problema no resuelto de los estados constituidos o por constituirse” (Rodríguez 223). Ubicar parte de la acción en ese punto significa, por tanto, problematizar una cuestión que parecía resuelta: hasta dónde llegan las fronteras nacionales, discusión que para los argentinos fue de singular importancia, pues la Patria que los criollos diseñaron (especialmente Sarmiento) excluía lo que quedara fuera de esas fronteras. El problema amerita una solución política y literaria, y pasa por la inclusión de quienes habitan al otro lado y de quienes escriben (como veremos de inmediato con el caso de la literatura norteamericana) más allá y hasta en otra lengua. Tocar el tema de la frontera significa, por otra parte, volver a una de las obsesiones de muchos escritores que en el continente han intentado hallar una respuesta a la siempre escurridiza noción de identidad o, lo que es lo mismo, a una definición del y.o.

ricas de este siglo. Esos diversos modos que tiene el extranjero de acercarse a una realidad ajena, así como la eficacia del saber que trae consigo, definen --como vimos en Respiración artificial-- líneas claves de la vida argentina.

La literatura norteamericana

“Prisión perpetua” ficcionaliza en primer término uno de los linajes fundamentales de su autor: la literatura norteamericana.⁷ En verdad, ya desde Jaulario la deuda con esa tradición era ostensible. Baste recordar que el relato “Tierna es la noche” está dedicado a Fitzgerald, “La pared” tiene un epígrafe de Hemingway, y en otro relato (“En el calabozo”/ “La invasión”) se parodia la forma de los diálogos de éste, procedimiento que repetirá años después y de manera explícita en Respiración artificial. En la novela, Renzi confiesa que lo que lo llevó a escribir la suya fue “el aire faulkneriano” de la historia de Maggi, la cual terminó adquiriendo el tono de Las palmeras salvajes traducida por Borges y se convirtió, involuntariamente, en una parodia de Onetti. Es decir, que en la novela de Renzi se cruzan (aunque se diga con una enorme ironía) dos linajes fundamentales. Y una de las cartas interceptadas por Arocena, también en Respiración (120-123),

⁷ Si bien ese linaje es el más ostensible, no es el único. Coexisten con él otros también importantes. Por ejemplo, para Graciela Goldchuk, el relato es ante todo una lectura de (un diálogo con) Walter Benjamin, y nos recuerda que el fragmento en que el narrador dice: “Nadie muere tan pobre para no dejar por lo menos un legado de recuerdos. ¿Lo dijo Steve?” (51), está tomado de Benjamin: “Nadie, dice Pascal, ‘muere tan pobre como para no dejar algo’. Ciertamente, deja un legado de recuerdos”. La frase, que ella no termina de citar, concluye: “sólo que a veces éstos no encuentran herederos. El novelista se hace cargo de esa sucesión, y rara vez sin una profunda melancolía” (“El narrador” 202).

particularmente importante, hace referencia a autores norteamericanos más recientes como Saul Bellow, Donald Barthelme y Grace Paley, aparte de mencionar con admiración El gran Gatsby. Por otra parte, dos de los primeros ensayos de Piglia (“Heller” y “Nueva narrativa norteamericana”) y una compilación preparada por él (Cuentos policiales) están dedicados a la literatura de los Estados Unidos. El título mismo del primero de los textos que conforman “Prisión perpetua” está tomado de un cuento de Hemingway (“In Another Country”) que trata de la pérdida de la mujer amada, tema importante aquí y, sobre todo, en La ciudad ausente. Por si todo ello fuera poco, el homenaje que Piglia tributa a la literatura norteamericana reaparece en Plata quemada, tanto en el género de la novela (inscrita dentro de la serie negra y de la non-fiction tipo A sangre fría), como en descripciones, situaciones o pequeños detalles que recuerdan momentos célebres de aquella literatura. Baste mencionar tres: la descripción de los “mellizos” Dorda y Brignone, casi al comienzo del libro, recuerda a Al y Max, los matones del cuento de Hemingway “Los asesinos”, relato que para Piglia anuncia las formas del género negro; casi al final, por otro lado, el Gaucho Dorda, repitiendo la última escena de ¿Acaso no matan a los caballos?, de Horace McCoy, mata a la Rusita porque ella, para evitarse sufrimiento, se lo pide. Elegir, además, al propio Dorda como protagonista, personaje a medio camino entre la locura y el retraso mental, es continuar una tradición que ya Faulkner había explotado con eficacia.

“Prisión perpetua” ficcionaliza también, como ya se verá, la entrada de su autor en la literatura y su posición ante ella, lo provee de un linaje, lo legitima, pero al mismo tiempo lo despoja del preciado don de la

originalidad, delata sus plagios, su lugar subsidiario, algo que ya había ocurrido en ese ambiguo homenaje que es “Nombre falso”. En “Prisión perpetua” las apropiaciones y las deudas pasan, ante todo, por la parodia de algunos autores y textos clásicos de la literatura norteamericana,⁸ y en primer lugar, por la recuperación de motivos, personajes y situaciones de El gran Gatsby, uno de los primeros libros que Ratliff puso en manos del narrador. La historia de amor que lleva a Ratliff a Mar del Plata y a alquilar una casa desde la que pueda ver, al otro lado de la bahía, la de su amada, es similar a la de Gatsby en busca de Daisy. Y si el rival de éste se llama Tom Buchanan, el de Ratliff es Tom Bruchnam. Por otro lado, el comienzo mismo de “En otro país” (“Una vez mi padre me dio un consejo...”) coincide con el de la novela de Fitzgerald. Comienzo que, dicho sea de paso, establece una clara filiación del personaje, una deuda con el padre; y no es casual que en este caso tanto el padre de Ratliff como el del narrador tengan una aparición importante. Volveré sobre ello más adelante.

Hay otras referencias menos visibles a la literatura norteamericana. El nombre de Ratliff está tomado, como me hizo notar el propio Piglia (“Carta 1993”), de un personaje de Faulkner aparecido por primera vez en El villorrio (The Hamlet, 1940), novela que integra una trilogía formada además por The Town (1957) y The Mansion (1959). El Ratliff de Faulkner, al igual que el padre de su homónimo en “Prisión perpetua”, es un corredor de máquinas de coser. En principio nada impide que sean la misma

⁸ Dos estudios abordan el tema. Me refiero a “Intertextos estadounidenses en ‘Prisión perpetua’ de Ricardo Piglia” y “‘Prisión perpetua’: un homenaje de Ricardo Piglia a la literatura estadounidense”, ambos de Ana Monner Sans. Ver referencias completas en la bibliografía.

persona, que nuestro Ratliff sea hijo de aquél, puesto que de hecho, literariamente hablando, lo es. Poco visible también es la referencia a un personaje real que se oculta en el minirrelato “La voz cantante”. Es la historia de un viejo que se encuentra oculto en unas islas del Mississippi desde la época de la guerra, que transmitía por radio mensajes en inglés e italiano y cuyo tema favorito era “la usura, el carácter satánico del dinero”. El modelo, claro, es Ezra Pound, quien durante la Segunda Guerra Mundial transmitía desde Italia mensajes similares.⁹

Por último, debo advertir que no es por azar que varias de las microhistorias de “En otro país” se desarrollen en los Estados Unidos. Pero, por supuesto, la relación más intensa del relato con ese país aparece en su concepción. Ya señalé que “En otro país” es “una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo ‘Writers talk about themselves’, dirigido por Walter Percy en el Fiction today de New York”. Es decir, el narrador ha debido traducir al inglés, para el público neoyorquino, un texto cuya versión al español es el relato que estamos leyendo. Varias veces el narrador hace énfasis en la diferencia entre el lugar de enunciación y su propio país. A Ratliff “le hubiera gustado saber que yo lo recordaría, esta

⁹ No sólo en su vida, sino también en sus Cantos, Pound arremetió contra la usura, símbolo para él del capitalismo. Y no era extraño que utilizara ese rasero como juicio de valor. Al elogiar el Ulises, por ejemplo, apela al hecho de que Joyce haya “presentado a todo Occidente bajo el dominio del capitalismo” (“Ulysses” 374). En “Prisión perpetua”, lo que se presenta “bajo el dominio del capitalismo” es la literatura, a raíz de la opinión de Jakobson sobre Nabokov. No se trata, sin embargo, de que aquélla se encuentre sujeta a las leyes del mercado, sino de que en la actualidad, según Ratliff, son más importantes las cátedras de literatura, las páginas de crítica, las revistas, las editoriales, las becas de investigación y hasta los cocteles, que “la práctica arcaica, precaria, antieconómica que sostiene la estructura” (23). No en vano en el monólogo final de la máquina en La ciudad ausente, ésta, verdadera creadora de relatos, reconoce ser “anacrónica, tan anacrónica que me han sepultado en este sótano blanco” (168).

noche, en esta ciudad a la que él quería tanto” (16). Luego agrega: “tuvo una trágica historia de amor con una mujer en la Argentina y ya no se fue de mi país” (17).¹⁰ Por otro lado, al referirse a las primeras páginas del Diario, el narrador comenta y se pregunta: “Ya oirán ustedes los ritmos de la prosa de mi juventud. ¿Qué será de ellos en esta lengua que no es la mía?” (15). O sea, una y otra vez se marca la distancia entre espacios y lenguas distintos, la tensión que resulta del paso de unos a otros. Una vez más Piglia retoma el tema de la propiedad, pero si en textos anteriores hizo énfasis en las variantes del plagio y el apócrifo, aquí lo hará en la traducción y las implicaciones del traslado de un texto de una lengua a otra (sobre todo las relaciones español-inglés, pero también, en el caso de “El fluir de la vida”, español-alemán). De modo que el texto que estamos leyendo, en una ironía suprema, es y no es lo que está ante nuestros ojos. Todo indica que lo que leeremos es una ponencia destinada a un público extraño en una lengua extranjera, pero en realidad lo que tenemos en las manos es una ficción en nuestra lengua, dirigida a un público hispanohablante. “Esta lengua que no es la mía”, dice el narrador, precisamente en su lengua y la de sus lectores virtuales. Y es que en última instancia ése es el dilema de todas las traducciones, versiones que son y no son, al mismo tiempo, el texto original. A fin de cuentas, para la gran literatura, ese enorme escollo que es la traducción no pasa de ser una contingencia. Esa es la razón por la que Borges --según ha hecho notar una estudiosa-- puede decir, sin que ello se reduzca a un chiste, que leyó el

¹⁰ Después de esto, no sabemos bien a quién se refiere el título de “En otro país”, si a Ratliff cuando estaba en Argentina o al narrador ahora. Por supuesto que a ambos, quienes ya desde el principio vivieron su estancia en Mar del Plata como un exilio.

Quijote por vez primera en inglés, pues la obra podía prescindir de su idioma original "sin mella de su poesía" (Tomás 75). Borges mismo distinguía entre Quevedo (quien "no había podido salir nunca de su país") y Cervantes, "conocido y admirado en todo el mundo, hasta en malas traducciones" (Irby 8). Tomás llama la atención sobre el hecho de que la cita que el reseñista de "Pierre Menard" hace del Quijote, está tomada del capítulo donde irrumpe Cide Hamete Benengeli, el supuesto autor que escribió en árabe la obra luego traducida al español. "En el caso de Borges", agrega, "la utilización del noveno capítulo de la primera parte del Quijote parece más bien relacionarse con la traducción: tanto el de Menard como el de Cervantes se han filtrado por lenguas distintas al español" (Tomás 32). Esas dos obras clásicas hacen entrar las traducciones dentro de la tradición propia. "Prisión perpetua", desde otra perspectiva, propone lo mismo. La apropiación literaria, la construcción de una literatura sólida y auténtica (desde el punto de vista nacional, pero también personal), no se completa si es incapaz de digerir los clásicos nacidos en una lengua ajena. Lo había dicho mucho antes, utilizando una metáfora similar, Goethe, para quien "la fuerza de una lengua no reside en rechazar lo extranjero sino en devorarlo". Piglia ha querido ver en el cuento de Borges "La memoria de Shakespeare", el último escrito por su autor (ver "La literatura argentina después de Borges"). Sobre esa base arma una ficción que explica y justifica algunas propuestas de "Prisión perpetua". El cuento de Borges mostraría --según nos dice Piglia-- la tensión entre la lengua en que se lee y aquella en que se escribe, tensión que recorrería toda su obra. "La memoria de Shakespeare", leída por el autor de "En otro país", permite presentir "que el sueño era no

tanto escribir en la lengua de Shakespeare sino recibir la memoria de Aquél que es esa lengua y esa literatura" (63).

De linajes y herencias

A diferencia de Respiración artificial, donde las herencias se producían al modo de Tinianov, es decir, de tío a sobrino, aquí se establecen --al menos en principio, dado que luego entrarán en crisis-- de manera más directa. El destino de los dos protagonistas está marcado por el de sus padres.¹¹ Son estos últimos los que provocan la puesta en práctica de dos hechos que serán, a la postre, dos de los temas más importantes del relato y de la obra de Piglia: el exilio y la literatura. El padre del narrador se ve obligado por razones políticas (su condición de peronista) a irse con su familia a Mar del Plata, y esa partida provoca en éste la urgencia de escribir, si bien aclara desde el principio que no le interesa contar la historia de su padre. De ese exilio saldrá, como forma de negar la realidad, su Diario y, a la larga, su obra toda.¹² La función de ese Diario, como la de la literatura misma, es

¹¹ La obsesiva relación padre-hijo es tan temprana como ambigua en Piglia. Por ejemplo, en "Una luz que se iba", cuento aparecido en su primer libro, la presencia del padre es vacilante: tortuosa en la versión de Jaulario, mientras que casi desaparece en la de La invasión.

¹² "Prisión perpetua" es también un texto elíptico sobre el peronismo, que a su vez ha sido un leit motiv en la literatura argentina y ha funcionado como compulsión para escribir en muchos autores. La figura misma de Perón aparecerá luego un tanto ridiculizada en La ciudad ausente, haciéndose escuchar mediante aquellas extemporáneas grabaciones, o timado por el ingeniero alemán que le vendió el secreto de la bomba atómica. Pero en este relato, el peronismo --sin aparecer casi--, se halla en el centro de la escritura. Lo que en otros escritores ha sido estímulo para la creación de algún texto, aquí ocupa el papel de detonante en la carrera del escritor, puesto que Piglia atribuye al exilio provocado por la caída del peronismo, la escritura del Diario. En verdad, aunque Piglia ha insistido en que el primer cuento que escribió fue "La honda", el primero publicado, y jamás incluido en libro alguno, "Desagravio"

construir realidades alternativas para traspasar el umbral de lo inmediato y cotidiano.

Hay un momento de “En otro país” que recuerda otro similar al comienzo de Respiración artificial. En la novela, se trata de una fotografía que Maggi le envía a Renzi “donde [el propio Maggi] me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses y parezco una rana. A él, en cambio, se lo ve favorecido [...]. Al fondo, borrosa y casi fuera de foco, aparece mi madre [...]” (13). El fragmento del relato, en cambio, narra la llegada de la familia a Mar del Plata:

Me acuerdo con claridad de mi padre que abre la puerta de la calle España donde vamos a vivir [...] y trataba de parecer despreocupado y alegre mientras mi madre estaba en el pasillo. ¿Dónde estoy yo? Quizás atrás de mi madre, quizá ya he entrado en la casa. Invisible en el recuerdo, soy el que mira la escena (14).

Si en el primer momento el narrador es perfectamente visible, en el segundo no sabe bien dónde se halla. De ahí, por tanto, la necesidad imperiosa de escribir. Ambos fragmentos revelan, además, las relaciones de herencia dominantes: el sobrino en brazos de su tío, con una madre poco visible al fondo, en el primer caso, y el hijo en un lugar indefinido junto a sus padres, en el segundo.

Si el exilio de su padre, y por extensión, el suyo propio, obliga al narrador de “En otro país” a escribir, el “cómo” lo ofrecerá el padre de Ratliff. “Todo

(1963), abordaba el ametrallamiento de la Plaza de Mayo por pilotos antiperonistas. De modo que el papel que el “tema Perón” tuvo en el inicio real de la escritura de Piglia se conserva, metaforizado, en la historia personal reconstruida en “Prisión perpetua”.

el secreto” de narrar, decía, “consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad” (23). Y esa máxima se convierte en la premisa del relato a la vez que en el pilar de toda una poética. La invención de Ratliff y del mito del Diario, por ejemplo, son parte de ella: mentiras que revelan, en el fondo, una verdad.

Aunque las relaciones padre-hijo son decisivas, la más importante de todas es la que se establece entre Ratliff y el narrador, puesto que, a fin de cuentas, lo que se está narrando es la educación literaria de éste y, en ese aspecto, Ratliff es su padre. Creo necesario matizar, no obstante, algunas de las cosas que he dicho hasta aquí. Caben, en muchas de estas relaciones padre-hijo, aquel verso de Wordsworth según el cual el niño es el padre del hombre (“The Child is father of the Man”), o aquellos de José Martí: “¡Hijo soy de mi hijo! / ¡Él me rehace!”. Y es que con frecuencia los hijos reales o putativos, en las ficciones de Piglia, carecen a su vez de hijos y terminan convertidos en padres de sus propios padres, así como “ese hijo ejemplar que es Stephen Dedalus bien puede ser el padre de ese ‘mal necesario’ que es Leopold Bloom” (Chitarroni 66). Chitarroni advierte que para hacerse cargo de la misión de sus padres, los hijos deben seguir siendo hijos, no procrear; ser, en fin, “un hijo sin consecuencias” durante toda la vida. La premisa se cumple en el narrador de “En otro país”, igual que se cumplía en Renzi, quienes debieron cumplir las misiones que les estaban destinadas a Ratliff y Maggi, respectivamente.

Lo cierto es que en “Prisión perpetua” todas las relaciones padre (madre)-hijo son tortuosas. En los dos cuentos que lo integran aparece la historia de un padre que asesina a su mujer e hija, en ambos una mujer rechaza a su

hijo como si fuera falso. La madre de Ratliff, por su parte, se distancia de su presunta responsabilidad materna para convertirse en protagonista de una pequeña revolución sexual. En "El fluir de la vida" las relaciones padre-hija son incestuosas o falsas. Lucía Nietzsche, cuya madre parece haber sido asesinada, vive con ese supuesto padre con quien se descubre que mantiene relaciones amorosas, mientras el Pájaro, como el narrador de Henry James mencionado en "En otro país", no alcanza a comprender bien la historia. Aquellas relaciones verticales del principio entran en crisis, hasta llegar a la carta de Nietzsche en la que el filósofo --priorizando los linajes y relaciones simbólicas sobre las biológicas-- opina que "con quien menos se está emparentado es con los propios parientes: estar emparentado con los propios parientes (de sangre) constituiría un signo de extrema vulgaridad" (60).

A pesar de concluir poniendo en crisis las relaciones padre-hijo, lo cierto es que, como dije antes, en "Prisión perpetua" los linajes se arman sobre todo por línea paterna. Una vez más se utiliza a Borges para llegar a Arlt. Se asume la tesis del doble linaje que, según Piglia, Borges construyó de sí mismo (un costado literario y un costado guerrero), pero el relato elige, al seleccionar la vía paterna y desdibujar la materna, la herencia literaria, la parte foránea, y no la vertiente criolla y guerrera afincada en la tierra.¹³ Pero se trata de una interpretación incompleta, a la que es necesario añadir el ingrediente que aporta Roberto Arlt. De manera semejante a la presunta

¹³ Esta división binaria, en el caso de Borges, no es del todo cierta. El papel que su madre tuvo en la dedicación del hijo a la literatura fue cardinal. Lo interesante, sin embargo, es descubrir cómo Piglia intenta ilustrar en su propio relato una idea que ya había adelantado en su citado ensayo "Ideología y ficción en Borges".

vía paterna de Borges. ajena al nacionalismo y asimiladora de todo lo extranjero que pudiera enriquecerla, Arlt es hijo de un hombre nacido “en otro país”. La semejanza, sin embargo, es bastante precaria y se reduce a esa identidad entre el padre y lo extranjero. El acceso diverso que uno y otro tienen a la cultura, marcado por la pertenencia a distintas clases sociales, define modos de ser y de escribir. En el caso de Borges, “debe escribir por el padre y en su nombre”, es decir, “en lugar de él, pero también gracias a él, a lo que le ha legado. El espacio simbólico de esa donación es la biblioteca paterna” (5, subrayado del autor). Arlt, por el contrario, hereda de su padre la condición de emigrante (y todo lo que eso significa culturalmente) pero no una biblioteca; si quiere acceder a ella tiene que tomarla por asalto. Es lo que hace, pues, mediante Silvio Astier, el protagonista de El juguete rabioso que roba con un amigo en la biblioteca escolar.¹⁴ Desde la posición del transgresor, Arlt se burla de la “alta cultura” al convertir la escena del robo en una parodia del escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la biblioteca de Don Quijote. Piglia sitúa a varios de sus personajes en sintonía con Astier, a medio camino entre Borges y Arlt. El Renzi de “El final del viaje”, como ya señalé, hereda la biblioteca de su padre, pero para enterarse de ello debe violar el último deseo de su progenitor y leer la carta que éste le dejó. El Pájaro Artigas, en “El fluir de la vida”, se regodea en la lectura de cartas falsas que no le están dirigidas. El narrador de “En otro país”, finalmente, comienza en la línea de la herencia borgiana (un padre real que provoca en él la necesidad de escribir

¹⁴ Para profundizar en la opinión de Piglia sobre ese pasaje y esa idea, véase su Introducción a la novela de Arlt.

y un padre putativo que le enseña cómo hacerlo), y deriva hacia la transgresión arltiana, leyendo, en su propio pasado, una vida inexistente.

