

## LA CASA DE LA MEMORIA\*

Quoi qu'il en soit des différences  
de détail, le propre de la mémoire  
est bien d'apporter dans notre  
expérience le sens du passé.

GEORGE GUSDORF, *Mémoire et personne*

La discusión en torno a la memoria colectiva se ha planteado con especial énfasis en la actualidad, en el campo de la reflexión filosófica y sociológica. En su libro, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur sostiene que, en la tradición que va de Aristóteles a san Agustín, la memoria es personal y una proyección hacia la memoria social se torna inviable<sup>1</sup>. En el texto que cita el epígrafe, Gusdorf revela diferentes posiciones con respecto al tema –en un amplio espectro que considera el campo de la psicología y de las ciencias sociales–; entre ellas destaca la de Guyau (en la década de los años cuarenta) con las ideas de espacialización del tiempo y la de memoria histórica como modo de objetivación de la memoria individual, al insertarla en lo social<sup>2</sup>.

\* Una versión preliminar y abreviada de este artículo fue leída en el I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en el Centro Cultural Parque de España, Rosario, en junio de 2005. Quiero agradecer a la historiadora Mirta Lobato la inteligente lectura crítica de una versión avanzada del trabajo, así como a los dictaminadores anónimos los comentarios y sugerencias. Debo a la generosidad de Ricardo Piglia la posesión de los materiales y la autorización para publicarlos.

<sup>1</sup> Éditions du Seuil, Paris, 2000.

<sup>2</sup> Si bien la primera edición del texto de GEORGES GUSDORF data de 1950, su lectura resulta muy interesante por el amplio espectro de disciplinas examinadas desde la perspectiva de la memoria (véase *Mémoire et personne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993).

Maurice Halbwachs, en *La mémoire collective*<sup>3</sup>, se refiere a la influencia que tiene la organización lógica del pensamiento colectivo en los modos individuales de percepción (de tiempo y espacio), y en el recuerdo: “lógica geográfica, topográfica, física, que no es sino el orden que introduce nuestro grupo en su representación de cosas del espacio” (p. 86). Las nociones de memoria autobiográfica y memoria social que este autor analiza interesan para reflexionar sobre la génesis de *Respiración artificial* y de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, ya que la idea de archivo como elemento generado por la institución familiar abre la narración del primer texto (la novela “familiar” que ha publicado Renzi). En *La ciudad ausente*, como se verá luego, el archivo está implementado en y con la máquina narrativa, evitando el conflicto subjetivo<sup>4</sup>.

Las “leyes de la percepción colectiva” constituyen un punto de partida para analizar una hipótesis que ha vertido Ricardo Piglia en una de las entrevistas compiladas en *Crítica y ficción*<sup>5</sup>: el olvido no es el antagonista de la memoria, sino la memoria falsa, la construcción e inserción en los sujetos sociales de una experiencia artificial, núcleo argumental en el que se basa “la narración del horror” en *La sonámbula*, guión que escribió con Fernando Spiner para la película homónima. Que el paradigma de la Historia conforma la materia de sus novelas es un tema que ha sido objeto de reflexión en diversos trabajos críticos<sup>6</sup>. En el presente ensayo me he propuesto indagar sobre los modos en que se articula su deseo de escribir una novela que “narrara más explícitamente el horror de la última dictadura militar”<sup>7</sup>, a través del estilo, de su poética, bajo los condicionamientos que le impone el género.

<sup>3</sup> Édition critique établie par Gérard Namer, Albin Michel, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Con mayor intensidad se logra el desapego de la novela “realista”, ya que el núcleo del archivo familiar no funciona plenamente en el texto editado de la segunda novela de RICARDO PIGLIA; se ha concentrado aún más el interés en la historia política. Sin embargo, algunos rastros de la *novela familiar* perviven en los pre-textos, que emparentan a Renzi con Junior de diversos modos (cf. pp. 1 y 2 del borrador). Cito por *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993 (en adelante, *LCA*, seguido de número de página).

<sup>5</sup> Siglo Veinte, Buenos Aires, 1993.

<sup>6</sup> Cf. la exhaustiva bibliografía de la edición de PLAS (Program in Latin American Studies, Princeton, NJ, 2002) de *Conversación en Princeton*.

<sup>7</sup> En una entrevista que le hice en 1996 para indagar sobre la génesis de *La ciudad ausente*, Piglia manifestó que en su segunda novela quiso “contar más directamente las cosas, el horror de la dictadura como pesadilla”.

Con este objeto voy a tratar principalmente el último borrador que data de enero de 1992, constituido por dieciséis páginas dactiloescritas, las cuales consignan sintagmas que condensan los ejes temáticos de los capítulos y pequeñas historias redactadas<sup>8</sup>. El examen de ese ante-texto me ha permitido indagar en cuestiones vinculadas con la problemática que propone la forma novelística, los procedimientos elegidos para resolverlos, la reflexión en torno del género que se vislumbra en los núcleos que se inscriben en él<sup>9</sup>.