Ciudad y cárcel, cárcel y narración

Ya dijimos que los modos de escritura de Ratliff permean los modos de contar del narrador; si aquél escribía “todas las variantes de un relato que proliferaba y se expandía” (17), éste reproduce esa línea al punto de que en el suyo propio, aparte de la historia central que lo domina, aparecen cerca de cuarenta más, algunas de las cuales sólo están esbozadas o se resuelven en apenas dos líneas. Casi todas ellas tiran en sentidos diferentes. A semejanza de “El jardín de senderos que se bifurcan”, cada historia puede potenciar infinitas variantes; lejos de alargarse y encadenarse sin cesar, las historias se fracturan, aun cuando muchas de ellas se conecten entre sí. Dicha proliferación y fragmentación de historias se repetirá, años más tarde y con igual fortuna, en la novela La ciudad ausente.¹⁵

¹⁵ Esos minirrelatos pueden ser leídos también como cuentos autónomos. Muchos de ellos aparecen de manera independiente en Cuentos morales, así como en grabaciones profesionales realizadas por Piglia. De igual modo, algunos pueden leerse como sentencias o ensayos minúsculos. En cuanto a Ratliff, aquellas historias formaban parte de una novela en la que trabajaba desde “hacía años” y “que parecía no tener fin”, suerte de traducción del Museo de la novela de la Eterna, de Macedonio Fernández, libro que adelanta la obra futura de Piglia, puesto que será primordial en La ciudad ausente. Huelga decir que también la novela de Ratliff es un texto ausente, conocido por el narrador pero no por nosotros. La inclusión de pequeñas historias y la “confusión” genérica que ella provoca es tradicional en la literatura argentina. No era raro, por ejemplo, que los ensayos o biografías de Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz, de Carriego y Mallea, incluyeran narraciones o micronarraciones. Véase Una modernidad periférica, donde Beatriz Sarlo hace referencia a ello (206-207).

Otro aspecto en que "Prisión perpetua" se adelanta a la novela es en la importancia y el tratamiento que le concede a la ciudad; sobre todo a una interpretación particular de ésta: la ciudad como cárcel.¹⁶ El propio título del relato es ya elocuente. No se trata sólo de que en él aparezcan convictos, los más importantes de los cuales serían la amada de Ratliff y el condenado a prisión perpetua de "El fluir de la vida". Se trata, en primer lugar, de una filosofía sobre las equivalencias y similitudes de la cárcel, la ciudad y la literatura; en última instancia, de una metáfora de las sociedades modernas. No hay que olvidar que desde el siglo XVIII el sistema penal es la expresión límite de buena parte de las instituciones en que se desarrolla

¹⁶ Gerald Martin, quien considera que este tema ("city-as-prison novel") es relevante en la literatura latinoamericana, lo veía ya en Respiración artificial (Martin 336). Pero el tema del encierro, importantísimo en Piglia, es también muy anterior a esa novela. No hay más que ver el título original de su primer libro (Jaulario) y el tema de algunos de los cuentos recogidos allí como "Tarde de amor", "La pared", y "Una luz que se iba", pasando, claro está, por "En el calabozo", relato donde Renzi aparece por primera vez. Como sabemos, la edición argentina de ese volumen cambió su título por La invasión, de modo que hasta cierto punto oculta el tema del encierro. Sin embargo, le dio ese mismo nombre al cuento antes llamado "En el calabozo", con lo cual hizo pasar a un primer plano al único texto desarrollado en la cárcel. El cambio de título en este último caso dota al cuento de una tensión de la que carecía. Si "En el calabozo" se limita a ubicar espacialmente la historia, "La invasión" sugiere la incursión no deseada de Renzi en el espacio carcelario, así como el conflicto que ello generará. Un temprano análisis de los primeros cuentos de Piglia delataba la presencia de la ciudad y las tensiones que ella provoca entre quien la habita y quien la "invade", de las relaciones de subordinación entre personajes, etc.: "Uno de los temas de Piglia es [...] la correlación entre el que entra a la ciudad y el que la conoce. El otro nivel, entre el que es un jefe y el que sigue al jefe. El jefe participa de la historia. El seguidor, el discípulo, el protegido, adopta una actitud infantil, la subraya, y le sirve para retraerse permanentemente" (Viñas 186). Ese interés de Piglia por ubicar a los personajes en ambientes cerrados tiene que ver, además, con obvias cuestiones dramáticas, con el interés de verlos actuar en situaciones extremas. La escena cumbre en este sentido es aquella de Plata quemada en que tres hombres con el botín del asalto a un banco resisten durante varias horas (y decenas de páginas) el acoso de trescientos policías. Eufóricos por la violencia y la droga, reaccionan del modo más criminal que la sociedad pueda tolerar: incinerando el equivalente de medio millón de dólares. Ubicados entre la espada y la pared, esos tres criminales optan por declarar una guerra total al sistema a través del máspreciado de sus símbolos.

nuestra vida cotidiana.¹⁷ Lo interesante es observar cómo algunas características de ese sistema penal se traspolan a la literatura. La estructura misma del relato, esas decenas de microhistorias, esas pequeñas cápsulas independientes unas de otras, dan la impresión de ser minúsculas celdas, y, los fugaces personajes que se mueven en ellas, convictos sorprendidos en sus faenas. No es necesario insistir en que dicha estructura puede relacionarse con ese otro espacio que obsedía a Borges: el laberinto. Si seguimos la escueta clasificación hecha por Eco sobre los tres tipos de ellos (el **laberinto griego** o de Teseo, formado por una sola línea debidamente enrollada, el **laberinto manierista**, especie de árbol con raíces y muchos callejones sin salida, y la **red** que Deleuze y Guattari llaman **rizoma**, potencialmente infinita, sin centro, ni periferia ni salida, y donde cada calle puede conectarse con cualquier otra (Eco 60)), diríamos que en “Prisión perpetua”, como en La ciudad ausente, asistimos a un laberinto del tercer tipo. Hacerlo, sin embargo, supone una vuelta innecesaria, porque el más audaz y “rizomático” de los laberintos es el laberinto temporal propuesto por el mismo Borges.

La literatura urbana, desde el siglo pasado, había hecho pasar a primer plano las nociones de anonimato y multitud. Más aún, para Benjamin, “ningún tema se ha impuesto con más autoridad a los literatos del siglo

¹⁷ De ahí que Foucault piense que “en el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal. [...] En el taller, en la escuela, en el ejército, reina una verdadera micropenalidad del tiempo [...], de la actividad [...], de la manera de ser [...], de la palabra [...], del cuerpo [...], de la sexualidad” (Vigilar y castigar 183). “¿Puede extrañar”, se pregunta luego de forma retórica, “que la prisión se asemeje a las fábricas, a las escuelas, a los cuarteles, a los hospitales, todos los cuales se asemejan a las prisiones?” (230). Lo cierto es que la sociedad moderna no podía prescindir de esos mecanismos, no había modernidad sin represión: “Las Luces, que han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas” (225).

XIX" que el de la multitud. La causa principal fue que ésta comenzaba "a organizarse como público. Comenzaba a formular sus demandas; quería [...] encontrarse en la novela contemporánea" ("Sobre algunos temas en Baudelaire" 98). La ciudad como centro penitenciario, si bien se relaciona con esa idea, la altera. A pesar de las deudas y las semejanzas, hay --en lo que a percepción de los personajes se refiere-- una diferencia sustancial entre la imagen de la muchedumbre, de esos hormigueros humanos que habitan las grandes ciudades y que seducía a la literatura decimonónica, y la imagen de la ciudad como una cárcel. Si la primera impone cierta inevitable homogeneidad y confusión entre la multitud anónima, la cárcel, por el contrario, tiene la obligación de seleccionar, clasificar, aislar. En estas circunstancias prevalece la individualidad, el yo no se diluye en la masa. El presidiario se asemeja al escritor pues, como él, dispone del tiempo y de la soledad básicas para su labor, tiene un pasado que pesa sobre sí y que debe purgar (ya sea en el calabozo o sobre la página en blanco) y al menos una historia que contar. Para ambos, además, el arte de narrar, lejos de ser un lujo, se convierte en un imprescindible acto de sobrevivencia. En "Prisión perpetua" aparecen varias referencias explícitas al tema de la cárcel tomadas, según se dice, de los diarios del joven Piglia. Algunas insisten en la idea de la cárcel como núcleo social básico: "Para Steve la cárcel es el centro psíquico de la sociedad" (26), y reitera: "en la cárcel se puede observar el futuro de la sociedad. / La cárcel debe ser vista como un laboratorio" (26). Del otro lado aparece la cárcel como una "fábrica de relatos" donde "todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. [...] Lo que importa es narrar, no importa si la historia no le interesa a nadie. Lo contrario del arte de la novela, que se funda en la ilusión de convertir a los

lectores en adictos” (28). Por otro lado, la certeza de que “los convictos son filósofos naturales” (27), explica las analogías que se establecen, en “El fluir de la vida”, entre el presidiario y Nietzsche. La cárcel llega incluso a ser propuesta como modelo para el escritor; de ahí que según uno de los apuntes del Diario del narrador:

La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, le mot juste. Flaubert define ese camino, decía Steve. Un hombre encerrado días enteros en su celda de trabajo, aislado de la vida, que construye a altísima presión la forma pura de la novela (27).

Las referencias más importantes son aquellas que, como ésta, ligan a la institución carcelaria con la narrativa. Del mismo modo, la cárcel más productiva es --para decirlo con el título de Fredric Jameson-- la cárcel del lenguaje. En todos los casos se elude tocar un tema clave: el del tiempo disponible para la creación. El problema que torturaba al Arlt de “Nombre falso” (cómo financiar el tiempo libre que le permitiera escribir) está resuelto para el prisionero que, paradójicamente, dispone de todo el tiempo. Al abolir el dinero, el preso encuentra solución a uno de los conflictos esenciales de la economía literaria, pues el “dinero [...] contribuyó a volver más confusa la relación entre el problema (económico y crematístico) del precio justo y el problema (filosófico y retórico) del mot juste” (Shell 187).

En este relato poblado por presidiarios, psicópatas, impostores y falsificadores, sobresale un personaje casi invisible, de tan efímero, en que

hallan su expresión última esos vínculos entre el sistema penitenciario y la literatura. Me refiero al prisionero que se hizo tatuar un haikú, y de ese modo constituyó a su cuerpo en el espacio mismo de la escritura. Cuerpo social, cuerpo físico y cuerpo literario, se funden; la literatura pasa a ser parte de la anatomía. En ese ámbito, entender la narración como una forma de exhibir ciertos saberes, deja de ser una metáfora para convertirse en una realidad palpable sobre la piel.

A propósito de un haikú, Octavio Paz contaba una anécdota según la cual Mukai Kyorai, discípulo de Basho, demostraba la “transparencia verbal” de su maestro. Kyorai le enseñó el siguiente haikú: “Cima de la peña: / allí también hay otro / huésped de la luna”. Cuando Basho preguntó en qué pensaba al escribirlo, Kyorai contestó: “Una noche, mientras caminaba en la colina bajo la luna de verano, tratando de componer un poema, descubrí en lo alto de una roca a otro poeta, probablemente también pensando en un poema.” “Hubiera sido mucho más interesante”, sugirió Basho, “si las líneas ‘allí también hay otro / huésped de la luna’ se refiriesen no a otro sino a usted mismo.” (“La tradición” 345). “Prisión perpetua” hace honor a la interpretación de Basho: todos aquellos “huéspedes de la luna” que escriben, narran o leen dentro del relato del autor, no están si no refiriéndose a él mismo, construyendo su propia imagen de escritor.

La estrategia autobiográfica

Desde la Introducción he insistido en que Piglia juega permanentemente con la creación de un doble literario, un personaje que se acerca al autor real y que llega incluso a usurpar su nombre, aunque puede aparecer bajo otros disfraces. En “Prisión perpetua”, si bien el nombre del autor real no aparece, es donde el “pacto autobiográfico” (esa identidad entre autor, narrador y personaje, presente en varios de sus textos) es más convincente. No se trata sólo de que aquí Piglia se valga de la retórica del género, sino de que el tema mismo del relato es la construcción de la figura del escritor. A estas alturas huelga añadir que se trata de una construcción ficticia, pero en última instancia toda autobiografía lo es. Recuérdese que Elías Castelnuovo --para no ir más lejos-- repite casi textualmente en su Autobiografía tramos narrativos de sus libros de ficción (Véase Sarlo Una modernidad periférica 202).

Vayamos por partes. El género, de gran arraigo en la literatura argentina, siempre ha interesado a Piglia. Ya en fecha tan temprana como 1968, seleccionó y prologó para la Editorial Tiempo Contemporáneo, un volumen con el elocuente título de Yo. En él recoge fragmentos autobiográficos (no necesariamente escritos con esa intención) que van de Juan Manuel Rosas al Che Guevara, pasando por Arlt, Borges, Macedonio, Mansilla, etc. El título del volumen recuerda el de una sección de la revista Leoplán, fundada en 1934, que respondía al nombre de “Yo... YO ¿Qué opina usted de sí mismo?”, y que recogió colaboraciones de decenas de escritores célebres. En la Nota de introducción al libro, Piglia opina sobre el papel del autobiógrafo: “Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la

lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje.” (5, subrayado del autor). Vale la pena retener esas ideas; la primera es bastante obvia: la autobiografía está más cerca de la comunicación de una experiencia que de la experiencia misma; la segunda, aparentemente reiterativa, va más lejos y sirve para entender el espíritu que anima “Prisión perpetua”: no hay que dejarse llevar por la lógica de la sinceridad sino por la del lenguaje. Puede sorprender, por eso mismo, el título del libro, extraño yo cuya armazón --se asume-- está más cerca de la ficción que de la realidad.

La estrategia de Piglia de simular relatos autobiográficos tenía antecedentes en “Mata-Hari 55”, cuento de su primer libro. Una nota al inicio del texto aclaraba que

La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquivada; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar. Frente al riesgo de violentarla con la ficción, he preferido transcribir casi sin cambios el material grabado por mí [...].

Esta coartada, que Piglia reactualiza en Plata quemada, intenta hacer pasar por autobiográfico lo que no lo es. Para Juan Forn, el “epílogo [de esta novela] es una obra maestra de la mistificación” según el cual ella, en lugar de proponerse como un policial, se disfraza de una novela de no ficción, a la manera de A sangre fría (“Sangre fría, plata caliente”). En realidad, también esta novela mueve las fronteras entre los géneros y juega con algunos sobreentendidos. Es cierto que ella está basada en hechos reales, como

también es cierto que en ella prevalece la ficción. Pero lo interesante, creo, no es tanto que la ficción finja ser testimonial como que deba fingirlo el epílogo. La simulación rompe con la lógica del género. Ese epílogo existe -- se supone-- para demostrar, desde un ámbito real, cómo y por qué fue concebida la ficción que acabamos de leer. Pero gracias a un extraño malabarismo, la mayor parte del libro, esa que justifica la palabra "novela" que aparece en la cubierta, es en buena medida un hecho real, mientras que el epílogo, por el contrario, convierte al autor en un personaje más, y al detonante de la escritura (el encuentro con Blanca Galeano y la recuperación de los manuscritos treinta años después) en fruto de una conjunción de azares (estos sí) novelescos.

En Respiración artificial, si bien los recursos de la autobiografía no son tan visibles, ésta es pensada como género. Las posibles autobiografías de los personajes se cruzan allí de manera extraña y poco convencional. Con frecuencia se alude a la urgencia (o a la imposibilidad) de escribirla y al hecho de que no necesariamente se le encuentra en su forma tradicional. Ossorio, por ejemplo, anuncia su Autobiografía porque cree que todo hombre debe escribirla al acercarse a los 40 años,¹⁸ pero la de él mismo está en otra parte, en esas cartas y fragmentos del diario y de su presunta novela que llegan a nosotros. Quizá por eso Renzi dice que la verdadera autobiografía de alguien está en las cartas que ha escrito. Y Tardewski, por

¹⁸ Ossorio está siguiendo, de manera anacrónica, la pauta de Eladio Linacero, el narrador protagonista de El pozo, quien comienza a escribir su vida en vísperas de cumplir esa edad. Por cierto, en el relato de Onetti aparece una idea que complementa, desde la perspectiva contraria, la idea central de "Prisión perpetua": "Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos" (34).

su lado, opina que la mejor autobiografía de Maggi tal vez se encuentre en los papeles sobre Enrique Ossorio que aquél tenía y que le dieron sentido a su existencia. A fin de cuentas, los diarios, las cartas, los apuntes y hasta las lecturas que alguien hace, son formas más o menos sinuosas de hablar del yo. Los personajes de Respiración artificial se debaten entre el deseo de tener o encontrar una autobiografía que los respalde y la dificultad de saber dónde hallarla. No hay que pasar por alto el valor simbólico del género. Piglia piensa que

para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción (“Echeverría” 9, subrayado del autor).

Ya en su ineludible estudio sobre el género, Adolfo Prieto afirmaba que “la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina” (22, subrayado del autor). En realidad, el género no nació con Sarmiento, pero a él cupo el mérito de haber cometido “la escandalosa inmodestia de publicar un escrito de pura referencia personal” (Prieto 20), cuando otros habían mantenido inéditas sus respectivas escrituras íntimas. En el volumen Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Sylvia Molloy establece una vez más relaciones entre el género y la historia. Para ella, la autobiografía, género muy estimado en el siglo XIX, “parece el mejor medio de transmisión de la historia y, en el caso concreto de Hispanoamérica, de la

nueva historia de las flamantes naciones” (190). Casi era la historia, de hecho, la que justificaba el género, puesto que cuando el autor debía clasificar ese texto vacilante entre la historia y la ficción, “prefiere evitar la ambigüedad. En beneficio de sus lectores y de su propia autoestima, lo coloca dentro de los límites, más respetables, del primer género: la autobiografía decimonónica se legitima como historia, y como historia, se justifica por su valor documental” (187). Pero poco o ningún espacio queda para la petite histoire; el autobiógrafo manifiesta “el claro deseo de insertarse en una historia más importante, la Historia que se está gestando” (114). Según Molloy, fue con Victoria Ocampo que la petite histoire hasta entonces omitida, apareció, precisamente, como Historia. El relato de Piglia entronca con esta tradición. El tránsito de la primera novela al relato “Prisión perpetua”, es decir, de la historia a la memoria personal, es también el tránsito entre los géneros: de la biografía (de Ossorio) a la autobiografía.

Con “Nombre falso”, Piglia había llenado uno de los vacíos dejados por Philippe Lejeune en su cuadro sobre los límites del pacto novelesco y del pacto autobiográfico. Aunque el ya clásico ensayo de Lejeune (titulado, precisamente, “El pacto autobiográfico”) apareció en 1973 en la revista Poétique, no fue recogido en libro hasta 1975, es decir, el mismo año de publicación del relato de Piglia. Once años más tarde, en su volumen Moi aussi, Lejeune reproduciría una carta de Serge Doubrovsky, de 1977, en que éste --convertido por el teórico en un “caso”-- decía deber en buena medida a la lectura de “El pacto...” la escritura de su novela Fils, uno de cuyos propósitos era “llenar aquella ‘casilla’ que su análisis [de Lejeune]

dejaba vacía” (Lejeune 178). A la casilla en cuestión debía corresponder una novela cuyo héroe tuviera el mismo nombre que el autor. Aunque Lejeune reconocía que nada impedía realizarla, lo cierto es que en la tradición por él manejada, ningún título satisfacía esa demanda. Si bien la ficción de Piglia no es una novela, explotaba --como haría luego “Prisión perpetua”-- ese espacio “en blanco” que descolocaba al teórico francés.

Me parece necesario abundar en dos cuestiones planteadas por éste. La primera, que la autobiografía está cercana a otros géneros con muchos rasgos comunes tales como las Memorias, el Autorretrato, el Diario íntimo, etc. La diferencia entre este último y aquella radica en que la narración autobiográfica es retrospectiva, mientras que el Diario no. Aun cuando eso es cierto Piglia intenta invertir, en “Prisión perpetua”, la funcionalidad de los géneros, de modo que recurre al diario para dar la visión retrospectiva y a lo autobiográfico para hablar del ahora, del ponente que, en Nueva York, abre las páginas de un diario que lo lleva a sus comienzos como escritor. La idea es, una vez más, convertir al diario en protagonista de esa biografía al punto de que, sólo a través suyo, el narrador-personaje puede contarse a sí mismo. Eso, por supuesto, entraña un conflicto. El mismo carácter retrospectivo de la autobiografía permite evaluar el pasado desde cierta distancia. El “yo” del presente ya no coincide con ese otro del pasado, convertido en “él” por obra y gracia de la lejanía en el tiempo. El Diario, en cambio, suprime esa distancia crítica. Contarse desde éste supone, pues, la intención de no borrar ese “yo”. Para el escritor, en un sentido, no existe el pasado, pues toda la experiencia vivida y leída se concentra en el espacio del presente.

La segunda cuestión de las que plantea Lejeune es que ninguna de las formas del pacto autobiográfico permite poner en entredicho la identidad entre el nombre del personaje y del autor, aun cuando pueda cuestionarse el parecido (64). Luego agrega que esa propia identidad (sea explícita o no) “excluye la posibilidad de la ficción”. Y agrega que incluso si la narración fuera completamente falsa desde el punto de vista histórico, sería “del orden de la mentira (lo cual es una categoría ‘autobiográfica’) y no de la ficción” (68). Está de más decir que “Prisión perpetua” no es, en rigor, un texto autobiográfico, sino que explota los recursos y los “pactos” que el género establece. Lo interesante aquí es que se asumen las reglas de un juego para de inmediato violentarlas. La no coincidencia entre los hechos reales y los contados en “Prisión perpetua” no delatan mentira alguna, sino que construyen un nuevo pacto de lectura: leer como real una autobiografía en que muchos de los hechos y personajes que aparecen no existieron nunca. “La paradoja propia de la ficción” --lo ha dicho Juan José Saer-- “reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad” (12). Lo había expresado antes, a su manera, el famoso verso de Antonio Machado: “también la verdad se inventa”.

Si en textos anteriores de Piglia la construcción del sujeto que escribe pasaba por formas indirectas de enfrentarlo a los asuntos de la propiedad y de la historia, aquí pasa por su propia historia de vida. La prisión perpetua es, en última instancia, la del yo. La tensión pronominal entre ese yo y el nosotros será el camino que conduzca de Nietzsche a Proust. Si “Prisión perpetua” parece narrar la apoteosis del yo, con La ciudad ausente Piglia

irá a la búsqueda, no de un tiempo perdido, sino de un nosotros formado por la memoria recobrada.

El arte de la ficción

Uno de los espacios más recurrentes en las ficciones de Piglia son los bares (y especialmente uno, el bar Ramos); en ellos se producen los grandes encuentros y las más trascendentales polémicas. Con esa fina ironía que lo caracteriza, Piglia convierte los bares en las “cátedras” por excelencia, el sitio donde, tal vez potenciadas por el alcohol, circulan las historias. Ya lo decía Emilio Renzi: “Los bares son nuestros barcos balleneros” (Respiración artificial 43). Precisamente en un bar se desarrolla “El fluir de la vida”. El relato mismo comienza ubicando el espacio de enunciación de la historia: “En el bar hablo con Artigas. / Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche” (52). En cierto momento Piglia recuerda que ese personaje fue el “núcleo inicial” del relato, a partir de la fascinación que le producían la hermana de Nietzsche (Elizabeth) y su marido, quien “construyó una colonia paranoica en la selva paraguaya, sobre la cual Elizabeth Nietzsche-Förster escribió el libro La colonia de Bernhard Förster «Nueva Germania» en Paraguay, para explicar los delirios à la Kurtz de su marido” (Forn 42). El personaje de Lucía, supuesta nieta de Elizabeth, es ficticio y tomó su nombre en préstamo del de la hija de Joyce, otro personaje que a Piglia le ha interesado de modo especial. En cuanto a Elizabeth, lo que se dice de ella es esencialmente cierto, aunque aparecen aquí algunas alteraciones de los hechos. En 1884, Nietzsche tuvo conflictos

con su hermana por el exacerbado antisemitismo de ella. Más tarde, junto con su esposo, Elizabeth se fue a vivir a Paraguay, donde él se suicidó en 1889. Al año siguiente regresó a Alemania y en los años sucesivos fundaría el Archivo-Nietzsche y se haría cargo del manejo de la obra de su hermano. A ella se deben muchas de las confusiones y malentendidos de que fue víctima el filósofo. Sólo en 1935, al morir ella, se supo el alcance de la adulteración de la figura de su hermano, que llegó incluso a la falsificación de cartas (asunto nada desdeñable aquí). A ella y al Tercer Reich se deben los mayores prejuicios en torno a Nietzsche.

Nada de esto aparece en el cuento, pero la recuperación de Nietzsche, aunque sea vicariamente, a través de una dudosa descendiente, es llamativa. En “Nombre falso”, como vimos en el capítulo correspondiente, Piglia desaprovechó la escena del caballo desgarrado que tanto impresionara a Raskolnikov y al propio Nietzsche, y que Andreiev había incorporado a “Las tinieblas”. Tampoco en Respiración artificial el filósofo tiene un papel de importancia, pero ya allí su ausencia puede ser relevante, pues significa que Piglia lo exoneró de responsabilidad en la legitimación de la filosofía nazi, cuya culpa, si puede decirse así, caía sobre Descartes. Piglia atenta contra el lugar común que ve en el autor de Así hablaba Zaratustra al sostén filosófico del nazismo. Una vez “absuelto” de ese cargo, Piglia retoma a Nietzsche (quien, por cierto, comenzó a escribir su diario en 1857, exactamente un siglo antes que aquél)¹⁹ no tanto al utilizar como personaje a una pariente suya, como al incorporar a la narración ciertos presupuestos

¹⁹ La escritura del filósofo acuñó de tal manera una forma de escribir, que en sus “Conversaciones con Brecht” Benjamin recuerda que éste le reprochaba haber escrito su ensayo sobre Kafka “a modo de diarios al estilo de Nietzsche” (140).

filosóficos de él. Como se sabe, los grandes temas de su filosofía son el nihilismo, la voluntad de poder y el eterno retorno. Basta detenerse someramente en ellos para advertir su presencia en “El fluir de la vida”, desde el título mismo del cuento. Puesto que para Nietzsche “todo ser es un devenir” (Heidegger 55), el flujo mismo tiene en él una importancia capital.²⁰ En el relato de Piglia, el verbo fluir aparece asociado siempre con la literatura, con el arte de la narración. Sorprende el uso diverso que se le da en los dos textos. El narrador de “En otro país” dice que Ratliff “buscaba hundirse en el fluir de la experiencia para destilar el arte de la ficción” (17). Luego repite la idea, refiriéndose a los marineros que se guiaban por la luz encendida en la habitación de Flaubert. Aquéllos, según Ratliff, eran mejores narradores que éste, “construían el fluir manso del relato en el río de la experiencia” (27). Ambas referencias vuelven a poner en un primer plano las relaciones entre literatura y vida. Dejarse llevar por el fluir de la vida garantizaría el éxito de la narración. Parece paradójico, por tanto, que en el segundo cuento, cuyo título es más que elocuente, se matice lo dicho hasta ahora. Regresemos un momento a Nietzsche y al aforismo 359 de La

²⁰ Al intentar resumir esas características del pensamiento de Nietzsche, un estudioso de su obra no puede evitar repetir varias veces el verbo fluir: “En cuanto al mundo como voluntad de poder es finito y el devenir incesante, lo fluyente, al agotar sus posibilidades de desenvolvimiento, tiene que refluir, volverse sobre sí, repetirse, retornar, y esto eternamente porque el devenir es infinito. El mundo es, pues, el eterno retorno de lo mismo. Y en el remolino de fluir continuo hay, por decirlo así, un punto quieto: [...] un cuento eterno, [...] el ser como una permanente presencia” (Cruz Vélez 52-53, los subrayados son míos). La presencia de Nietzsche en el relato está asociada también con su papel fundacional del psicoanálisis, que llegó a ser reconocido por el propio Freud: “Nietzsche fue uno de los primeros psicoanalistas. Es sorprendente hasta dónde su intuición anticipó nuestros descubrimientos. Nadie ha reconocido más profundamente los motivos duales de la conducta humana, y la insistencia del principio del placer sobre su interminable vaivén” (“Sigmund Freud” 77). Cualquier lector percibirá fácilmente la presencia en el relato de la “dualidad de la conducta humana”, el posible incesto, etc.

voluntad de poder. Para el filósofo alemán, “Parménides dijo: ‘no se puede pensar lo que no es’; nosotros estamos en el otro extremo, y decimos: ‘lo que puede ser pensado tiene que ser necesariamente una ficción’”. Siguiendo esa línea, cuando el narrador de “En otro país” anuncia al final que va a referirse a Ratliff, lo que comienza entonces es una ficción: “El fluir de la vida”, que también pudo llamarse, como reconoce el narrador, “Páginas de una autobiografía futura” y “Los rastros de Ratliff”. En ese cuento, el fluir, para poder “destilar” la narración, necesita detenerse, alcanzar el “punto quieto”. De ahí que Artigas piense que al perder a Lucía, “empezó su manía de fijar el fluir de la vida. Lo que Artigas llama el arte de narrar’. Fijar, dice el Pájaro, el lento fluir de la vida, detener ese movimiento impreciso” (53, subrayado mío). El final exacto del relato retoma la idea:

Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad (62).

De modo que el secreto de la narración, más que en el fluir de la vida, más que un camino que se refleje en el ya viejo y gastado espejo de Stendhal, estaría en ese instante en que se le detiene, visto a través de una “lente pulida”. No obstante, el espejo (ahora borgiano) sigue siendo imprescindible, al punto de que gracias a él y a “una rarísima combinación de ángulos y perspectivas” (62), el Pájaro pudo descubrir el secreto o la falacia de la vida de Lucía, y al mismo tiempo, confirmar una enseñanza

clave, válida para la literatura y para el relato mismo. Todo "El fluir de la vida" está armado sobre la base de varias falsificaciones. Lucía y su padre llegaron de Paraguay después de la muerte no esclarecida de la esposa de él y madre de ella. En Adrogué se acomodan en una casa donde funcionó una Unidad Básica Peronista. Resulta irónico que las convicciones peronistas del padre de "En otro país" hayan empujado al narrador al exilio, mientras que los restos de ese peronismo hayan brindado cobijo a estos fugitivos. Lo cierto es que en ese sitio es donde Lucía encuentra las cartas destinadas a Evita, y entre ellas la de Aldo Reyes, el condenado a prisión perpetua cuya escritura recordaba la de Nietzsche en una carta que ella conservaba. Parece haber algo torvo en esta mujer que, como Arocena, lee cartas que no le están dirigidas. Sin embargo, tales cartas son obra de ella misma, anotaciones de su puño y letra. Aquello que hemos estado leyendo, pues, se desvanece en el aire ante la certeza de que no es más que una ficción del personaje. Pero todavía falta descubrir algo más importante. Ello ocurre cuando el Pájaro, gracias a la "rarísima combinación de ángulos y perspectivas" del espejo, descubre a Lucía abrazada y besándose "con el que ella me había dicho que era su padre" (62). Si antes Ratliff especulaba sobre si narrar era "incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida" (43), el Pájaro aprendió con Lucía todo lo que sabía: "Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices" (61). De modo que, retornando al punto de partida, el Pájaro supo al final --y con ese descubrimiento cierra el relato-- lo que ya sabían Ratliff

y el narrador de "En otro país": que se puede decir la verdad aun cuando se esté mintiendo. A fin de cuentas, en eso consiste el arte de la ficción.

ESCRITURA, MEMORIA Y COMLOT

La teoría del complot

La ciudad ausente, novela construida con los temas de varias es, entre otras, dos de ellas: en la primera, la de amor, un hombre (Macedonio Fernández) construye una máquina que le permita rescatar a su mujer de la muerte; en la segunda, la política, esa misma máquina recupera la memoria colectiva que intenta ser borrada por la maquinaria del Estado.¹ Esa tensión entre la memoria, de un lado, y el olvido y la muerte, del otro, sustenta la novela y la vincula con un conflicto real de la sociedad argentina. Menos de dos años antes de aparecer La ciudad ausente, en diciembre de 1990, el presidente Carlos Saúl Menem había indultado a los principales responsables de la represión política en su país. Ese indulto era la culminación de un proceso comenzado con el fin mismo de la dictadura: la instauración del perdón sobre la base del olvido, la idea de que la reconciliación nacional sólo sería posible si se extirpaba de la memoria el horror vivido, si se compartían las culpas y se diluían las responsabilidades.

¹ La pérdida de la mujer, tópico de cualquier literatura, es leída 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 de la novela de la Eterna, tienen en común ese matiz tanguero; todos cuentan "la pérdida de una mujer (se llame Elsa, la Maga, Solveig, la Eterna o Beatriz Viterbo) y la correlativa visión desengañada del mundo" ("El tango" 79). Pero la conjunción que se da en La ciudad ausente entre el espacio femenino y el espacio político, tan vieja como la Antígona, tiene también ejemplos importantes en la literatura argentina, desde Amalia hasta hoy.

A partir de la terrible experiencia de la dictadura militar habían comenzado a aparecer dentro de la obra de Piglia referencias al complot y la paranoia. Él descubrió en la tradición una nueva veta política; de ahí que la idea del complot vaya surgiendo de modo paulatino en la ficción, los ensayos y las entrevistas, hasta cuajar en La ciudad ausente. Para Piglia, el complot sería una de las formas mediante las cuales se ejerce el poder y que, además, podría encontrarse como leit motiv en la historia nacional.² Al menos desde 1984, un año después del fin de la dictadura, Piglia insistirá en la recurrencia al complot en la literatura y comienza a leer de un nuevo modo la obra de Arlt: "Las novelas han hecho del complot la clave de la interpretación de la sociedad." Y agrega, desde esa nueva perspectiva: "Arlt es el que lleva a la perfección ese trabajo con la falsificación y la política perversa, pero yo veo ahí una gran tradición de la literatura argentina" ("Una trama de relatos" 65). Ese mismo año insiste en desviar la atención del tema de la propiedad a uno de carácter más político: "Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción" ("Sobre Roberto Arlt" 31). Luego volverá sobre el tema, hasta llegar a decir que Arlt "es el gran novelista del complot, que es el gran tema novelístico argentino" (Campos 99).

² "El Estado aquí", ha dicho en una entrevista, "me parece que ha puesto a jugar este sistema: la historia del complot, la teoría del virus; algo que el Estado manejó desde el '80; siempre hay unos tipos que están creando un complot y que hay que castigarlos o matarlos; ahora son las derechas, pero siempre hay alguno. Habría que hacer una historia del complot acá, desde la época de la máscara de Fernando VII con lo que fue la primera Constitución del Estado argentino" (Pipino 4).

Pero en 1986, al hablar de las relaciones entre política y literatura, y del modo en que ésta trabaja la política como si se tratara de una conspiración, una "gran máquina paranoica y ficcional" ("Sobre Borges" 139), introdujo el nombre de Macedonio Fernández. Quizás esta nueva línea explorada por Piglia sea la que lo llevó a la recuperación de Macedonio, quien por esa fecha empezó a aparecer en sus ensayos, en Prisión perpetua, y resultó ser un personaje fundamental de La ciudad ausente. Creo que es interesante observar cómo, en función de los temas que Piglia privilegia, aparecen o desaparecen autores, pasan a un primer plano u ocupan un discreto sitio al fondo del escenario. Incluso dos autores cardinales como Arlt y Borges, presentes siempre, oscilan entre un extremo y otro. Está claro que la presencia de determinado autor en la obra de Piglia no tiene que ser proporcional con su aparición explícita, pero sí que esta última se relaciona con el valor simbólico que él le otorga a dicho autor. No es casual que Macedonio, casi ignorado antes, comenzara a tener una presencia visible desde mediados de la década del ochenta. La razón fundamental es el giro que toma la obra de Piglia a partir del fin de la dictadura y su lectura sesgada de Macedonio. No olvidemos que, en 1986, a propósito de éste, Piglia reconociera que "por un lado una política y ficción, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad" ("Sobre Borges" 154). Desde entonces es difícil ver a Macedonio, quien parecía ser el ejemplo más claro de autorreferencialidad y ajeno a cualquier "compromiso", desvinculado de ese carácter político que Piglia le

atribuye. Éste crea un inusual círculo vicioso; al asumir la teoría del complot, "descubre" a Macedonio y nos obliga a leerlo de modo inesperado, como si se tratara de un precursor, hasta el punto de que por momentos parece desplazar a Arlt y a Borges. Al menos lo utiliza como ejemplo de características que antes prefería ver en aquéllos: "Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. Macedonio Fernández concebía de esa manera la literatura y varios de sus mejores textos se han publicado con el nombre de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar" ("Memoria y tradición" 63).

Es inevitable relacionar La ciudad ausente con el proceso de indulto a los militares que mencioné antes. Sin embargo, la mayor parte de las obsesiones que aparecen allí preceden a ese hecho. Es más, ya en 1987 Piglia había escrito lo que podría considerarse el "manifiesto" de la novela. Me refiero a "Ficción y política en la literatura argentina", ponencia presentada en los coloquios "Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia" y "Cultura y democracia en la Argentina", y publicada por vez primera en 1989.³ En ella pueden leerse algunas de las ideas que sustentan La ciudad ausente, tales como la tensión entre espacio femenino y espacio político, la forma de narración (presente ya en el Martín Fierro) basada en proverbios, miniaturas que parecen ruinas de un "gran relato perdido", la convicción de que en la pampa los únicos que escriben son los viajeros ingleses, etc. Todas ellas, como veremos, son absorbidas en la novela, aunque sin lugar a dudas el peso mayor tanto en la mentada ponencia como en La ciudad ausente lo ocupan

³ La segunda parte de ese texto, con idéntico título, fue la que se reprodujo en Crítica y ficción.

Macedonio y su función dentro de la literatura nacional. Su teoría del Estado asociada con la teoría de la Novela, los vínculos entre política y ficción, su obra leída como la crónica de una sociedad utópica, legitiman la presencia tutelar de Macedonio en la segunda novela de Piglia. Éste ni siquiera rehúye la paradoja de considerarlo el paradigma de "la autonomía plena de la ficción" (205) a la vez que "el gran novelista social" (205-206). Sin duda, la teoría de Piglia sobre Macedonio explica, como había ocurrido antes con otros "precursores", La ciudad ausente, así como ayuda a ubicarla en un sitio preciso dentro del canon de la literatura argentina.

En cuanto a la paranoia, Piglia ha creado --en fecha mucho más cercana a la publicación de la novela-- el concepto de "ficción paranoica", al que define a partir de "la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos leer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia" ("La ficción paranoica" 5).⁴ Si bien en Respiración artificial Piglia había abordado estos elementos, La ciudad ausente entrará más de lleno en el tema. En una ciudad opresiva y futura en que abundan los confidentes, las amenazas y los interrogatorios, donde las patrullas controlan una ciudad llena de reflectores barriendo el cielo, a la manera de

⁴ Esa conciencia define el uso de los géneros. Avelar, por ejemplo, cree que si Respiración artificial manejaba el modelo del relato policial desde la perspectiva del detective que "sigue las pistas de ese gran crimen que es la Historia", "La ciudad ausente cuenta quizás el mismo relato [...], pero con una inversión fundamental: se narra desde el criminal. La máquina narrativa se pone al servicio del deseo conspiratorio". Lo que cuenta la novela es, consecuentemente, "la batalla campal de imaginarios" (430).

Metrópolis, llena también de “micrófonos y cámaras ocultas y policías por todos lados” (151), a la manera de Orwell, varios personajes conspiran y buscan sin saber qué a ciencia cierta, mientras una máquina se convierte en eje de la narración. Atmósfera y tics que reaparecen en el guión que Piglia escribió para la película La sonámbula (1998), dirigida por Fernando Spiner.

En La ciudad ausente se compara el mundo de la redacción del periódico con la cárcel. Cuando Junior llegó allí, Renzi “lo llevó a recorrer la redacción para que conociera a los otros prisioneros” (10). La comparación implica que sea uno de los prisioneros (Junior) quien haga la investigación de la máquina, y que sea la cárcel (el periódico) la que provea de relatos al gran público. Más adelante, en el monólogo final de la máquina, ésta dice que, según Fuyita, “la narración [...] es un arte de vigilantes”, puesto que ellos incitan a la gente a contar sus secretos, a que hable de los otros. “La policía y la denominada justicia”, insiste con ironía, “han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (167). Luego, invirtiendo los términos, sentencia que “todo relato es policial [...]. Sólo los asesinos tienen algo que contar, la historia personal es siempre la historia de un crimen” (168).

No es raro entonces que creamos estar en el escenario de La ciudad ausente cuando Piglia, refiriéndose al lugar en donde encuentra la muerte el Rufián Melancólico, dice que “Buenos Aires parece una de las ciudades psicóticas de Burroughs; parece una máquina de daños, abstracta, malvada, ‘peligrosa como una mujer’” (“Roberto Arlt. La ficción del dinero” 126). Esa descripción forma parte también de la

relectura que Piglia hace de Arlt. Sin embargo, si bien la anécdota de la novela se ubica, sobre todo, en Buenos Aires, puede remitir al mismo tiempo a muchas otras ciudades. Así como “La muerte y la brújula” es “una pesadilla en que figuran [con nombres como Rue de Toulon o Triste-le-Roy] elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla” (“El escritor argentino”, Obras completas 270), La ciudad ausente es otra pesadilla que tras nombres bonaerenses revela, deformadas, pesadillas universales.