La memoria como lugar de constitución de(l) sentido es un elemento que permite estructurar el relato<sup>10</sup>: la teorización sobre los finales que puede leerse fundamentalmente en *Formas breves*<sup>11</sup>, permite al autor plasmar en la superficie de una novela la memoria social de la historia reciente bajo la forma del archivo, modo que ya había articulado la escritura en *Respiración artificial*.

El archivo aglutina la secuencia familiar (la historia personal) y la Historia, permite anudar la autobiografía a la serie histórica conformando un discurso alternativo al de la historiografía que implica una crítica de la historia<sup>12</sup>. La “voz” que cree poder escuchar Luciano Ossorio en la primera novela de Piglia remite a los relatos sociales, materia de las microhistorias<sup>13</sup> de

<sup>8</sup> El autor ha autorizado la reproducción parcial de este pre-texto (las primeras cuatro páginas, según acordamos), por lo cual quedan fuera de la consideración del lector las historias redactadas.

<sup>9</sup> También he tomado en cuenta los planes estructurales de la novela, denominados por su autor “Primeras notas”. El primer plan, cuya datación corresponde a los días 24, 25 y 26 de enero de 1984, al igual que el borrador redaccional, me fueron confiados por Ricardo Piglia. El segundo de esos esquemas que ha sido publicado como anexo en el libro *Ricardo Piglia y sus precursores*, de MARÍA ANTONIETA PEREIRA (Corregidor, Buenos Aires, 2001), había circulado previamente como material de estudio en el curso de Introducción a la crítica genética que Ana María Barrenechea dictó en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, durante el primer cuatrimestre de 1996.

<sup>10</sup> Cf. la cita de Eliot que inicia *Respiración artificial* (cito por la edición de Sudamericana, Buenos Aires, 1990; en adelante, RA, seguido de número de página).

<sup>11</sup> Temas en el Margen, Buenos Aires, 1999.

<sup>12</sup> Al leer la primera versión de este artículo Ana María Barrenechea me sugirió indagar en este aspecto.

<sup>13</sup> El término es relevante ya que remite también a un concepto de FERNAND BRAUDEL relacionado con la narración de episodios en la Historia y vinculado con el tiempo corto (véase, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1995). Por su parte, Piglia se adhiere a la formulación braudeliana de *larga duración* cuando piensa en la periodización de la literatura.

*La ciudad ausente*, que tienen la potencia de expresar segmentos no narrados de la experiencia colectiva. Ello se enlaza con una poética de la novela que involucra material testimonial, de ahí que el esbozo del primero y el segundo capítulos de *La ciudad ausente*, formulados en el borrador redaccional, enuncian la *non-fiction* como el género que dará forma a la materia del novelista, por medio del testimonio.

#### CONTRA UNA CONCEPCIÓN BURGUESA DE LA NOVELA

En la entrevista que Piglia hizo a Rodolfo Walsh en marzo de 1970, el autor de “Esa mujer” expone y desarrolla la idea de que la novela podría recuperar el carácter subversivo que habría tenido en sus orígenes. Por ello conjeturo que las “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”<sup>14</sup> tiene a Walsh como figura emblemática del escritor. A Piglia lo maravilla la extraordinaria capacidad de Walsh para dar lugar a la voz del otro. En *Quién mató a Rosendo*<sup>15</sup> es notable el diálogo que se establece con los sujetos sociales que aportan el testimonio, los sobrevivientes de los hechos narrados, cuya voz suele entramarse a través del discurso indirecto libre con la voz del narrador. El estilo de Rodolfo Walsh resulta paradigmático de la estrategia constructiva de *La ciudad ausente*: la exploración de lo real, el relevamiento del documento “duro” que atestigüe la experiencia colectiva. Montaje mediante, ese procedimiento elabora la no ficción de los relatos de Piglia; su “estilo breve, conciso, austero” da cuenta de la lengua hablada y ese aspecto que admira de la literatura de Walsh se vierte en los núcleos de la escritura de su novela.

El pre-texto, apunta tres veces en sus dos primeras páginas, el sintagma de *non-fiction* para localizar las historias que va a contar la novela es el mapa del infierno (al que Ana María Barrenechea definió como “Aleph del horror”), conformado por los cuadros blancos, los pozos plenos de cadáveres en la llanura, urde lo testimonial y acrisola capacidad de visión y memoria (los nudos blancos) al (re)presentar el horror de lo real. La “demasia” narrativa constituida por este pasaje, expresada por una

<sup>14</sup> Conferencia dictada en la Universidad de las Madres de la Plaza de Mayo en 1999, publicada por el diario *Página/12* de Buenos Aires, mediante la presentación de un suplemento, y en formato de libro en 2001 (omito aquí los datos de edición).