Los relatos de la máquina

He dicho antes que La ciudad ausente era, entre otras, dos novelas, la de amor y la política. Al mismo tiempo puede ser otras dos: la de Junior en su interminable pesquisa, y la de los sucesivos relatos de la máquina. En la primera, Junior va siguiendo huellas que le permitan armar su reportaje, pero el reportaje mismo, hasta donde sabemos, nunca es escrito. La investigación se centra en la recuperación de los relatos de la máquina que circulan por la ciudad y que el Estado intenta detener o desacreditar en vano. Ese puede ser, haciendo honor a la condición de Junior, un libro de viajes, sea a los bajos fondos o al delta del Tigre en busca de la isla. La condición detectivesca de Junior, su afán por desentrañar la historia oculta, es lo que permite que salga a la superficie la otra novela, esa que está integrada por los relatos propiamente dichos, cada uno de los cuales podría ser, a su vez, núcleo de una nueva novela. El primero de ellos en llegar a manos de Junior le fue entregado por Renzi y se denomina

“La grabación”. Comienza siendo la historia del primer anarquista argentino, el Falso Fierro, y deriva hacia la “historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror” (17). Éste, testigo del horror supremo, ve los infinitos pozos que eran llenados de cadáveres cada noche, y que formaban un verdadero “mapa del infierno”. Reaparecen aquí, de modo brutal, aquellos desaparecidos mencionados de manera oblicua en Respiración artificial. Angela o Maggi, los personajes de allá, bien pudieran formar parte de este “mapa del infierno”. Las sucesivas historias de la máquina están escritas en diferentes claves, pero el hecho de que esa sea la historia inicial (aunque no la primera producida por ella) sitúa la invención de Macedonio y la propia novela de Piglia en el marco de una realidad espeluznante. Ese narrador es testigo y memoria de un hecho inefable que sólo puede circular en la clandestinidad.⁵ El Falso Fierro no aparece allí por azar. Él es la versión de un personaje conocido por Renzi: el húngaro Lazlo Malämud, “el mayor experto centroeuropeo en la obra de José Hernández” (15-16). Éste, especie de Tardewski llevado casi al ridículo, es un exiliado incapaz de expresarse en una lengua de la que sólo conoce su mayor poema. De

⁵ El horror vivido durante la dictadura da pie para que Piglia se refiera, de pasada, a una de sus supuestas causas. Se trata, al parecer, de cierto ajuste de cuentas con el izquierdismo radical de las décadas del sesenta y setenta. Me refiero a la escena en que Julia Gandini, en un parlamento que resume el sentimiento de buena parte de una generación, le confiesa a Junior: “Yo en el 73 interpretaba la realidad impulsada más por la emotividad que por la lógica política. Hoy mi visión del pasado es totalmente distinta. Vivíamos el fanatismo ideológico. Creo que la revisión no tiene que ser a partir de estos últimos años, sino que va mucho más allá. Crecimos a partir de una cultura política y una conciencia civil equivocada. Tuvimos que pasar por esta hecatombe para darnos cuenta del valor de la vida y el respeto de la democracia”. Ese convincente punto de vista es puesto en crisis, sin embargo, cuando el narrador dice de ella que “repetía la lección como un lorito, con un tono tan neutro que parecía irónico. Era una arrepentida” (95).

manera semejante, el Falso Fierro, cuando se quedaba sin palabras y no sabía cómo convencer a la gente, empezaba a recitar el Martín Fierro. El drama de ambos es también el de La ciudad ausente y el de una literatura que ante la dificultad de narrar el horror recurre a los clásicos literarios. Eso explica que la segunda historia, contada por Macedonio Fernández, sea la de “El gaucho invisible”, engarce con una vertiente fundamental de la literatura argentina.⁶ El relato siguiente añade una nueva funcionalidad a la máquina. Se trata de “Una mujer” y narra, en pocas palabras, la historia de una mujer que, tras ganar una gran cantidad de dinero en el casino, se encierra en su cuarto de hotel y se suicida. La historia, claro, es la misma de Chéjov a que alude Piglia en “Tesis sobre el cuento”. Pero lo interesante no es sólo que la máquina “escriba” la idea del escritor ruso (a fin de cuentas su primer relato era la variación de un tema de Poe) sino que en el Museo que guarda la máquina exista una reproducción del cuarto donde se suicidó la mujer. De modo que aquella convierte las ficciones en realidades virtuales y nos permite descubrir, al lado de

⁶ Ana María Barrenechea ha estudiado la deuda de La ciudad ausente con la gauchesca, mucho más acentuada de lo que parece a primera vista: “Entre los casi infinitos e imprevistos textos con los que dialoga Piglia, están como telón de fondo los que constituyen la literatura pastoril desde el helenismo griego hasta los de nuestra literatura gauchesca en prosa y verso, pero fundamentalmente y en forma explícita aparece el Martín Fierro y también el Don Segundo Sombra” (2). Este último título, por cierto, refuerza, de la mano de Güiraldes, la lógica de la duplicación (en la que me detendré más adelante), puesto que, como ha señalado Borges, “Segundo presupone un primero y Sombra presupone una forma que la proyecta” (Roffé 14). Otra estudiosa ha observado que “la máquina de Macedonio encierra toda una tradición literaria” en que se plantea la tensión entre lenguaje culto y lenguaje popular; entre dos estéticas, la de Florida y la de Boedo (Ospina: 64). La ciudad ausente, también bajo la égida de Joyce, concilia la “alta” y la “baja” culturas. Si se piensa que “como ocurre casi siempre con Joyce, una clave para el lenguaje nos aguarda en la literatura popular” (Burgess 75), se entiende que sea Renzi, el discípulo de áquel en la anterior novela de Piglia, quien funciona como portavoz de la oralidad.

ese cuarto, otro de Bajo el volcán, el vagón donde se mató Erdosain, la daga de Juan Moreira y hasta el anillo de ese otro relato de la máquina que es “La nena”. Incluso, en el Museo se halla la pieza del hotel Majestic en la cual había estado Junior unas páginas antes. Esa presencia resulta inquietante, pues si la pieza del Majestic es también el fruto de una ficción literaria, el propio Junior y su historia pueden ser una proyección de la máquina.⁷ La máquina es a tal punto generadora de relatos, que su creación inicial, “Stephen Stevensen” es no sólo una versión del “William Wilson” sino también, como sabemos, de una ficción anterior de Piglia, “Encuentro en Saint-Nazaire”, de la cual toma el personaje y fragmentos textuales. Es decir, que la máquina termina convirtiendo en relatos suyos todas las ficciones precedentes. Prevista para traducir historias, acabó transformándolas, memorizándolas y creando nuevos textos a partir de lo aprendido. En la máquina se realiza, además, la teoría de los mundos posibles, las variantes potenciales de la historia, o sea, no sólo la historia que fue sino también la que pudo haber sido.⁸ La frase de Piglia: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción [...], sino de ver la presencia de la ficción en la realidad” (“Ficción y política en la literatura argentina” 206), se resuelve, se hace carne, en aquellas creaciones literarias o realidades virtuales convertidas en

⁷ Las cosas pueden complicarse si tenemos en cuenta que la visita de Junior al Majestic fue antes, con ligeras variaciones, un cuento titulado “Agua florida”, publicado en 1974 y no recogido en libro. En tal caso, la visita puede ser leída como la traducción que la máquina hace de una ficción anterior, al estilo de lo que hizo con el “William Wilson” de Poe. Y Russo llega a reconocer que los relatos originales, incluso su conversación con Junior y hasta la visita de éste al Majestic, pueden ser réplicas.

⁸ Las nociones de mundos posibles, realidades contrafácticas, etc., asociables con la de realidad virtual, han sido estudiadas --mucho antes del influjo de la cibernética-- por la lingüística y la filosofía del lenguaje. Véase, por ejemplo, el libro de Saul Kripke El nombrar y la necesidad.

realidades palpables. La máquina funciona --y esto es lo verdaderamente importante-- como una suerte de alegoría de la literatura argentina, esa que fue armándose a partir de una estela de “plagios” y de traducciones. La ciudad ausente, al construir un museo en el que cobran cuerpo las ficciones literarias, convierte en algo tangible (en un museo de novelas) lo que era una suerte de metáfora en el título macedoniano de Museo de la novela de la Eterna.

La lógica del anillo

La estructura de La ciudad ausente encierra una extraña paradoja. En sus “propuestas para el próximo milenio”, Italo Calvino se refiere a cinco “valores, cualidades o especificidades de la literatura” (11). Una de ellas (“Multiplicidad”) se detiene precisamente en tal paradoja. El tema de “Multiplicidad” es “la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (121), cuya acta de fundación sería Bouvard y Pécuchet y entre cuyos ejemplos más sobresalientes estarían esa “enciclopedia de los estilos” que es el Ulises y esa “multiplicidad polifónica en el tejido verbal del Finnegans Wake” (131). A diferencia de las novelas “totales” de viejo cuño, la totalidad de éstas se sustenta (y en eso reside la paradoja) en la fragmentariedad, en la concentración de cada una de sus partes. Calvino denomina hipernovela a un tipo de narración de la que es buen ejemplo su propia Si una noche de invierno un viajero, compuesta por relatos inconclusos que abren las

puertas a otros que a su vez las abren a nuevos relatos. Esa es, también, la forma de La ciudad ausente, novela que --como ya he dicho-- es al mismo tiempo varias novelas. Ese modelo de construcción exhibe diferentes centros emisores de voz; sucesivas Scherezadas encargadas de abrir las nuevas puertas. La novela queda constituida pues, por núcleos de otras novelas disparados desde personas, cosas o lugares distintos.

Ese descentramiento entraña una nueva paradoja que vuelve a remitirme al libro de Calvino, pues otro de sus capítulos ("Rapidez") guarda, desde su propia enunciación, una curiosa semejanza con el relato "La nena", de la novela de Piglia. El capítulo de Calvino comienza narrando una vieja leyenda según la cual el emperador Carlomagno se enamoró perdidamente de una muchacha. La muerte de ella no impidió que aquél siguiera adorando su cadáver. Sospechando algún encantamiento, el arzobispo Turpín encontró bajo la lengua del cadáver un anillo que él guardó. A partir de ese momento Carlomagno volcó su amor sobre el arzobispo, razón por la cual éste arrojó el anillo al lago Constanza. El emperador se enamoró entonces del lago, de cuya orilla nunca más quiso alejarse. Calvino hace referencia a varias versiones de esta leyenda anclada en la literatura italiana e insiste en que el verdadero protagonista del relato es, obviamente, el anillo. El capítulo reflexiona sobre el tiempo y el ritmo narrativos, cuestiones útiles para entender la construcción narrativa de Piglia. De hecho La ciudad ausente retoma a su manera un tema caro a los cuentos populares (el de la relatividad del tiempo) y que Calvino explica con la idea de "el viaje al más allá que es vivido

por quien lo cumple como si durase pocas horas, mientras que al regreso el lugar de partida es irreconocible porque han pasado años y años” (51). Así, las pesquisas de Junior, que ocupan un breve espacio de su vida, transcurren, según el tiempo del narrador y de la ciudad, en un impreciso período al que aludiré más adelante. Pero no es eso lo que me interesa aquí, sino el hecho de que en “La nena” se narren también las versiones de una vieja leyenda cuyo protagonista es un anillo.⁹ La circularidad de La ciudad ausente lleva al límite la teoría de Vico, cara a Joyce y su Finnegans Wake, que mencioné en el capítulo dedicado a Respiración artificial.

La nueva paradoja a que me refería es que esta novela fragmentaria, discontinua e “imperfecta”, puede simbolizarse en ese objeto, en la más perfecta de las figuras geométricas, ejemplo de un ciclo que se repite hasta el infinito. La novela misma asume esa repetición y la convierte en uno de sus temas. No es azaroso que la máquina (que, dicho sea de paso, se encuentra en un museo circular), haya sido prevista para traducir, es decir, para duplicar historias. Tampoco lo es que el primer relato que le entreguen sea el “William Wilson” de Poe,¹⁰ clásico del tema del doble, y ella lo convierta en “Stephen Stevensen”, cuyo título es ya una duplicación en sí mismo. El propio

⁹ El modelo no es ajeno al de “La flor de Coleridge”, ese viaje por “la historia de la evolución de una idea”. Borges utilizaba allí tres textos que son las variantes de su “leyenda”: el de Coleridge, La máquina del tiempo de Wells y, por último, The Sense of the Past de Henry James. No creo casual que la variante final de “La nena” sea también un texto de James.

¹⁰ Esa asociación de Macedonio Fernández y Poe en lo relativo a una Máquina cuya función es recuperar a Elena, recuerda la “duplicación” que el primero hace del segundo en su más conocido poema. En Museo de la novela de la Eterna Macedonio reconoce: “Yo creo parecerme mucho a Poe, aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez. [...] En el poema ‘Elena Bellamuerte’ me sentía Poe en sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria” (206).

personaje de Stevensen había aparecido en el relato “Encuentro en Saint-Nazaire”. Allí era un escritor interesado en la teoría de las repeticiones y autor de las novelas El Universo de Valmont y Jekyl. Los títulos remiten, en el primer caso, al personaje de Las amistades peligrosas y, en el segundo, al clásico del tema del doble que es la noveleta de su casi homónimo (en lo que al apellido respecta) Robert Louis Stevenson. Aquél era tan exhaustivo en su afición al tema, que en las huellas que deja a su paso por la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs se encuentran duplicaciones tan simples como el borrador de la segunda página de una carta, la fotocopia de una página de un cuaderno y, mucho más relevante, una revista con el artículo “Moholy-Nagy et Walter Benjamin. Pour une théorie de la reproduction”. En la novela, Stevensen aparece como un naturalista, autor del libro Pájaros mecánicos (título que coincide con el de un capítulo de La ciudad...), que dedicó su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo y que repite en su vida hasta el detalle, cambiados los contextos, la experiencia de Saint-Nazaire.¹¹

¹¹ Permítaseme una digresión. El final de “Encuentro en Saint-Nazaire” difiere de la edición de 1989 a la aparecida en la antología Cuentos morales, de 1995. Ya sabemos que no son extrañas esas variaciones en el tránsito de los textos de Piglia de un libro a otro. (El título mismo del relato, como había notado ya Bratosevich, cambió de “Un encuentro en Saint Nazaire” a “Encuentro en Saint-Nazaire”.) En la versión original, el segundo capítulo finaliza cuando el narrador se acerca a la máquina (computadora) y la desconecta. En el brevísimo capítulo final ese mismo narrador se limita a reconocer que está en Saint-Nazaire esperando a Stephen Stevensen: “Estoy aquí”, concluye, “porque quiero conocer el final de mi vida.” En la versión definitiva se invierte el orden. El relato se divide en sólo dos capítulos, y la frase que he citado antes fue trasladada para el penúltimo párrafo. De inmediato aparece lo que es ahora el final del relato, tomado textualmente de aquella versión: “Me acerqué a la máquina y busqué el cable en el piso y desenchufé. Las letras vibraron un momento en el vacío antes de desaparecer. Un punto de luz se mantuvo interminablemente en el centro de la pantalla, como un faro minúsculo

La novela continuamente aborda historias, personajes o situaciones que se duplican, además de que su fin primordial es re-producir a Elena de Obieta. Así, la historia de la madre de Junior que huye con la hija a Barcelona, se repite en la esposa que huye a esa ciudad con la hija de ambos; siguiendo con la cadena de duplicaciones, Junior pensaba que su hija era una versión de sí mismo; Lazlo Malámud, ese discípulo de Moholy-Nagy, se reitera en el Falso Fierro, como Junior en ciertas facetas de Stevensen; la máquina de Nolan es una versión involuntaria de la de Macedonio o viceversa; la hija de Ada Phalcón, como la Nena, es afásica, y la propia Ada, al igual que la loca de Respiración artificial, se identifica como cantora; Russo, de manera similar a Elena, estuvo en un manicomio y no se sabe si es un loco que pasa por cuerdo o a la inversa; en los relatos que circulan sin cesar había mensajes que se repetían: una fábrica, una isla, un físico alemán... Solucionar enigmas a partir de las reiteraciones es el modo que encuentra el padre de la nena para curarla, así como mucho

alumbrando la oscuridad del mar. / Después, no quedó nada" (101). ¿Qué ha ocurrido entre una versión y otra como para alterar un final que era bueno? Ha ocurrido, entre otras cosas, la aparición de La ciudad ausente, con su respectiva máquina y el afán por desactivarla. El narrador del relato desactiva la máquina de Stevensen porque en ella se está escribiendo su propia vida. Quiere cortar con la dependencia establecida entre lo que Stevensen escribe y la existencia que él lleva, pero al hacerlo, corta también el relato de esa vida. De manera parecida a la máquina de La ciudad ausente, con su precaria luz que es el último atisbo de vida, esta otra máquina mantiene un "punto de luz" que, al apagarse, no deja nada. Esa frase final es suficientemente ambigua como para que prevalezca la incertidumbre de a qué se refiere. Nada remite, en primer lugar, a la pantalla vacía, pero también al fin del relato y, en consecuencia, de la vida del personaje. Leído después de La ciudad ausente, "Encuentro en Saint-Nazaire" nos sitúa en una incómoda disyuntiva. La vida del escritor protagonista está siendo, a su vez, "construida" por otro escritor; de modo que la disyuntiva radica en elegir entre esa vida y el riesgo de borrar la memoria, de no dejar nada. En verdad, no hay tal disyuntiva, la vida de cada escritor (como tal) está constituida necesariamente con la memoria de otros escritores. Stevensen es, pues, una metáfora de esa memoria. Prescindir de esa realidad sería catastrófico.

antes había sido la clave del descubrimiento de un asesinato por parte de Renzi en “La loca y el relato del crimen”, a la vez que la teoría lingüística, en ambos relatos, forma parte de la trama. La máquina, en resumidas cuentas, “fabrica réplicas microscópicas, dobles virtuales”, y su punto de partida es “un anillo en el centro del relato” (102). Esa cadena de repeticiones es lo que explica que la máquina pudiera anticipar lo que vendría, así como lo hacen el Stephen Stevensen de “Encuentro en Saint Nazaire” o cierto personaje de Respiración artificial que ven o leen escenas antes de vivirlas. Esas continuas vueltas y duplicaciones, presentes siempre en la obra de Piglia bajo diversas formas (ya sea a través de esa duplicación que es el plagio, o la historia que se repite, o los flujos y reflujos nietzscheanos), se vincula aquí con el ámbito de la memoria. Es ella la que permite revivir en el presente y el futuro los hechos del pasado.

Macedonio, Lugones y el arte de la invención

Macedonio fue, como se sabe, víctima de un demoledor elogio, un mito que es un lugar común y que tal vez encontró en Borges a su vocero más entusiasta: el mito de que era un excelente conversador, tanto, que era mejor conversando que escribiendo. Incluso en las palabras que pronunció ante la bóveda que guardaba sus restos (y que los editores de Sur tuvieron el mal gusto de ubicar en la sección “Notas de libros”), Borges no escatimó algunos conocidos elogios (“lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. [...] No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble”), pero

dejó escapar, semioculto, este reproche: “Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guarden en la página escrita” (“Macedonio Fernández” 146-147). Desmintiéndolo, la novela de Piglia “rescata” al autor de Museo de la novela de la Eterna en tanto que fundamento de una poética y un modo de entender y practicar la literatura.

En primer lugar, la historia de la que parten ambas novelas es, de algún modo, la misma: Elena, la mujer amada, ha muerto y hay que recuperarla; por eso es necesario urdir un complot. Pero ese modo particular que tiene Piglia de leer la novela de Macedonio no excluye otros acercamientos no confesados. Ambos textos tienen en común, por ejemplo, que en ninguno de ellos “existe un eje central que nuclea o dé totalidad a la narración”, de modo que “se constituye[n] en mosaico[s] de otros relatos, donde no existe ‘el asunto’, sino que todo se ficcionaliza: la historia y las historias, la ciencia, la literatura y la crítica, junto con sus protagonistas” (Romano Thuesen 220). Antes, Jitrik había destacado, como punto central en la “estética de Macedonio”, la idea de éste (expuesta en el Primer Prólogo: “Lo que nace y lo que muere”) de escribir simultáneamente, “la última novela mala --Adriana Buenos Aires-- y la primera novela buena --Novela de la Eterna--”, de modo tal que en ocasiones no sabía distinguir a cuál de las dos pertenecía alguna página pues “la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis

mellizas no animaran querella” (Jitrik: “La ‘novela futura’” 101). Como es usual en él, Macedonio lleva al absurdo una forma de escritura que animará las de “Prisión perpetua” y La ciudad ausente: aquélla cuya fragmentariedad rechaza una lectura lineal “coherente”. Convertir a Macedonio en personaje de La ciudad ausente significa, más que aprovechar el costado enigmático y paranoico de su figura y su obra, incluirlo en el repertorio de escritores tutelares de la narrativa de Piglia. Varios años después de La ciudad ausente, en Plata quemada, Piglia retomará a Macedonio (sin mencionarlo) al reproducir en la experiencia vital del autor implícito de la novela otro de los mitos que rodean a Macedonio: el de ir dejando abandonados en cajones perdidos los manuscritos de sus textos. En el epílogo de Plata quemada su autor reconoce que, iniciada hacía treinta años, los manuscritos originales de la novela se perdieron en una caja durante una mudanza; su reaparición, tres décadas más tarde, dieron pie a la reescritura de la obra.

Si Macedonio es una presencia visible en La ciudad ausente, aparece en ella otro autor, lejano a él en apariencia. En el capítulo final de la novela, es decir, en el monólogo de la máquina, ésta alude a una sala de otro museo: aquélla del Museo Policial dedicada a Leopoldo Lugones;¹² no, por cierto, al poeta, sino a su hijo, ese otro “junior”,

¹² En este museo --según cuenta la máquina en su monólogo-- hay una sala que exhibe, reproducidos en cera, a connotados criminales. Uno de ellos es Malito, quien luego será personaje importante en Plata quemada. Él es quien establece una relación con elementos de esta novela tan diferente que es La ciudad..., puesto que si aquí la máquina habla de él, en aquélla, a la inversa, él es descrito como una máquina: “Era el hombre invisible, era el cerebro mágico, actuaba a distancia, tenía circuitos, y contactos y conexiones raras” (13). En La ciudad... se hace referencia, además, a un tercer museo, el fundado por el inglés McKinley, jefe de una estación del Ferrocarril del Sur. McKinley, que había formado parte de la Royal Geography Academic [sic] de Londres, fue quien se

director de la “inteligencia del Estado”, creador de la picana eléctrica como método de tortura, y prologuista y persecutor de su propio padre. En él, el parricidio deja de ser una metáfora pues, según se dice, condujo a su padre al suicidio. En “La cita privada”, Piglia había reproducido un diálogo entre ellos que ponía en primer plano el carácter apócrifo de la obra vital y literaria del poeta:

Lugones discute con su hijo que se ha convertido en comisario de policía y torturador.

--Sólo hay dos cosas que lamento haber hecho --dice Lugones-- El Lunario y un hijo.

--No te preocupes, nadie te los atribuye (75).¹³

Una y otra vez Piglia ridiculiza en su obra la figura de Lugones. Lo había hecho ya, sin concesiones, en Respiración artificial y en el breve texto falso antes citado, y lo repite en La ciudad ausente. Sin

interesó por la historia del lugar y comenzó a juntar recuerdos en medio de la indiferencia de pobladores que no entendían qué sentido tenía rescatar un pasado que era igual al presente. Pero el valor del museo no radica en conservar una memoria perdida, sino un invento: el pájaro mecánico. No creo descabellada --dicho sea de paso-- la tesis de Bratosevich, para quien ese pájaro tuerto que vuela en círculos es una representación de Joyce, el escritor tuerto seguidor de las teorías de Vico.

¹³ No hay que extrañarse de que la anécdota también sea apócrifa. La original tuvo lugar en Francia en el siglo XVIII y está contada por d'Hémery --un acucioso policía dedicado a llevar expedientes de los escritores del momento-- en su informe sobre los hijos de Crébillon: “Su padre dijo: ‘Sólo hay dos cosas que lamento haber hecho, Semiramis y mi hijo’. ‘No te preocupes’, respondió el hijo. ‘Nadie te los atribuye’” (Darnton 149). Esa “confusión” entre la falsía del hijo y de la obra tiene un antecedente monumental en la más célebre de las tragedias griegas. La única vez que aparece la palabra plastos (“que significa ‘falsificación’ y ‘bastardo’”) en las obras conocidas de Sófocles fue cuando alguien llamó de ese modo a Edipo (Shell 197). En cuanto a las acusaciones de plagio que Lugones padeció, y su silencio al respecto, Borges los veía como una prueba de la entereza del cordobés. Soportar que Los crepúsculos del jardín era un plagio de Los éxtasis de la montaña, de Herrera y Reissig, cuando en todo caso, por razones cronológicas fáciles de comprobar, sería a la inversa, es una muestra de la rectitud de aquél, incapaz de ofender la memoria del amigo muerto. César Fernández Moreno atribuye a esa cualidad, la amistad entre Lugones y Macedonio (ver Rodríguez Monegal: Borges por él mismo 189).

embargo, no hay que tomar sus opiniones al pie de la letra, porque él mismo entronca con una tradición que tuvo en Lugones, dentro de la literatura de su país, a un exponente de primera clase. Y es que para el propio Piglia, si bien la “figura del hombre de ciencia como alquimista, como inventor maldito es clásica: va de Fausto y Frankenstein a los inventores de Arlt y los experimentadores metafísicos de Macedonio Fernández”, es Lugones quien “exaspera esa tradición y hace del drama del conocimiento la trama común de sus mejores textos” (“Lugones” 53):

La fascinación por las hipótesis y las fórmulas, por los laboratorios y las máquinas, por los experimentadores alucinados, los inventores delirantes y los herméticos filósofos barriales, la atracción psiquiátrica y un poco lombrosiana por los marginales, los casos extremos y la locura social, permiten ligar entre sí a escritores tan diferentes como Arlt, Lugones, Macedonio, Marechal o Laiseca (“Lugones” 54).¹⁴

En esa tradición puede inscribirse un costado de la obra de Piglia y en especial La ciudad ausente. Pero Lugones, o más bien, su tragedia, tal como la percibe Borges, motiva, sin que Piglia lo reconozca, novelas como La ciudad ausente y Respiración artificial. Para Borges, Lugones “se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales hasta que el frío y la soledad lo alcanzaron”. Extrañamente Borges, para quien la realidad es verbal, cree que fue

¹⁴ Todos estos nombres son homenajeados de algún modo en la obra de Piglia. El más ajeno parece ser Laiseca. Sin embargo, en 1982, Piglia le dedicó una reseña elogiosa a Aventuras de un novelista atonal; mucho más recientemente, al final de Plata quemada, aparece, orgulloso y con el puño tinto en sangre tras haber golpeado a Dorda, un tal Soria. El apellido remite al título de una legendaria novela de Laiseca recientemente publicada con un prólogo de Piglia (Los sorias. Buenos Aires Editorial Simurg, 1998). Agradezco a Graciela Scheines esta asociación.

entonces cuando Lugones, “señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra, sintió en la entraña que la realidad no es verbal y puede ser incomunicable y atroz, y fue, callado y solo, a buscar, en el crepúsculo de una isla, la muerte” (Fernández Moreno 50-51; el subrayado es mío). Respiración artificial y La ciudad ausente hacen del descubrimiento de Lugones una doctrina. No se trata sólo, como creyera Macedonio, de la dificultad de comunicar la experiencia con palabras y la certeza de que un relato sólo podría ser una réplica de la vida, si ésta no estuviera hecha también de cuerpos, sino que se trata además de la convicción de que hay realidades irreductibles a la palabra.¹⁵ Sin esa convicción, que en apariencia llevó al suicidio al autor de Lunario sentimental, las novelas de Piglia no serían posibles.

Está claro que un papel fundamental dentro de la novela --y también en eso son afines Macedonio y Lugones-- lo desempeña la figura del inventor. Éste es alguien que logra en alguna medida anular el pasado puesto que crea algo a partir de la nada. El inventor es, desde ese punto de vista, encarnación de la “antimemoria”, personaje instalado por necesidad en el futuro, en la utopía. En La invención de Morel, novela de la que es deudora en muchos sentidos La ciudad ausente, también aparecen una isla, un museo (con una torre

¹⁵ Esa idea encarna en un personaje: Rajzarov, el estudiante ruso amigo de Macedonio, a quien una bomba le había estallado en el cuerpo. Para él, las cicatrices y placas de metal que lo inundaban, eran como “una condecoración de combate que llevaba con el máximo orgullo por ser invisible y estar grabada en el cuerpo” (161). Rajzarov es la prueba de que la literatura y la utopía no están hechas sólo de palabras, sino también, como se reconoce en la novela, de enfermedad, de dolor y de muerte. Las inscripciones de su cuerpo cuentan una historia que desborda la elegancia y brevedad del haikú, y paradójicamente exhiben, sin palabras, un relato escrito con la precisión de le mot juste.

cilíndrica), un inventor, un personaje llamado Fuyita, una máquina creada para duplicar y perpetuar personas, alguien que escribe un informe (o un diario, o unas memorias, como lo llama indistintamente), la imagen de un manicomio, un impreciso decursar del tiempo, confusión entre sueño y realidad. En lo que al inventor respecta, La ciudad ausente está más cerca del inventor de Bioy Casares que de los de Arlt, esos modelos antitéticos. Según Juan Carlos Martini, "La invención de Morel está escrita contra Arlt. La poética de La invención de Morel es claramente una refutación de la poética de Arlt. Morel es un inventor; igual que algunos personajes arltianos..." (Margulis 87). Y añade:

El inventor de Bioy Casares es un inventor sofisticado que está en busca de la eternidad; es decir, alguien que superó las limitaciones metafísicas. El inventor de Arlt está carcomido por el hambre, por una ambición de zafar del mordisco mortal de la realidad. Los inventos de Arlt son siempre fallidos, mientras que el de Morel es una realización colosal (92).

El inventor de Piglia, en verdad, se halla a medio camino entre ambos. Si bien no tiene mucho en común con esos inventores de Arlt empeñados en alcanzar un triunfo que les "proporciona, de un solo golpe, fama, mujeres y dinero" (Sarlo: Una modernidad periférica 57), se acerca a ellos en otro sentido. La ciudad ausente parece reproducir el mito de reconocer como inventores a los extranjeros, alemanes, húngaros, rusos, franceses, pero se ríe de ese lugar común al ridiculizar a Richter, el físico que convenció a Perón de construir la bomba atómica argentina con la sola realidad de su acento alemán, así como al centrarse en el invento de ese criollo de varias

generaciones que fue el humilde, el casi invisible Macedonio Fernández.

En realidad, según asegura Russo, el amigo de Macedonio que lo ayudó a construir la máquina, inventar es fácil si uno no intenta abolir el pasado. Él mismo, por ejemplo, creó la primera máquina argentina de jugar ajedrez, y lo hizo a partir de un mecanismo de relojería, como también un mecanismo de relojería garantizaba el funcionamiento del pájaro mecánico. En eso, dice, el invento de Richter es descomunal, pues no estaba modificando algo, sino partiendo de cero, con el poder persuasivo de su palabra. Desde la perspectiva de Russo, la utopía (la invención) sólo es posible partiendo de la memoria (el artefacto precedente).

Por cierto, nunca queda totalmente claro para qué fue inventada la máquina de Macedonio, si para reproducir a Elena, para traducir historias, para enfrentar “las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado” (151), o las tres cosas al mismo tiempo. El motivo de su existencia, pues, puede ser sentimental, literario y político. Según Russo, Macedonio estaba convencido de que, puesto que los políticos le creen a los científicos y éstos a los novelistas, para influir sobre la realidad e inventar un nuevo mundo era necesario usar los métodos de la ciencia. De ahí que en La ciudad ausente Macedonio aparezca ante todo como inventor. Cuando al final del penúltimo capítulo Russo le muestra a Junior la vieja película en que aparece Macedonio, le dice: “Ese hombre, lo ve, fue un poeta, un filósofo y un inventor” (164). Russo está transformando --sin decirlo-- la primera oración de las palabras de Borges en la despedida de

duelo ya citada: “Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández” (145).¹⁶ La sustitución de novelista por inventor ajusta la frase a la función de Macedonio en La ciudad ausente, y al mismo tiempo hace equivaler los términos, pues un novelista es alguien que, modificando trabajos precedentes, logra inventar algo nuevo, como si se tratara de una máquina de crear relatos. No en balde los experimentos de Russo, más que mecánicos, son verbales, “pruebas con relatos de vida, versiones y documentos que le lleva la gente para que él los lea y los estudie” (97).

El “caso” Cortázar

Me interesa ahora hacer un paréntesis para abordar, más que una presencia, una ausencia. He reiterado que la importancia de los “precursores” en la obra de Piglia no necesariamente es proporcional a su presencia explícita. La ciudad ausente marca una silenciosa reconciliación con alguien a quien Piglia prácticamente no menciona; me refiero a Julio Cortázar, uno de los grandes narradores argentinos y --acaso sólo superado por Borges-- el más conocido fuera de su país. En ninguna de las tradiciones que Piglia arma y rearma parece tener cabida el autor de Rayuela. Por si fuera poco, algunas de las referencias que hace a él llegan a ser despiadadas. Un artículo de 1974, “El socialismo de los consumidores”, es el más ácido en ese

¹⁶ También Stephen Stevensen, en cierto momento tomado textualmente de “Encuentro en Saint-Nazaire”, es definido como “un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos como Fourier o Macedonio Fernández” (La ciudad ausente 103, subrayado del autor). La utopía de Macedonio, vista así, sería un invento que halla su equivalente literario en la máquina (también inventora clandestina de mundos).

sentido. En éste, Piglia quiere dejar claro, como al paso, pero sin dejar lugar a malentendidos, que “Cortázar no es Roberto Arlt” (310), que “Cortázar no es Borges” (311), y rechaza la singular convivencia que se produce entre socialismo y consumo en su obra. Seis años más tarde, en la discusión que Renzi y Marconi sostienen en la segunda parte de Respiración artificial, aquél asegura que la literatura argentina murió en 1942, con la muerte de Arlt, e insiste: “¿Quién sería, pregunto yo ahora, dijo Renzi, el escritor actual que podríamos considerar para decidir que la literatura argentina no ha muerto?” (175). Desde cierto punto de vista, la pregunta “ofende” a Cortázar. Sin embargo, Piglia se cuida de hacerlo cuando Marconi responde que ese escritor podría ser Mujica Láinez, ocasión que aprovecha Renzi para desbarrar sobre él. Como se verá, Piglia considera que, en ese momento, Cortázar ya ha muerto como escritor, pero lo respeta suficiente como para ironizar a costa suya.¹⁷

Doce años después de aquel artículo, al aparecer de manera póstuma la primera novela que Cortázar escribió (El examen), Piglia le dedicó una crítica incisiva titulada nada menos que “Cortázar: la desdicha del éxito” (reproducida luego en Crítica y ficción con el nombre de “Sobre Cortázar”). En ella aventura la idea de que éste “se plegó al mercado y a sus ritmos y en un sentido después de Todos los fuegos el fuego y a no escribió más, se dedicó exclusivamente a repetir sus viejos clichés

¹⁷ Un entusiasta lector de Cortázar, José Lezama Lima, en el texto que sirvió de prólogo a la edición cubana de Rayuela, subraya, en cambio, las semejanzas entre aquél y Mujica Láinez: “Un argentino en Europa, en la misma unidad temporal, revisa los laberintos de sus juegos de infante, y un porteño musicaliza los laberintos de Bomarzo, en la Italia barroca del siglo XVII. En la historia de los laberintos, se igualan Rayuela y Bomarzo, los dos se nutren del inagotable paideuma infantil” (Lezama Lima VII).

y a responder a las demandas estereotipadas de su público". Sin embargo, al reconocer que en la novela son esenciales "el cuestionamiento de las jerarquías literarias y el intento de armar otras tradiciones (la línea de Arlt, Marechal, Felisberto Hernández se reivindica explícitamente)", salta a la vista una primera semejanza entre las tradiciones que uno y otro desean hilvanar. En el caso de Cortázar este afán es conocido desde que en 1949, a escasos meses de aparecido el Adán Buenosayres, le dedicara una pionera y apasionada crítica. Cortázar celebraba, entre otras cosas, que esa novela "autobiográfica" fuera la más importante "aportación idiomática" que conocieran las letras argentinas desde los experimentos de Lugones; celebraba, asimismo, la limpieza con que se insertaban en la acción los debates filosóficos y literarios (una de las principales reivindicaciones que Piglia enarbolaría décadas después). Para Cortázar, en pocas palabras, "Adán Buenosayres constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras" (74).¹⁸

Uno de los microensayos de Piglia aparecidos en la revista Fierro y reproducido en La argentina en pedazos retoma muchas de las ideas del artículo de 1974, pero esta vez sin "enojo". El cambio de tono responde a un giro en la percepción que Piglia tiene de su compatriota. En una charla ofrecida en la Universidad de Buenos Aires el 26 de agosto de 1994 y publicada en la revista Casa de las

¹⁸ De alguna manera, la idea extrema de Piglia acerca de la muerte de la literatura argentina, estaba ya en esa opinión de Cortázar, para quien la novela de Marechal era una importante bocanada de aire fresco. En "La loca y el relato del crimen" Piglia retomaba de pasada esa opinión que ocuparía un sitio privilegiado en Respiración artificial. En el cuento, hasta el uso del adjetivo es de estirpe cortazariana: "terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional", dice el narrador refiriéndose a Renzi, "era sin duda la causa de su melancolía" (subrayado mío).

Américas con el connotativo título de “Homenaje a Julio Cortázar”, Piglia se desdice de forma implícita y da un vuelco a sus antiguas opiniones. Ese giro está mediado por la aparición, en el ínterin, de La ciudad ausente. Piglia inicia la charla con una anécdota sobre Faulkner y Hemingway según la cual aquél opinaba que el estilo de éste, cauteloso, incapaz de arriesgar o equivocarse era --aun en su perfección-- un estilo cobarde. Y utiliza el ejemplo para oponer ese estilo al de Cortázar, un escritor que “ponía siempre en cuestión lo que había conseguido y trataba de avanzar, digamos así, en función de una poética del riesgo, una poética de la ruptura” (98). Entonces Piglia señala algunos rasgos visibles de una poética de la novela que encarna Cortázar, iniciada con el Museo de la novela de la Eterna y asociada también con Arlt, Marechal, el Bioy Casares de El sueño de los héroes y el Onetti de La vida breve. El primero de esos rasgos sería la “poética del complot”, el hecho de que en esas novelas “se cuentan conspiraciones” que al mismo tiempo sirven “para construir la propia ficción que se está leyendo”, así como el hecho de que el grupo de conspiradores está fuera de la política del Estado, “trabajando básicamente con la idea de la contra-realidad” (99). El otro rasgo sería que el héroe es un intelectual que debe enfrentar una situación trágica en el género novelístico: “la distancia entre la experiencia y el sentido de la experiencia” (100). Si el primer rasgo es casi una radiografía de La ciudad ausente, el segundo recuerda un detalle que está en el comienzo mismo de Respiración artificial: el epígrafe de Eliot (“We had the experience but missed the meaning. / and approach to the meaning restores the experience”). Por último, Piglia señala una característica que nos hace recordar su segunda

novela: "Rayuela empieza, como empiezan en general esas otras novelas argentinas, con algo que me parece que también tiene que ver, paradójicamente, con la posibilidad de inventar una tradición de la novela en la Argentina, empieza con una mujer perdida [...]" (100). A eso suma el hecho --vital en la poética de Piglia-- de que Cortázar "incorpora, como un dato muy importante en la tradición novelística, elementos ensayísticos, que es algo que por supuesto está en Macedonio Fernández" y que "permiten definir cierta tradición" (100).

Lo sorprendente es que este vaivén en las relaciones de Piglia con Cortázar se produjo desde mucho antes de los textos mencionados; de hecho, desde su primer libro. Al analizarlo, apenas tres años después de su aparición, David Viñas descubría la atracción y rechazo que Cortázar ejercía sobre el joven narrador:

Ricardo Piglia manifiesta precisamente la seducción de lo cortaziano [sic] y el paulatino distanciamiento frente a las propuestas cortazianas en el cambio de título de su libro. La edición cubana se llamaba Jaulario, obviamente de estirpe cortaziana. El título que le pone en la edición de Buenos Aires pasa a ser La invasión. Creo que entre estos dos elementos: Jaulario como jaula, e Invasión como penetración, se comprueba el núcleo decisivo de la literatura de Piglia.

Creo que el elemento decisivo --decía-- es la fascinación y el rechazo frente a lo cortaziano (174).¹⁹

¹⁹ Mucho más recientemente otro narrador argentino trazó, al rectificar un confuso linaje y sustituir el nombre de Piglia por el de Cortázar, un involuntario paralelo entre ellos: César Aira --según recuerda y corrige Fogwill en cierto momento al que hice referencia en el segundo capítulo-- "siempre dijo que Piglia es el hijo de Sábato. Se equivocó. Piglia no tiene nada que ver con Sábato. El hijo de Sábato es Cortázar" (Margulis 176). En cuanto a la oscilación de un sentimiento a otro, vale la pena recordar los que Borges expresó hacia Lugones: si en El tamaño de mi esperanza (1926) lo insulta y, por oposición, canoniza a Güiraldes, en 1955 escribirá, junto con Bettina Edelberg,

Esta tensión con la obra de Cortázar oculta una de las posibles causas: las similitudes entre ambos a la hora de armar y escoger una tradición. En fecha tan temprana como 1963 y a propósito de una pregunta sobre la posible “influencia” de Borges en él, Cortázar dio una respuesta (que Mario Benedetti pondría a circular en un artículo del año siguiente) que podría haber sido dada treinta años después por el autor de La ciudad ausente y, sobre todo, de Plata quemada. Al reconocer dicha influencia, más que nada en el “estilo”, Cortázar habla en unos términos que no pueden sino hacernos pensar en Arlt:

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos [...] retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura [...]? (Schneider 24, subrayado del autor).

Sin duda Piglia bebió, ya en sus primeros textos, de este gesto cortazariano y del cruce insólito que provoca hablar de Borges como si lo hiciera de Arlt. La relación conflictiva y semioculta entre Piglia y Cortázar demuestra que en la construcción de una tradición literaria, tema mucho más complejo que la simple mención de nombres, los

el elogio titulado, precisamente, Leopoldo Lugones. Para más detalles sobre el tema véase el artículo de Yvonne Bordelois citado en la bibliografía.

vaivenes y los silencios pueden ser tan elocuentes como los amores confesos. Releyendo los rasgos que Piglia atribuye a Cortázar se hace bastante obvio que, tras La ciudad ausente, Piglia se reencontró con ese maltratado maestro.

Un lugar en el mapa; un lugar en la historia

En El hacedor (1960), libro dedicado a Leopoldo Lugones, hay una sección titulada "Museo". El primero de los textos reproducidos allí, el tantas veces citado "Del rigor en la ciencia", está supuestamente tomado de un libro de viajes. Trata, como se recordará, de un imperio donde el arte de la cartografía alcanzó tal grado de perfección, que el mapa del imperio terminó coincidiendo con el imperio mismo.²⁰ Todavía hoy --ironiza Borges-- pueden encontrarse ruinas de aquel mapa.

Me ha parecido útil subrayar algunos términos en las líneas precedentes (Lugones, museo, ciencia, viajes, cartografía, mapa), porque tienen una presencia notable en La ciudad ausente. Me interesa, por el momento, detenerme en la cuestión geográfica. Si la

²⁰ Esta coincidencia de la realidad y su representación fue esencial en un relato como "Tema del traidor y del héroe", pues la muerte de Kilpatrick requirió de una puesta en escena montada sobre la realidad misma, a la manera de los Festpiele de Suiza, esas "vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron". No en balde "Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches" (Obras completas 497). Pero lo que en este caso es un ejemplo magnífico de las difusas fronteras entre realidad y representación, pasa a ser absurdo en el ejemplo del "mapa del imperio", pues un mapa sólo tiene sentido --como supieron las sucesivas generaciones de ese mismo imperio-- si se trata de una abstracción, de una representación a escala fácil de abarcar.

memoria suele asociarse con la historia, es decir, con una noción primordialmente temporal. en La ciudad ausente está asociada también con la geografía, y, por lo tanto, con una noción espacial. No se trata sólo de memorizar el pasado, sino también el “afuera”. El sitio en donde se cruzan esas dos nociones es el Finnegans Wake, libro que, como veremos, es considerado sagrado en “la isla”. De él se dice que “es como un mapa y la historia se transforma según el recorrido que se elija” (140). La geografía, por tanto, puede definir y explicar los cauces de la memoria, a la manera de la muy citada sentencia de la poeta norteamericana Adrienne Rich: "Necesito entender cómo un lugar en el mapa es también un lugar en la historia".

En el comienzo mismo de la novela, Junior se reconoce como un descendiente de los viajeros ingleses del siglo XIX, y al hacerlo, se ubica en una tradición fuerte en la cultura de nuestro continente, y en especial del Río de la Plata, que ha producido importantes textos: la literatura de viajes. En un acercamiento pionero al tema, Mariano Picón Salas considera que el interés comercial y el espíritu de investigación naturalista “hace[n] del siglo XVIII un siglo de viajes y expediciones científicas que tratan de rectificar la confusa cartografía de países y costas lejanas” (171). Tratar de precisar los límites y características de territorios es, de hecho, imprescindible para cualquier labor colonizadora; de ahí que la cartografía sea, entre otras cosas, una ciencia muy vinculada con los intereses del Estado. Por eso para Benedict Anderson existen tres instituciones inseparables del espíritu de dominación de la época, dos de las cuales, al menos, tienen especial importancia en la novela: el censo, el mapa y el

museo. Gracias a ellas el imperio podía conocer "la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de sus linajes" (242). El siglo XIX abundó en viajeros ansiosos de hacerse oír.²¹ Uno de ellos, John Miers, dejó testimonio de su experiencia en Viaje al Plata 1819-1824 (1826). Su dilema, en un territorio totalmente ajeno, era de índole cartográfico: "Llevaba conmigo el mejor mapa inglés, pero no traía información alguna sobre el camino propuesto y tenía, además, tantos errores en otros puntos que servía de bien poco" (Montaldo 108). En varias narraciones de Piglia aparecen mapas y personajes que necesitan de ellos; el de Nueva York en "Prisión perpetua", el de Copenhague en "Encuentro en Saint-Nazaire" delatan a personajes en tierra extraña. El mapa es objeto de primera necesidad para un extranjero. Junior lo es en buena medida y, a la manera de los viajeros del XVIII, cumple, con dos siglos de retraso, similares condiciones que ellos: interés comercial y espíritu de investigación. Por una parte, es hijo de un inglés (su propio seudónimo lo delata),²² por otra, vivió con su padre

²¹ Las relaciones entre la fundación del género novelístico y las de nuevos mundos bajo el dominio imperial, se pone de manifiesto en una reflexión de Edward W. Said, para quien es significativo el hecho de que la novela inglesa sea inaugurada por Robinson Crusoe, "cuyo protagonista es el fundador de un nuevo mundo que domina y al que reclama para Inglaterra y la cristiandad" (126). La ciudad ausente altera esa imagen. Al morir Elena, Macedonio se convirtió en una especie de Robinson Crusoe --y esto se reconoce de manera explícita--, náufrago durante años y años en una isla imaginaria. También lo es, en la isla real, esa réplica de Macedonio que son Nolan y su propia máquina.

²² Existe una similitud elemental entre las genealogías de Junior y Stephen Stevensen. Si aquél era hijo de un viajero inglés, éste es nieto y biznieto y tataranieto de marinos ingleses. Sin embargo, el padre de Stevensen desertó de la corona británica y se convirtió en nacionalista irlandés; su madre, por otra parte, era descendiente de polacos. En él se funden, pues, dos nacionalidades muy peculiares, frecuentes en las narraciones de Piglia, con un antecedente preciso en el ya mentado cuento "Tema del traidor y de héroe", cuya "acción transcurre en un país oprimido y tenaz" como Polonia e Irlanda. Semejanzas históricas aparte, ambos países cuentan con una tradición literaria

durante diez años en la frontera donde terminaba el Ferrocarril Sur -
-último reducto de la modernidad-- y comenzaba el desierto; tal vez
por eso aparezcan en el curso de la narración tantos mapas reales o
figurados, tantas referencias a ese vocablo, fundamentalmente en el
primer relato de la máquina que se reproduce (“La grabación”), en
cuyo final se prodiga esa palabra. Es evidente que a Junior le resulta
arduo captar los mensajes y entenderlos. De hecho es un investigador
bastante atípico, pues en lugar de ir hallando pistas, los informantes
se le acercan y lo llaman una y otra vez para pasarle información.
Todos saben más que él. Es una ironía que Junior cumpla una de las
reglas de oro del detective clásico: estar libre de ataduras familiares,
porque el precio que ha debido pagar por ello, en una novela en que
las mujeres cumplen un papel esencial, e, incluso, son las que con
mayor frecuencia le entregan información, ha sido ser abandonado
por su madre, su esposa y su hija.²³ Él es, sobre todo, “cronista”. No en
balde se considera hijo de viajeros, cronistas por excelencia. Son
aquellos informantes quienes van trazando los mapas por donde
Junior debe moverse. He llegado a creer que esa incapacidad del
personaje es lo que explica su carácter protagónico. Aquí, como en

abrumadora y con nombres claves en la literatura universal y en la obra de Piglia. Baste mencionar, una vez más, a Gombrowicz y a Joyce.

²³ Varias de las mujeres de La ciudad ausente están “instaladas en el alcohol, el delirio demencial, el arrebató conmocional, o la indiferencia [...]” (Bratosevich 183). Sin embargo, eso no impide que desempeñen un papel de primer orden y sean las más eficaces en su enfrentamiento al Estado. “Preservar la memoria colectiva es, como lo muestra La ciudad ausente, una actividad subversiva. La máquina productora de relatos, por la cual hablan distintos personajes femeninos, históricos y literarios --Elena, Amalia, Eva Perón, Molly Bloom, Anna Livia Plurabelle, Hipólita-- y que es también portadora de voces anónimas --las locas, Madres de la Plaza de Mayo-- representa un desafío que pone en peligro la máquina estatal” (Filer 14). Para Francine Masiello, “Piglia nos obliga a repensar los usos de la mujer en el ámbito tecnológico moderno y la función que ella cumple en un proyecto político ajeno” (148).

otros textos de Piglia apegados a la narrativa policial, el papel de detective lo ejerce un periodista. Pero tanto en “La loca y el relato del crimen” como en Plata quemada ese periodista es Renzi, quien asimismo desempeña funciones detectivescas en Respiración artificial. ¿Por qué entonces no es él, siendo un personaje de La ciudad ausente, el protagonista de la novela? ¿Por qué es apenas un personaje circunstancial mientras el lugar central lo ocupa ese turbio y oscuro reportero que es Junior? La razón es esa; Renzi no puede ser de ningún modo un extranjero;²⁴ Junior lo es desde la primera línea, además de tener “la mirada obsesiva, típicamente inglesa, los ojitos estrábicos cruzados en un punto perdido del océano” (10). Precisamente, la distorsión de esa mirada estrábica a medio camino entre la tierra propia y Europa, síntoma, por demás, de buena parte de la cultura argentina, fue ridiculizada por Renzi en su memorable polémica con Marconi en Respiración artificial. Sin embargo, ese “extranjero” que es Junior es el mejor facultado para comprender a Macedonio, y la novela nos insinúa una semejanza entre ellos que se presta a confusión: cuando Elena, desde la Clínica, piensa una y otra vez en Mac, nosotros, a la vez, podemos pensar que se trata de un apócope de Macedonio, pero también de MacKensey, el apellido de

²⁴ Tan no lo es, que su aire cosmopolita se ha diluido muchísimo. La experiencia de Respiración artificial lo ha obligado a ver las cosas de otro modo; así que en su fugaz aparición por La ciudad ausente se ha transformado en el exponente más claro de oralidad. Incluso esa escena en que Renzi cuenta la historia del peronista apodado Fray Luis Beltrán lo convierten en protagonista de una escena similar a otra de la primera novela, de la que era entonces espectador: aquella en que entra con Tardewski a un bar a comprar cigarros y ambos son testigos de la sangrienta narración de un hombre al que todos escuchan. El Monito, en el caso de La ciudad ausente, vendría a ocupar el papel que antes habían desempeñado Renzi y Tardewski.

Junior.²⁵ En el informe de Boas que compone el relato "La isla", éste imagina, como ejemplo máximo de incomprensión, a un viajero inglés perdido en una estación de ferrocarril de un país extranjero. Es difícil no asociar a ese hipotético personaje con Junior. Sin embargo, esa incomprensión inicial no impide que con él se vayan abriendo las puertas que nos permiten hallar el sentido de la narración.

Con frecuencia Junior se mueve sobre el ambiguo filo de una navaja. Más allá de su "mirada estrábica", o del hecho de ser un descifrador "incompetente", él ocupa, desde su misma permanencia en la frontera entre la civilización y el desierto, un lugar en la geografía que implica otros en la historia y en la literatura. La conquista del desierto y la "campana del Chaco" alteraron la geografía y el imaginario a tal punto que entre las novelas de Eduardo Gutiérrez y los textos clásicos de la Generación del Ochenta (Una excursión a los indios ranqueles, de Mansilla, y Juvenilia, de Miguel Cané, por ejemplo), "media una contundente diferencia en el diseño del territorio del espacio nacional" (Ighina 96). Ya el mundo no se acaba en los arrabales de Buenos Aires. De ahí que esta novela urbana que es La ciudad ausente (título también ambiguo que delata, al mismo tiempo, la

²⁵A propósito, el apellido es un homónimo del escritor inglés Compton Mackenzie, uno de los cuatro jóvenes novelistas seleccionados por Henry James en 1914 para ser consagrados públicamente. Según algunos historiadores literarios ingleses (véase Entwistle y Gillett 284) se trata del más notable de ellos, si bien el más conocido entre el público de lengua española es D. H. Lawrence. Mackenzie, quien comenzó escribiendo un pastiche (lo que de algún modo nos recuerda a "Nombre falso"), y, poco después, un "ambicioso y vívido relato autobiográfico" (como ocurre con "Prisión perpetua"), pareció "tener ante sí un gran futuro literario" que, al igual que ocurrió con Ratliff, se vio truncado de forma repentina. Visto desde esta improbable perspectiva que, sin embargo, no quiero dejar de mencionar, nuestro MacKensey, es decir, Junior, sintetizaría de modo singular y sinuoso características de la obra de Piglia y de algunos de sus personajes.

presencia y la ausencia de la ciudad) se salga de los marcos de la urbe en pos de espacios (u)tópicos.

Utopía social y utopía lingüística

A diferencia de los inventos usuales (incluidas las célebres medias de goma de Arlt), el de Macedonio, aunque utilitario, no es lucrativo. Macedonio es, en ese sentido, la antítesis de Arlt. El camino que conduce de "Nombre falso" a La ciudad ausente es el que lleva de un escritor obsesionado con la idea de ganar dinero, a otro que renuncia a su eficacia como profesional (abogado) y cifra sus esperanzas en la creación de una colonia utópica en el Paraguay. Este camino, cronológicamente inexacto, enfrenta también a un representante (si bien fracasado) del capitalismo, con uno (no menos fracasado) del anarquismo. Como se sabe, en 1897 Macedonio decidió fundar junto con un grupo de personas entusiasmadas con las ideas de Fourier y Saint Simon, entre los que se encontraba el padre de Borges, una colonia anarquista en el Paraguay. El lugar --donde también habían fundado su colonia el doctor Bernard Förster y su esposa, Elizabeth Nietzsche-- era propicio. En 1606 había surgido allí una utopía al fundar los jesuitas la primera de sus grandes misiones; en el siglo y medio que va de 1606 a 1767, Paraguay fue "ese soñado país de utopía" (Picón Salas 75). Pero si el lugar era propicio, el momento no. El utopismo, que se prolongó "en el anarquismo mucho más que en otras corrientes socialistas del siglo XIX" (Rama LXII), había tenido su esplendor en Europa durante la primera mitad del siglo; no comenzó

en América. en cambio, sino hasta después de 1830. para languidecer a finales de ese siglo. De modo que el rechazo de los utopistas al Estado, bastante inofensivo hasta en su momento más radical,²⁶ sería inocuo en la utopía macedoniana. La ciudad ausente reconstruye esa utopía y cifra su lucha contra el Estado en el dominio del arte de la memoria. Dicha utopía tiene lugar, por supuesto, en una isla poblada por refugiados, en la que se fusionan todas las lenguas y donde, a la manera de una Babel al revés, todos terminan hablando la misma. Ésta, sin embargo, es inestable y cambia continuamente. La única fuente escrita de la isla, considerada un libro sagrado porque puede ser leído siempre, “sea cual fuere el estado de la lengua en que se encuentren” (139) es el Finnegans Wake. Y puede ser leído “porque está escrito en todos los idiomas”.²⁷ Esa visión exagerada de la novela de Joyce no deja de ser cierta. Novela escrita al mismo tiempo en varios idiomas y en ninguno de ellos, su lenguaje ha sido llamado Eurish (europés). Según Richard Ellmann, Joyce “quería un idioma que estuviese por encima de todos los idiomas, un idioma al cual todo

²⁶ En su prólogo al volumen Utopismo socialista (1830-1893), Carlos M. Rama explica que “los utopistas eran pacíficos y su comportamiento no alarmaba a los gobiernos [...]. El famoso lema de La Phalange fourierista ‘reforma social sin revolución’ era grato a una élite dirigente deseosa [...] de ‘orden y progreso’” (XIII). Y agrega: “Como los mismos maestros del utopismo europeo, los utopistas de América Latina casi siempre confían más en una reforma hecha de arriba-abajo, en la adopción de sus ideas por los jefes del Estado, o a lo sumo en la voluntad de las minorías selectas, que en las masas que pretenden redimir” (XIII).

²⁷ La utopía de la isla recuerda a una de las utopías por excelencia: la de Bacon. En ésta (La nueva Atlántida, 1627), los habitantes rendían culto a dos objetos hallados en un arca por sus antepasados. Se trataba de un libro y una carta. El primero contenía todos los libros canónicos del antiguo y el nuevo testamento incluyendo aquéllos que para entonces no habían sido escritos. Lo milagroso es que ambos encerraban el “don de lenguas”, pues podían ser leídos, “como si estuvieran escritos en su propio idioma” (37), por nativos, hebreos, persas e indios. Y así como los habitantes de la nueva Atlántida enviaban de incógnito algunos habitantes para sus contactos con el mundo, el mundo sabe de “la isla” gracias al informe de Boas.

le sirviera: No puedo expresarme en inglés”, lamentaba Joyce, “sin incluirme en una tradición” (Gusmán: “A. L. P.” 121). Para decirlo en pocas palabras, la novela de Joyce es elegida como libro sagrado porque resume la tradición de varias lenguas. “Para un escritor”, ha dicho Piglia, “la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas” (“Memoria y tradición” 62). El Finnegans Wake sería entonces el mejor ejemplo de esa memoria.

La (con)fusión de lenguas de la isla es en buena medida semejante a la que se produjo en el Río de la Plata. El “ideal del poliglottismo del siglo XIX argentino” que habían defendido Sarmiento y Juan María Gutiérrez, reapareció en las polémicas de la vanguardia, vinculado siempre con cuestiones de clase y de nacionalidad (Sarlo: “Vanguardia y criollismo” 238). Para los martinfierristas, por ejemplo, se puede leer y hasta escribir en cualquier lengua, siempre y cuando se tenga como lengua materna el español del Río de la Plata. Pronunciar “bien” ese español es la mejor prueba de legitimidad; “es en la fonética [...] donde se arriesga y se gana la propiedad de la lengua” (238). Eso es lo que distingue al criollo del inmigrante. La ironía es que, en estricto sentido literario, no hay una diferencia sustancial entre aquel Arlt acusado de mechar su lenguaje de palabras extrañas y una idea que Victoria Ocampo identificaba como constitutiva de la identidad nacional argentina de cierta clase social. Aunque por razones diferentes y con distintos o encontrados grados de conciencia e intencionalidad, ambos necesitan echar mano a palabras extranjeras para paliar las carencias que tienen o perciben

en la lengua propia. En uno de los números iniciales de Sur, Ocampo expresaba:

Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia, ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional.

El inmenso trabajo de traducciones que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros. Palabras francesas, italianas, inglesas, alemanas se me ocurren de continuo para tapar los agujeros de mi español empobrecido (“Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires” 207).²⁸

La ciudad ausente enfrenta y elude a la vez el problema del poliglottismo. En realidad, el lenguaje en la isla tiene características irrepetibles porque allí las lenguas, en lugar de fusionarse o de coincidir en el tiempo, se excluyen. Una siempre deberá ser sustituida por la otra, y nadie (con la excepción de Bob Mulligan, esa variante del personaje del Ulises) puede hablar dos lenguas al mismo tiempo. Puesto que en la isla todos hablan a la vez la misma lengua,

²⁸ La propia obra de Ocampo puso en primer plano dos cuestiones que son importantes en La ciudad ausente: la traducción y el viaje. Beatriz Sarlo, quien ha aprovechado la cita anterior en al menos dos ocasiones (“La perspectiva americana en los primeros años de Sur” 263, y “Oralidad y lenguas extranjeras” 287), ha señalado en otro sitio que “Toda su obra [de Ocampo] es un permanente pasaje, una abierta o secreta traslación. [...] Buscó las formas literarias que tienen como condición el desplazamiento en el espacio y el deslizamiento entre lenguas” (“Victoria Ocampo” 127). Lo irónico es que el signo de distinción que significa “expresarse en varias lenguas”, así como la posibilidad de utilizar palabras de ellas “para tapar los agujeros de su español empobrecido” son, para algunos intelectuales ajenos a su condición, francas limitaciones. En una carta dirigida a José Rodríguez Feo y fechada el 2 de mayo de 1942, Henríquez Ureña le reprochaba al destinatario, en tono jocoso y ridiculizante, ser un asiduo lector de Sur: “nuestra revista (digo así porque me siento ligado a ella por motivos personales, pero no intervengo para nada en lo que allí se hace: creo que se advierte) no es muy buen ejemplo de cómo se debe escribir en castellano, ni, sobre todo, de cómo se debe traducir a él: pero a lo menos te da idea de cómo se vive, intelectualmente en un ‘sector’ --como aquí les gusta decir-- de Buenos Aires” (47).

ella anula el drama del escritor emigrado. Allí no es posible aquella angustia de Nabokov ante el “temor a perder, o a corromper, a través de las influencias extranjeras, lo único que había podido llevarme de Rusia: su lengua [...]” (264). Lo irónico es que sintiéndose como el Tardewski de Respiración artificial, o como el Malämud de esta novela, huérfano de patria y de lengua, Nabokov termina semejándose más a Conrad: el escritor que, renunciando a su lengua materna, se convierte en clásico de una lengua ajena. Pero al anular ese drama, La ciudad ausente crea otro: el de aquellos autores clásicos que ven esfumarse de la noche a la mañana esa condición y ante quienes surgen, con el cambio de lengua en la isla, nuevos clásicos que pronto serán olvidados.

En la novela circulan, en primer lugar, relatos; las transacciones comerciales, por el contrario, están sublimadas o se frustran. Cuando Junior visita por primera vez el Museo y habla con Fuyita, hace algo que recuerda al narrador de “Nombre falso” en sus relaciones con Kostia: le propone dinero a cambio de información. De inmediato el lenguaje de aquél, que hasta el momento era coherente y fluido, se desarticula. Fuyita comienza a hablar una lengua rudimentaria que vuelve a la normalidad en cuanto Junior descarta la transacción. Esa relación entre dinero y lengua se retoma desde otro ángulo en la isla. Allí, puesto que los ancianos, al morir, encarnan en los nietos, los dos no pueden encontrarse vivos al mismo tiempo. Si aun así ello ocurriera, cuando ambos se encuentren, antes de hablar, el abuelo debe entregar al nieto una moneda. En esa teoría de la reencarnación --dice el informe de Boas-- se funda la lingüística histórica. Ese

símbolo del dinero que es la moneda, es el mejor ejemplo que Boas puede encontrar para explicar las particularidades lingüísticas de la isla. El heredero sólo puede utilizar la lengua heredada si previamente ha heredado la moneda. La herencia cultural pasa por la herencia económica. Ésta, sin embargo, es relegada a un segundo plano y, como en el caso de Fuyita, una vez que se tiene el lenguaje, la presencia del dinero no hace sino distorsionarlo. El modelo de Arlt parece sustituido por el modelo de Borges. Los personajes de aquél anhelan heredar dinero, el más famoso personaje de éste (es decir, Borges mismo) hereda valores culturales al punto de que la amistad con Macedonio llega a ser una herencia que Borges recibió de su padre (cosa que reconoce textualmente en las ya aludidas palabras que pronunció ante los restos del autor de "Elena Bellamuerte"). A propósito de su cuento "La memoria de Shakespeare", Borges dijo que le fue dado por un sueño, un sueño muy confuso del cual guardaba una frase en inglés: "I sell you Shakespeare's memory". Pero consideró "que lo de vender estaba mal, ese trabajo comercial me desagradó, entonces pensé en una persona que le da a otra la memoria de Shakespeare" (Roffé 7). La memoria, en su caso, excluye el dinero. De manera parecida, Junior y Stevensen heredan de sus padres la condición de viajeros más que valores materiales. El papel de la memoria subordina a los valores culturales la presencia de dinero, casi inexistente aquí y que, sin embargo, alcanza puntos culminantes, antes y después, en esos dos polos que son "Nombre falso" y Plata quemada.

Complot y memoria

Complot y memoria, elementos esenciales de La ciudad ausente, son no sólo estrategias para enfrentar la maquinaria del Estado, sino también formas de recuperar y armar la tradición literaria: “Los escritores actuales”, ha dicho Piglia en algún momento, “buscamos construir una memoria personal que sirva al mismo tiempo de puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada” (“Memoria y tradición” 66).

El tema principal de la novela es, sin lugar a dudas, la memoria: memoria de la esposa muerta, memoria de relatos lejanos, memoria de los hechos que el Estado quisiera hacer olvidar. Pero la memoria no es siempre recuerdo de lo ocurrido; puede ser también una memoria impostada que reconstruya un pasado inexistente. No en balde, tras la muerte de Elena, Macedonio quiere fundar una lengua privada “sin ningún recuerdo adherido”, “un lenguaje sin memoria” (156). Y al final del monólogo de la máquina, en la última página de la novela, aquélla --que había comenzado recordando los relatos que le daban a traducir y armando una experiencia con ese saber-- se propone construir el recuerdo, extrayendo los acontecimientos de la memoria viva. A fin de cuentas la memoria, como la historia, no es la reconstrucción de los hechos, sino la reinterpretación que hacemos de ellos. El descubrimiento que nos permite entender la novela es el mismo que le ha permitido a Junior entender el sentido de la máquina y de “lo que estaba pasando”: “Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser

sustituida por la oposición posible-imposible” (103). No es necesario aclarar que desde esta nueva perspectiva el binomio realidad-ficción cobra un nuevo significado; uno y otro extremos pueden integrarse o fundirse, puesto que no son verificables bajo el prisma de la veracidad sino de la posibilidad. Ello explica el título de la novela; en cierto momento Macedonio lamenta que los filósofos se interesen por las tautologías y las evidencias, pero nunca por “la realidad ausente” (160), y sentencia: “La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto” (161). El símil entre la ausencia y el pozo no es ingenuo; los centenares de pozos que formaban el “mapa del infierno”, lejos de remitir al vacío lo hacen a una realidad escalofriante, a una presencia terrible. La realidad ausente es aquella que, aun cuando no exista en el presente, es verificable en el mundo de lo posible. Por eso el presente de la novela está indefinido, y sucesivamente se dice --aunque por fuentes diversas-- que han transcurrido casi cien años desde 1939 (133), que el ejemplar del Finnegans Wake que se conserva en el Museo tiene más de trescientos años (139), y que han pasado quince desde que cayó el Muro de Berlín (153).

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuento que Piglia considera el mejor de Borges y un homenaje explícito a Macedonio (“La biblioteca” 18), otra máquina, no mecánica, sino integrada por una secta peculiar, crea un gran relato, el de todo un universo autónomo hecho de palabras que existe, antes que en la realidad, en una enciclopedia. El narrador reconoce la inexistencia de ese universo, pero esa teoría resulta poco convincente al mencionar, como prueba de la “intrusión

del mundo fantástico en el mundo real”, un pequeño cono de metal, tan pesado, que estaba hecho de un metal “que no es de este mundo” (Obras completas 442). Ese cono es un equivalente de la flor de Coleridge. prueba del paso por el Paraíso. Puede serlo también de todos aquellos objetos “literarios” exhibidos en el Museo de La ciudad ausente.

Si atendemos a la premisa de Andreas Huyssen de que el museo ha servido “como catalizador para la articulación de tradición y nación, legado y canon, y ha suministrado los mapas maestros para la construcción de la legitimidad cultural” (151), la función del Museo de La ciudad... es armar un canon amplio que intenta dar coherencia a restos de los más variados textos literarios, nacionales y extranjeros, “cultos” y populares. Llama la atención, sin embargo, que en una novela tan vanguardista como ésta, se escoja como espacio fundamental un museo, puesto que “la lucha contra el museo ha sido un duradero tropo de la cultura modernista” (151). La novela pareciera condenar una vez más la cultura al espacio del museo. En realidad éste, además de ser en algún sentido salvaguarda de la memoria cultural,²⁹ contiene a la máquina y algunas de sus proyecciones pero irradia los relatos a tal punto que la clausura del Museo no puede impedir que estos se sigan difundiendo y creando redes de plagios, réplicas y apócrifos que escapan a todo control y

²⁹ Bratosevich considera que los museos de La ciudad ausente tienen una función semejante a la de las carpetas de Respiración artificial: ordenar el material como colección (212). Pero en La ciudad... aparece también una serie de museos poco visibles, réplicas en miniaturas de los grandes museos. Me refiero a las cajas de vidrio (o de cristal) que aparecen una y otra vez y que guardan lo mismo al pájaro mecánico que al Finnegans Wake. La imagen de la caja de vidrio es recurrente en la obra de Piglia, e incluso dio título a un cuento de Nombre falso reproducido en Prisión perpetua.

enriquecen las versiones originales. Viendo las cosas desde otra perspectiva podríamos decir que los efectos de la máquina son la prueba de que la cultura no puede reducirse a aquel espacio, así como ese foco que es la máquina trasciende su misión inicial. La prueba máxima sería ese momento final en que ella, con apenas una lucecita parpadeante que la hace parecer agónica, condenada a desaparecer en el fondo de un Museo clausurado, se desata en un monólogo que es, huelga decirlo, réplica del más famoso de la literatura del siglo XX, el de Molly Bloom; y la máquina, nacida para restaurar la pérdida de una mujer, asume la voz de todas las mujeres, ya sea la propia Molly, Amalia, Hipólita, Anna Livia Plurabelle y hasta Evita, cuyas historias también circulan como las de la máquina y han poblado la historia argentina.³⁰

La ciudad ausente, como he dicho antes, narra la historia de un complot; un complot múltiple urdido --en sus polos opuestos-- tanto por la atroz maquinaria del Estado como por el más insignificante de los ciudadanos, y en el que se disputa el dominio de la memoria. En el centro de esa batalla se encuentra la máquina, verdadera protagonista que sintetiza y expresa los fundamentos de una poética en que se mezclan realidad y ficción, historia y literatura, nacionalismo y cosmopolitismo, y que es salvaguarda de una tradición susceptible de ser adulterada y hasta plagiada, pero que, en cualquier caso, se resiste a caer en el olvido. Prosopopeya máxima, si

³⁰ Aunque en la novela no aparece, la versión de La ciudad ausente para la ópera recupera un personaje que a Piglia le fascina: Lucía Joyce, la hija demente de Joyce que se ahogaba --para decirlo con la metáfora de Jung-- en el mismo lenguaje en que su padre nadaba. Allí es una ex cantante de ópera que cree ser una máquina y que chilla un incómodo "hi, hi, hi", chillidos que nos remiten de inmediato a los de Respiración artificial.

algo puede representar tanto la tradición literaria como el papel que el escritor puede ocupar en ella, si ese aleph existe, su símbolo supremo es esa máquina oculta en un sótano, parpadeante, lanzando destellos al porvenir.

CONCLUSIONES

Entre las obsesiones presentes en la obra de Piglia, hay una que se reitera y le da coherencia: cómo un escritor arma y dialoga desde sus propios textos con una tradición, y de qué modo encuentra un lugar en ella. No creo necesario advertir que esa tradición no se reduce al plano literario o al cerrado ámbito de la famosa torre de marfil. “Construir” una tradición, como lo prueban los propios textos de Piglia, implica una actitud ante el lenguaje, ante la política, ante la historia, etc. Es sabido, es inevitable, que “todas las historias individuales reciben su sentido de la historia del país, la de sus grandes y menudos hechos, la de sus convulsiones políticas, sociales y económicas” (Adolfo Prieto 219). No se trata sólo, por tanto, de utilizar con virtuosismo la obra y los recursos de predecesores ilustres, sino de leerlos también a ellos desde los grandes conflictos que la realidad impone. Esa misma realidad, como ha podido apreciarse, obliga a repensar la tradición, a rescatar, ocultar o sustituir nombres. Por eso creo de particular interés la conformación de ese correlato que es el sujeto que escribe, el que debe trenzar esa tradición con los problemas que a él mismo le han tocado vivir. En los ejemplos en los que me he detenido la construcción de ese sujeto pasa por las relaciones de propiedad, o sea, aquellas que el escritor debe establecer con los textos de otros y la manera que tiene de socializar una escritura privada. Pasa también por el modo de enfrentar los hechos de la Historia con mayúscula, y los de la propia historia de su vida, ese lazo que une los grandes acontecimientos

documentables con la memoria personal. Pasa, finalmente, por el tránsito de esa memoria personal a la memoria colectiva.¹

En el caso de "Nombre falso", el tema de la propiedad literaria se aborda desde un argumento insólito en el que Arlt --ese pivote de la obra de Piglia y de toda la narrativa argentina-- enfrenta un dilema económico violando un elemental precepto ético. El texto pone en primer plano, de ese modo, un fenómeno que la literatura suele ocultar: para escribir no sólo se necesita talento sino también dinero que financie el tiempo que se necesita para hacerlo. Leído con la misma perspectiva, pero desde otro ángulo, el relato nos "cuenta" que toda escritura implica un robo. El plagio, en última instancia, es una condición de la literatura.

Respiración artificial nos sitúa frente a un dilema de otro tipo: un escritor, tal vez hipnotizado por ese espejismo de que la literatura se alimenta sólo de literatura, debe pasar por un proceso de aprendizaje en el que entiende que la historia agrega cuerpo a lo que aparenta ser sólo espíritu. Es el horror impuesto por la represión de la dictadura (la historia llevada a sus más alucinantes consecuencias) el que provoca esa Bildungsroman protagonizada por Renzi. El escritor no sólo se define, pues, frente a otros escritores, sino también frente a la época que le toca vivir. Pero esa definición supone hallar un mito de origen que explique la entrada en la literatura y su lugar en ella.

¹ Aunque he seguido en el análisis de los textos de Piglia un orden fundamentalmente cronológico, y aunque he articulado cada uno de los temas con textos específicos, creo que resulta obvio que entre ellos se produce un entrecruzamiento. Por tal razón es que en esos análisis no he puesto reparos en recurrir a cualesquiera de los otros textos, aun si estos fueran estudiados antes o después.

“Prisión perpetua” habla precisamente de eso. No ya de la gran historia, sino de la pequeña: ¿cómo, cuándo y por qué se comienza a escribir? Por eso el texto quiere ser leído como autobiográfico y está atado a algunos de los mitos de origen del escritor: el Diario, la figura de Ratliff, la literatura norteamericana. Algo queda claro, que no pueden confundirse verdad y realidad; la ficción no necesita de ésta, pero no puede traicionar a aquélla.

Así como el dilema personal de “Nombre falso” se transforma, por obra de las circunstancias, en un drama colectivo en Respiración artificial, la reflexión sobre la memoria privada de “Prisión perpetua” da pie a una sobre la memoria social en La ciudad ausente. No se trata ya de Arlt, quien perseguido por el lastre de la página en blanco debe robar un cuento de otro autor, sino de Macedonio enfrentado a la maquinaria del Estado e intentando rescatar del olvido la memoria colectiva. En medio de la narración, y como metáfora por excelencia del arte de narrar y de conservar historias, una máquina. Ella resume el trayecto que he descrito hasta aquí: la apropiación de escrituras ajenas, la mezcla de historia y literatura, el enfrentamiento al horror, los mitos iniciáticos, la memoria individual y la memoria colectiva, la lucha contra las redes y la prepotencia del Estado, etc. Algo llama la atención en el paso de los relatos a las novelas. Los primeros narran un drama singular; las segundas, un drama plural. Ese tránsito del “yo” al “nosotros” define una forma de entender la literatura como hecho a la vez personal y social.

En realidad, al menos en el plano literario, no existen conflictos y manías absolutamente (químicamente, podríamos decir) individuales.

Los “precursores”, conscientes o no, visibles o no, siempre señalan modos de escribir y de leer. En la mayoría de los textos mencionados son Arlt y Borges, como he repetido, las figuras tutelares. Piglia construye un canon cuyo eje está sostenido por ambos, pero alrededor del cual se mueven decenas de otros autores nacionales y extranjeros que van y vienen. Algunos, como Macedonio Fernández, han llegado a él tardíamente, pero su importancia en la obra de Piglia no ha dejado de crecer. Si en La ciudad ausente había ocupado un lugar protagónico, y en esa novela tan distinta que es Plata quemada reaparece, sin mencionársele, en la idea del manuscrito olvidado en un cajón durante años, en fechas más recientes Piglia lo consolida como estrategia literario y cabeza de una de las poéticas más sólidas del continente (“La biblioteca” 17). Esta reubicación de Macedonio, estimulada quizá por algunas preguntas que le interesaban y que ocupan un lugar prioritario para Piglia a raíz de la escritura de Plata quemada (“‘Qué quiere decir el final’, ¿qué quiere decir ‘cerrar una historia’? ¿Qué quiere decir ‘ponerle final a una historia’?”)² demuestra

² En verdad, el tema le interesaba desde antes. Ya en 1987, en el texto “Ficción y política en la literatura argentina”, esa suerte de “manifiesto” de La ciudad ausente al que hice referencia antes, Piglia lo había abordado. Allí decía: “Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis” (206). La aseveración tiene, aparte de la lectura asociada con la “infinitud” de toda obra literaria, una más abiertamente política: allí donde la política exige poner punto final (y el sintagma, como sabemos, sirvió para designar el manto de silencio que debía caer --en aras de la estabilidad democrática-- sobre los atropellos de la dictadura), la literatura sirve para combatir el olvido. La máquina de La ciudad ausente bien podría ser el símbolo de esa “antítesis”. El mismo año de publicación de la novela, en una antología de cuentos de varios autores preparada por Juan Forn, que incluyó “El fluir de la vida”, Piglia --refiriéndose a su texto-- volvía de otra manera sobre el asunto: “Los finales son el único punto en que la vida puede competir con la literatura; por eso, el presente relato está escrito (desde el principio) como un final” (Forn 42). Ambos momentos pueden pasar inadvertidos y en ninguno de ellos se relaciona el tema con Macedonio. Fue a partir de Plata quemada, y de ese “modelo para armar” que fue el artículo aparecido en los días inmediatos a

cómo la tradición influye en la obra de un autor y cómo, en sentido inverso, esta misma obra induce a ir modificando aquélla. La nueva idea sobre Macedonio y su privilegiado lugar en el canon latinoamericano es discutible. A los efectos de este trabajo, sin embargo, permite detectar el modo en que Piglia “crea” sus propios precursores y les otorga un lugar que define, por extensión, el suyo propio. De ahí que no sea desacertado pensar que con frecuencia las opiniones de Piglia sobre ciertos autores, más que explicarlos a ellos, nos ayudan a entenderlo a él. Pero si bien toda reformulación del pasado literario implica el manejo de nombres que se mueven, con más o menos persistencia, en el universo formulado, sería erróneo pensar que existe una relación directa y fija entre la presencia de esos nombres y el peso que se les otorga. El mejor ejemplo para desmentir esa creencia sería el de Cortázar, tan cuestionado y omitido por Piglia y, al mismo tiempo, tan presente.

El gesto de vincularse con una tradición no puede entenderse, de ningún modo, como el acto de diluirse en ella. Por el contrario, supone encontrar un lugar bien definido y original dentro de ese magma. Supone, incluso, que ese lugar sea móvil; cada nuevo texto agrega lecturas inéditas y, por tanto, nuevos autores y temas con los que asociarse. A propósito de Plata quemada Piglia ha dicho en el tono de una beligerante y a la vez jocosa declaración de principios:

la aparición de la novela (“El final de un crimen”), que el tema y la vinculación con Macedonio pasó a ocupar un primer plano. El hecho es una muestra más de cómo aparece una idea, se perfila, encuentra un “precursor” y un sentido, y termina adquiriendo una relevancia en la obra de Piglia y en su lectura de la tradición nacional.

he tratado de escribir un libro que no repita lo que ya hice antes (oh, la ilusión joyceana de ser un escritor distinto cada vez). En broma digo ahora que soy un escritor del neo-Boedo y que he tratado de cortar con los tilingos que buscan ser herederos de Florida (del new-Florida) y he tratado de escribir una novela desde abajo (desde abajo de la lengua para empezar) tratando de zafar de cierto estilo literario medio que hace estragos en la literatura en lengua española, una especie de esteticismo light que no soporto (“Carta 1998”).

Se trata, como puede verse, de diferenciar entre tradición y moda, de trazar nuevos rumbos para evitar repetirse a sí mismo. Se trata también de encontrar un lugar propio --como quería Cortázar en 1963-- desde el punto de vista literario y ético. Se trata, por último, de trenzar esa tradición dentro de la que quiere ser leído. Se arma una tradición, en realidad, para transgredir lecturas ya cristalizadas; se intenta ocupar un lugar en ella para alterar el equilibrio preexistente.

Si hay una idea que se mantiene a todo lo largo de la obra de Piglia es precisamente esa: la de transgresión. Y no me refiero sólo a transgresiones formales; éstas son excedidas por un universo del cual la transgresión es la causa primera. No en balde sus obras están frecuentadas por psicópatas, delincuentes y falsificadores, y buena parte de sus protagonistas, desde el primer cuento que escribió hasta Plata quemada, se definen éticamente al margen de la ley. El asesinato, la delación, la traición, el robo, la invasión de la privacidad, son parte del extenso corolario transgresivo de textos como “Las actas del juicio”, “La honda”, “Mata Hari 55”, “Tarde de amor” y “Encuentro en Saint-Nazaire”, respectivamente. Con frecuencia las transgresiones

desbordan el marco legal y pueden ser asociadas con el hecho de asumir o respaldar puntos de vistas ubicados “fuera” o al otro lado de la frontera transgredida. Arlt y Kostia plagian y falsifican en “Nombre falso”; una loca y un anciano senil son los visionarios dentro del conjunto de outsiders que pueblan Respiración artificial; el ámbito carcelario y el engaño sostienen la narración de “Prisión perpetua”, tanto como el manicomio y la paranoia el de La ciudad ausente. De modo similar, esa otra “transgresión” que es el homoerotismo tiene un papel importante, desde el cuento que da título a La invasión hasta Plata quemada, pasando por “El laucha Benítez cantaba boleros”, dentro de las escasas relaciones sexuales que se establecen en la obra de Piglia.

Extrapolando esa condición transgresiva podría decirse que ella define incluso la postura de Piglia dentro del campo intelectual argentino. Su lectura a contrapelo, paradójicamente, ha ejercido tal poder de seducción que ha terminado por crear escuela y por convertirse en una de las lecturas centrales de la tradición nacional. Tal vez su poder de convencimiento radique --aparte de las obvias y necesarias virtudes del autor-- en que esa relectura se ejerce no desde artículos o géneros aislados, sino desde el conjunto de una obra que, aun en las desemejanzas de un texto a otro, es de una coherencia notoria. En realidad es difícil, por no decir imposible, hablar de la “obra narrativa” de Piglia al margen de todos los paratextos que la complementan, incluidos aquellos tal vez inexistentes como el célebre Diario. Es en el espacio que ellos crean donde se juegan la lectura y pertinencia de sus narraciones. De ahí que, asumida como un todo, la

obra de Piglia se proponga realizar dos grandes fundaciones: la de una tradición literaria y la de un modelo de escritor que se define por sus relaciones con ella.

¿Desde qué tradición narrar? Explícita o no, la pregunta vuelve una y otra vez, y en cada ocasión puede recibir una respuesta diferente. Es más, la respuesta no puede ser formulada sin cancelar opciones susceptibles de surgir al calor de nuevas lecturas y del trabajo incansable del viejo topo de la historia. Sólo me atrevo a recordar, como respuesta posible, una escena a la que me he referido en otro momento. Al final de Respiración artificial Renzi abre la carpeta que le dejó Maggi en la que se encuentran los papeles de Ossorio, es decir, la historia en la que Renzi deberá sumergirse. Creo que toda la obra de Piglia puede ser leída de ese modo: como el acto de asomarnos a una carpeta que nos invita a releer la tradición. Y no sólo literaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Obras de Ricardo Piglia

“La autodestrucción de una escritura”. Crisis 15 (1974): 61.

“La biblioteca: una experiencia con el tiempo”. La Página (Santa Cruz de Tenerife) 28 (1997): 12-19

Carta a J. F. del 22 ago. 1993. Inédita.

Carta a J. F. del 30 ene. 1998. Inédita.

“La cita privada”. Crítica y ficción. 73-82.

La ciudad ausente. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

“Clase media, cuerpo y destino (Una lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig)”. Nueva novela latinoamericana t. 2. Comp. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1972.

“Cortázar: la desdicha del éxito. Lectura crítica de El examen”. Crisis 43 (1986): 86.

Crítica y ficción. Buenos Aires: Siglo Veinte / Universidad Nacional del Litoral, 1990.

Cuentos con dos rostros. Sel. Marco Antonio Campos. México: UNAM, 1992.

Cuentos policiales de la serie negra. Pról. Robert Luvit, sel. Emilio Renzi [sic]. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969 .

“Desagravio”. El Escarabajo de Oro 21 (1963): 7-8.

“Echeverría y el lugar de la ficción”. La Argentina en pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 8-10.

“En noviembre”. Tiempos Modernos 2 (1965): 24.

“Encuentro en Saint-Nazaire”. Cuentos morales. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. 81-101. Primera edición: Une rencontre a Saint-Nazaire / Un

encuentro en Saint Nazaire. Saint-Nazaire: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, 1989.

“El escritor y el proceso social”. Nuevo Hombre (Buenos Aires) 1 (1973): 13.

“La ficción paranoica”. Clarín. Cultura y Nación 10 oct. 1991: 4-5.

“Ficción y política en la literatura argentina”. Crítica y ficción. 199-207.

“El final de un crimen”. Clarín. Cultura y Nación 13 nov. 1997: 2-3.

“He sido llevado y traído por los tiempos”. Crisis 55 (1987): 16-21.

“Heller, la carcajada liberal”. Los Libros 1 (1969): 11-12

“Homenaje a Julio Cortázar”. Casa de las Américas 200 (1995): 97-102.

“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Un oscuro día de justicia, de Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. 9-28.

“Ideología y ficción en Borges”. Punto de Vista 5 (1979): 3-6.

“Introducción”. El juguete rabioso, de Roberto Arlt. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1993. 9-27.

La invasión. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.

“El laboratorio de la escritura”. Crítica y ficción. 99-109.

“La lectura de la ficción”. Crítica y ficción. 11-25.

“La literatura argentina después de Borges”. La Página (Santa Cruz de Tenerife) 28 (1997): 62-65.

“Literatura y sociedad”. Literatura y sociedad 1 (1965): 1-12.

“La literatura y la vida”. Crítica y ficción. 185-197.

“Lugones y las fuerzas extrañas”. La Argentina en pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 52-54.

“Memoria y tradición”. Revista Cancillería de San Carlos (Bogotá). 13 (1992): 62-66.

Nombre falso. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975. Existe edición definitiva (Buenos Aires: Seix Barral, 1994).

“Notas al margen de un ejemplar de Adán Buenosayres”. Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal. Eds. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. México: ALLCA/ Fondo de Cultura Económica, 1997. XV-XVIII.

“Notas sobre literatura en un diario”. Homenaje a Ana María Barrenechea. Eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1984. 145-149.

“Novela y utopía”. Crítica y ficción. 155-172.

“Nueva narrativa norteamericana”. Los Libros 11 (1970): 11-14.

“Parodia y propiedad”. Crítica y ficción. 119-127.

Plata quemada. Buenos Aires: Planeta, 1997.

Prisión perpetua. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988

“La prolijidad de lo real”. Punto de Vista 3 (1978): 26-28.

“Los relatos sociales”. Crítica y ficción. 173-183.

Respiración artificial. Buenos Aires: Pomaire. 1980.

“Ricardo Piglia”. Babel. Revista de Libros 21 (1990): 36-38.

“Roberto Arlt: la ficción del dinero”. Hispanamérica 7 (1974): 25-28.

“Roberto Arlt. La ficción del dinero”. La Argentina en pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 124-126.

“Roberto Arlt, la lección del maestro”. Clarín. Cultura y Nación 23 jul. 1981: 1.

“Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. Los Libros 29 (1973): 22-27.

“Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”. Nuevo Texto Crítico 12-13 (1993-1994): 13-15.

“Sobre Borges”. Crítica y ficción. 137-154.

“Sobre Roberto Arlt”. Crítica y ficción. 27-38.

“El socialismo de los consumidores” (1974). Julio Cortázar. La biografía, de Mario Goloboff. México: Seix Barral, 1998, pp. 309-312.

“El tango y la tradición de la traición”. La Argentina en pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 78-80.

“Tesis sobre el cuento”. Crítica y ficción. 83-90.

“Una trama de relatos”. Crítica y ficción. 59-71.

“Los usos de Borges”. Entrevista con Sergio Pastormerlo. Variaciones Borges (Aarhus Universitet) 3 (1997): 17-27.

Yo. Sel. y pról. de. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.

Sobre Ricardo Piglia

Avelar, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia”. Modern Language Notes 110 (1995): 416-432.

Barrenechea, Ana María. “Inversión del tópico del beatus ille en La ciudad ausente de Ricardo Piglia”. Inédito.

Berg, Edgardo H. “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras, de Berg y otros. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995. 139-158.

_____. “Ricardo Piglia, lector de Borges”. Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal (Frankfurt). 69. 1 (1998): 41-56.

Bratosevich, Nicolás y Grupo de Estudio. Ricardo Piglia y la cultura de la contravención. Buenos Aires: Atuel, 1997.

Briante, Miguel. “Todo escritor es un teórico”. Tiempo Argentino. Cultura 2 sep. 1984: 2-3.

Campos, Marco Antonio. “Entrevista con Ricardo Piglia”. Cuentos con dos rostros, de Piglia. Sel. y entrev. Campos. México: UNAM, 1992. 93-113.

Cesáreo, Mario. “Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso”. Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización. Ed.

Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. 501-531.

Costa, Marithelma. "Entrevista". Hispanamérica 44 (1986): 39-54.

Cueva, Herman Mario. "Datos para una ficha. Ricardo Piglia". Crisis 33 (1976): 80.

Deredita, John F. "¿Es propiedad? Indeterminación genérica, intertextualidad, diseminación en un texto 'de' Ricardo Piglia". Texto/contexto de la literatura iberoamericana. Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1981. 61-69.

Echavarren, Roberto. "Escritura y voz, II: Respiración artificial de Ricardo Piglia". Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1992. 105-117.

Filer, Malva E. "Del relato al imaginario colectivo en La ciudad ausente de Ricardo Piglia". Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1995, t. 2. 13-17.

Forn, Juan. "Sangre fría, plata caliente", Radar libros (suplemento literario de Página 12). 23 nov. 1997.

Gallo, Marta. "In-trascendencia textual en Respiración artificial de Ricardo Piglia". Nueva Revista de Filología Hispánica 35 (1987): 819-834.

Gnutzmann, Rita. "Historia y metaficción en Respiración artificial de Ricardo Piglia". Revista Interamericana de Bibliografía 40 (1990): 351-360.

_____. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". Revista Iberoamericana 58 (1992): 437-448.

Gociol, Judith e Inés Tenewicki. "La visión de los periodistas culturales". La Maga. 18 ago. 1993: 50.

Goldchluk, Graciela. "La (im)posibilidad de contar. A propósito de 'Prisión perpetua' ". Inédito.

Gusmán, Luis. "Martínez Estrada: el olvido y el incesto". Literal 4-5 (1977): 67-73.

Jitrik, Noé. "En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de Nombre falso, de Ricardo Piglia". Cambio 3 (1976): 84-88.

Kaplan, Marina. "Between Arlt and Borges: an Interview with Ricardo Piglia". New Orleans Review 16. 2 (1989): 64-74.

López Oncón, Mónica. "Ricardo Piglia: viajeros, teórico, detective". Tiempo Argentino. Cultura 26 abr. 1983: 8.

López San Miguel, Anna. "La historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia". Hispanic Journal 15: 2 (1994): 321-333.

Magaña, Edmundo. "Entrevista con Ricardo Piglia". La Jornada Semanal 201 (1993): 28-33.

Marimón, Antonio. "Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués". Sábado (suplemento de unomásuno) 10 may. 1980: 7-8.

_____. "¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible? Universidad de México 36. 3 (1981): 46-49.

McCracken, Ellen. "Metaplagiarism and the critic's role as detective: Ricardo Piglia's reinvention of Roberto Arlt". PMLA 106 (1991): 1071-1082.

Menton, Seymour. "Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión. Respiración artificial de Ricardo Piglia". La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. México: FCE, 1993. 190-207.

Monner Sans, Ana. "Intertextos estadounidenses en 'Prisión perpetua' de Ricardo Piglia". De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre los Estados Unidos (Buenos Aires). 1. 1 (1996): 31-36.

_____. "'Prisión perpetua': un homenaje de Ricardo Piglia a la literatura estadounidense". Estados Unidos y América Latina. Relaciones interculturales. (Actas de las XXIII Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos). Buenos Aires, 1993. 187-192.

Morello-Frosch, Marta. "Significación e historia en Respiración artificial". Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. 489-500.

Mudrovcic, María Eugenia. "Ricardo Piglia's reinvention of Roberto Arlt". PMLA 107 (1992): 609-610.

Newman, Kathleen Elizabeth. "Ángeles torturados: 1976". La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina. Trad. Beba Eguía. Buenos Aires: Catálogo Editora, 1991. 95-114.

Ospina, Galia. "Ricardo Piglia y Macedonio Fernández: transgresión y utopía". Cuadernos de Literatura (Bogotá) 4 (1996): 61-65.

Paz, Alfredo. "Nombre falso". El Cronista (suplemento cultural) 2 abr. 1976: vi.

Pipino, Alberto. "Ricardo Piglia: La temática de la revolución ha desaparecido". Utopías del Sur 1 (1988): 3-5.

Pons, María Cristina. "Más allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en Respiración artificial de Ricardo Piglia". Inti 39 (1994): 153-173.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Introducción". Cuentos morales. Antología (1961-1990), de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. 9-34.

Romano Thuesen, Evelia. "Macedonio Fernández: su teoría de la novela en La ciudad ausente de Ricardo Piglia". Alba de América (Westminster) 22-23 (1994): 213-226.

Sazbón, José. "La reflexión literaria". Punto de Vista 11 (1981): 37-44.

Sobre literatura argentina

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "Una vida ejemplar: La estrategia de Recuerdos de provincia" (1980). Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Ariel, 1997. 103-160.

Arlt, Roberto. Aguafuertes porteñas. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. Los siete locos. Los lanzallamas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Bordelois, Yvonne. "Borges y Güiraldes: historia de una pasión porteña". Cuadernos Hispanoamericanos 585 (1999): 19-49.

Borges, Jorge Luis. "Declaraciones de Jorge Luis Borges". La Literatura Argentina X (1929): 14-15.

- _____. "Macedonio Fernández 1874-1952". Sur 209-210 (1952): 145-147.
- _____. Obras completas 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. "Prólogo". Antología poética argentina. Comps. J. L. B., Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1941.
- Borré, Omar. Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía. Buenos Aires: Ediciones América Libre, 1996.
- Corral, Rose. El obsesivo circular de la ficción. Asedios a "Los siete locos" y "Los lanzallamas" de Roberto Arlt. México: El Colegio de México/ FCE, 1992.
- Cortázar, Julio: "Sobre el Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". El Escarabajo de Oro 30 (1966), 66-67, 74.
- Fernández, Macedonio. Museo de la novela de la Eterna. Sel., pról. y cronol. César Fernández Moreno. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Fernández Moreno, César. "El existidor". Casa de las Américas 99 (1976): 42-57.
- Forn, Juan. Buenos Aires. Una antología de la nueva ficción argentina. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Gusmán, Luis. "Mansilla: la política de la reconciliación". Conjetural. Revista Psicoanalítica 31 (1995): 111-125.
- Hayes, Aden W. "La revolución y el prostíbulo: 'Luba' de Roberto Arlt". Ideologies & Literature 1 (1987): 141-147.
- _____. Roberto Arlt: la estrategia de su ficción. Londres: Tamesis. 1982.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Correspondencia con José Rodríguez Feo". Casa de las Américas 186 (1992): 46-59.
- Ighina, Domingo. "Reconfiguración del espacio nacional argentino en el principio del siglo. Diseño del territorio, revisión histórica y proyecto intelectual". Silabario (Córdoba) 1 (1998) 93-106.
- Irby, James E. "Encuentro con Borges". Universidad de México 16. 10 (1962): 4-10.

Jitrik, Noé. "Entre el dinero y el ser (lectura de El juguete rabioso de Roberto Arlt)". Dispositivo 1 (1976): 100-133.

_____. "La 'novela futura' de Macedonio Fernández" (1970). Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976). Sel. y prol. Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada. Buenos Aires: Biblos, 1997. 97-124.

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996 (1977).

Larra, Raúl. Roberto Arlt, el torturado. Buenos Aires: Anfora, 1973 (1950).

Lezama Lima, José. "Cortázar y el comienzo de la otra novela". Rayuela, de Julio Cortázar. La Habana: Casa de las Américas, 1969. VII-XXXI.

Louis, Annick. "Jorge Luis Borges: La construction d'une œuvre. Autour de la création du recueil Historia universal de la infamia." Tesis. París: E. H. E. S. S., 1995.

Margulis, Alejandro. Los libros de los argentinos. Entrevistas de Alejandro Margulis. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

Masiello, Francine. "Este pobre fin de siglo. Intelectuales y cultura de minorías en la Argentina democrática". Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades y ciudadanías. Comp. Beatriz González Stephan. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996. 147-169.

Ocampo, Victoria. "Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires". Sur 2 (1931): 205-208.

Onetti, Juan Carlos. "Semblanza de un genio rioplatense". Nueva novela latinoamericana t. 2. Comp. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1972.

Prieto, Adolfo. La literatura autobiográfica argentina. Buenos Aires: CEAL, 1982 (1966).

Prieto, Martín. "Borges y la vanguardia". Diario de Poesía 17 (1990): 14.

Rivera, Jorge B. "El relato policial en la Argentina". Los héroes "difíciles". La literatura policial en la Argentina y en Italia. Eds. Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 59-83.

Rodríguez Monegal, Emir. Borges por él mismo. Caracas: Monte Avila, 1981 (1970).

_____. El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros. Buenos Aires: Deucalión, 1956.

Roffé, Reina. "Entrevista a Jorge Luis Borges" (1982). Cuadernos Hispanoamericanos 585 (1999): 7-18.

Sarlo, Beatriz. "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX" (1994). Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Ariel, 1997. 269-287.

_____. "La perspectiva americana en los primeros años de Sur" (1983). Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. 261-268

_____. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

_____. "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro" (1982). Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. 211-260.

_____. "Victoria Ocampo o el amor de la cita". La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, 1998. 93-194.

Sarmiento, Domingo Faustino. Recuerdos de provincia. Buenos Aires: CEAL, 1979.

Schneider, Luis Mario. "Julio Cortázar". Revista de la Universidad de México 17.9 (1963): 24-25.

Scroggins, Daniel C. (ed). Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en "El Mundo", 1928-1933. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1981.

"Sesenta escritores eligen a los mejores entre sus pares". La Maga. 18 ago. 1993: 48-49.

Viñas, David: "Después de Cortázar: historia e interiorización". Actual narrativa latinoamericana. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 147-187.

Obras generales

Alegría, Fernando. Nueva historia de la novela hispanoamericana. Hanover: Ediciones del Norte, 1986. 430-436.

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: FCE, 1997.

Andreiev, Leónidas. "Las tinieblas". Las tinieblas y otros cuentos. Trad. N. Tasin. Madrid. Espasa Calpe, 1920. 7-82.

Bacon, Francis. La nueva Atlántida. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974 (1627).

Benjamin, Walter. "Conversaciones con Brecht (Notas de Svendborg)". Tentativas sobre Brecht. (Iluminaciones III). Pról. y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975. 135-152.

_____. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. Caracas: Monte Avila, 1970. 189-211.

_____. "París, capital del siglo XIX". Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. 125-138.

_____. "Sobre algunos temas en Baudelaire". Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. 89-124.

_____. "Tesis de filosofía de la historia". Angelus novus. Barcelona: Edhasa, 1971. 77-89.

_____. "Una carta sobre Kafka (Escrita a Gerhard Scholem en París, a junio de 1938)". Imaginación y sociedad (Iluminaciones I). Pról. y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1993. 199-208.

Berger, John. "Magritte y lo imposible" (1969). Mirar. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987 (1980). 196-203.

_____. "¿Por qué miramos a los animales?"(1977). Mirar. 11-40.

Berlin Isaiah. "Vico y su concepto del conocimiento". Contra la corriente. Ensayos sobre historias de las ideas. México: FCE, 1992 (1979). 178-187.

Bianco, José. "Diarios de escritores". Universidad de México 8 (1978): 1-2.

Bloom, Harold. El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995 (1994).

Brecht, Bertolt. “De la popularidad de la novela policiaca” (c. 1939). El compromiso en literatura y arte. Ed. Werner Hecht, trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984 (1967). 341-346.

_____. “Notas sin título”. El compromiso en literatura y arte. 19-20.

Brunner, José Joaquín. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”. Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Eds. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994. 48-82.

Burgess, Anthony. “Acerca de qué es todo”. Conjetural. Revista Psicoanalítica 24 (1992), 61-79.

Calvino, Italo. “Pasternak y la revolución” (1958). Por qué leer los clásicos. Barcelona: Tusquets, 1995 (1991). 185-202.

_____. “Pavese y los sacrificios humanos” (1966). Por qué leer los clásicos. 267-270.

_____. Seis propuestas para el próximo milenio, trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1990.

Canetti, Elías. “Diálogo con el interlocutor cruel”. La conciencia de las palabras. México: FCE, 1994 (1974). 77-92.

Carpentier, Alejo. “Apología de la novela policiaca” (1931). Por la novela policial. Selec. y pról. Luis Rogelio Noguerras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. 183-190.

Chitarroni, Luis. “Digresiones acerca de la paternidad del hijo del hombre”. Conjetural. Revista Psicoanalítica 29 (1995): 64-71.

Cruz Vélez, Danilo. “El puesto de Nietzsche en la historia de la filosofía”. A propósito de Friedrich Nietzsche y su obra. Bogotá: Editorial Norma, 1992. 9-53.

Darnton, Robert. “Un inspector de policía organiza su archivo: la anatomía de la república de las letras” (1980). La gran matanza de gatos y otros

episodios en la historia de la cultura francesa. México: FCE, 1994 (1984). 148-191.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka: por una literatura menor. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1990.

Eco, Umberto. Apostillas a "El nombre de la rosa". Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1985 (1983).

Eliot, T. S. "La tradición y el talento individual". Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión. Buenos Aires: Emecé, 1944. T. 2, 11-23.

Entwistle, William J. y Eric Gillett. Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad. México: FCE, 1955 (1943).

Foucault, Michel. Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. México: Siglo XXI, 1988 (1975).

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo/ CNCA, 1990 (1989).

Genette, Gérard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989 (1982).

Gombrowicz, Witold. Diario argentino. Trad. Sergio Pitol. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

_____. Lo humano en busca de lo humano. Witold Gombrowicz conversa con Dominique de Roux. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1970 (1968).

González Echevarría, Roberto. Myth and archive. A theory of Latin American narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Gusmán, Luis. "A. L. P.". Conjetural. Revista Psicoanalítica 24 (1992): 119-132.

Heidegger, Martin. "El libro La voluntad de poder" (1961). A propósito de Friedrich Nietzsche y su obra. Bogotá: Editorial Norma, 1992. 55-64.

Huysen, Andreas. "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo". Criterios 31 (1994): 151-176.

- Kafka, Franz. Diarios 1910-1923. Comp. Max Brod, trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.
- Kripke, Saul. El nombrar y la necesidad. México: UNAM, 1985.
- Lafforgue, Jorge (comp). Nueva novela latinoamericana t. 2. Buenos Aires: Paidós, 1972 (1969).
- Lejeune, Philippe. El pacto autobiográfico y otros estudios. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994 (1975).
- Martin, Gerald. Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century. Londres: Verso, 1989.
- Mendes, Nancy Maria. "Um quadro de Frans Hals no romance proustiano". Revista de Estudos de Literatura (Belo Horizonte) 3 (1995): 103-122.
- Molloy, Sylvia. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: El Colegio de México / FCE, 1996. Primera edición: At face value. Autobiographical writing in Spanish America. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Montaldo, Graciela. "Invisibilidad y exclusión: el sujeto femenino visto por los viajeros europeos en el siglo XIX". Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX. Coordinadora Luisa Campuzano. La Habana: Casa de las Américas/ UAM-Iztapalapa, 1997, t. 2. 105-109.
- Nabokov, Vladimir. Habla, memoria. Trad. Enrique Murillo. Barcelona: Anagrama, 1986 (1966).
- Onetti, Juan Carlos. El pozo. Montevideo: Arca, 1965 (1939).
- Paz, Octavio. "La tradición del haikú" (1970). México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. Eds. O. P. y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1987. 326-345.
- _____. "Vuelta a El laberinto de la soledad (Conversación con Claude Fell)" (1979). El laberinto de la soledad / Posdata / Vuelta a El laberinto de la soledad. México: FCE, 1994. 319-350.
- Picón-Salas, Mariano. De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana. México: FCE, 1958 (1944).

Pound, Ezra. "Joyce" (1918). Ensayos literarios. Sel y pról. T. S. Eliot. Caracas: Monte Avila, 1968 (1954). 377-385.

_____. "Ulysses" (1922). Ensayos literarios. 369-376.

Rama, Carlos M. Ver Utopismo socialista (1830-1893).

Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX. México: FCE, 1989.

Rodríguez, Ileana. "Sujetos ingobernables. El discurso de la ciudadanía". Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades y ciudadanías. Comp. Beatriz González Stephan. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996. 221-242.

Ruffinelli, Jorge. "Los hijos de James Joyce en tierras latinoamericanas". Casa de las Américas 186 (1992): 130-132.

Saer, Juan José. "El concepto de ficción". El concepto de ficción. Buenos Aires: Ariel, 1997. 9-17.

Said, Edward W. Cultura e imperialismo. Trad. Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 1996 (1993).

Schanzer, George O. (ed). La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía. Toronto: University of Toronto Press, 1972.

Shell, Marc. La economía de la literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 1981 (1978).

"Sigmund Freud. Entrevistado por George Sylvester Viereck". Conjetural. Revista Psicoanalítica 31 (1995), 69-79.

Simpson, Amelia S. Detective fiction from Latin America. London/Toronto: Associated University Press, 1990.

Skłodowska, Elzbieta. La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985). Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 1991.

Tomás Fernández de Castro, Lourdes. Espacio sin fronteras. La Habana: Casa de las Américas, 1998.

Utopismo socialista (1830-1893) Pról., sel. y cronología Carlos M. Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.