<sup>15</sup> Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.

serie verbal reiterada que acumula objetos directos enfatizando el dramatismo de lo narrado por medio del estilo anafórico, manifiesta una mirada en exceso. La epifanía que presidía la construcción de su antecedente literario cobra en esta textualidad un nuevo valor porque expresa en su estilo dos rasgos esenciales del género de no ficción: la declaración de un 'testigo' de los hechos y la reproducción de un documento (la grabación) que permiten atestiguar la historia social. Como destaca Ana Amar Sánchez, en *El relato de los hechos* "...reafirma y apuesta a una antigua e irremplazable función que tiene la literatura desde la épica (y que la distingue del periodismo): la de rescatar e impedir el olvido de los hechos que deben perdurar como inolvidables"<sup>16</sup>.

Si en *Respiración artificial* el paradigma de la Historia se entrama a través de documentos escritos (fragmentos del epistolario y de la biografía de Enrique Lafuente, crónicas, etc.)<sup>17</sup> y se noveliza por medio del género epistolar, el deseo de narrar más explícitamente el horror de la dictadura militar como pesadilla en *La ciudad ausente* establece un diálogo con la poética de Rodolfo Walsh, e impulsa el intertexto con su escritura, para transgredir un género literario anquilosado y convertirlo en un laboratorio en el que sea posible expresar la Memoria.

La forma del relato testimonial le sirve para plasmar la poética de la literatura fáctica (cf. *RA*, p. 195) articulando la expresión de lo real en un "mapa" que representa la memoria colectiva. Por ello, el *scriptor* insiste en el carácter peligroso que adquiere "el mapa del infierno", que se derivaría de su carácter no ficcional. Este es uno de los rasgos que Walsh halló que subvertiría el género:

Me siento incapaz de *imaginar*, no digo de hacer, una novela o un cuento que no sea una denuncia y que por lo tanto no sea una presentación sino una representación, un segundo término de la historia original, sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir en ella y cambiarla usando las formas tradicionales, pero usándolas de otra manera<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Beatriz Viterbo, Rosario, 1992.

<sup>17</sup> Documentos de época que pueden consultarse en el Archivo General de la Nación (Argentina). En el artículo "Ricardo Piglia: la trama de la historia" publicado en el núm. 607 de *Cuadernos Hispanoamericanos* analicé este núcleo de la escritura de *Respiración artificial*.

<sup>18</sup> ROBERTO BASCHETTI, *Rodolfo Walsh, vivo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994, p. 70; las cursivas son mías siempre, salvo que indique lo contra-

## LA LITERATURA FAKTA

Después que uno ha escrito un libro  
¿qué más puede decir sobre él? Todo  
lo que puede decir es en realidad  
lo que escribe en el libro siguiente.

RICARDO PIGLIA

La discusión que cierra el encuentro entre Tardewski, Marconi y Renzi en *Respiración artificial* esgrime una posición frente a la literatura y declara una poética al reproducir y representar la conocida polémica sobre el realismo socialista. La disensión entre Lukács y Brecht abre el espectro de una forma (el relato testimonial) que surge en el cruce de otras dos: la literatura policial y el nuevo periodismo. Un género altamente reglado como el policial se aúna al testimonio en un registro que permite recuperar los rastros de la oralidad, la “voz del otro”, convertirlos en el estilo, imaginar y escribir los relatos que circulan en oposición a las ficciones construidas desde el poder (funciones del escritor enunciadas por Piglia en su conferencia “Tres propuestas...”): “Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar”, expresa Piglia en *Crítica y ficción*.

El debate entre Brecht y Lukács preside la conversación que referimos al comienzo y organiza los modos de composición de la novela. En la entrevista que le hice en octubre de 2000, Piglia manifestó que esa divergencia entre los citados autores se convertía de alguna manera en motor narrativo, ya que el debatir sobre el género obliga al escritor a tomar posición y organizar su relato:

Hay una polémica histórica de Brecht con Lukács en los años treinta, que es una polémica sobre el realismo donde Lukács defiende la tradición del realismo y la novela del siglo XIX como modelo de literatura social y Brecht defiende, de hecho, está ligado a la tradición que viene del formalismo ruso, la literatura documental... Entonces ahí la persona clave es Tretiakov, que influye mucho en

---

rio. Podríamos afirmar que Piglia *retoma* este proyecto de Walsh al inscribir como ejes temáticos “La reescritura de la historia. la intervención en el mundo futuro”, en p. 4 del último borrador de *LCA*.

Brecht y sobre el cual escribe Benjamin en su artículo “El artista como productor”. Tretiakov y Shklovski son los que teorizan esta idea de la literatura *fakta*, que es en realidad la idea de hacer libros basados en entrevistas o en documentos verdaderos, novelas que tengan como fundamento materiales de la realidad... Yo trabajé mucho eso, lo enseñé mucho y lo tenía muy presente en todos esos años porque era un elemento importante incluso antes del golpe, en las discusiones literarias aquí discutíamos mucho ese asunto.

Con la convicción de que la elección de un género es la respuesta a un debate interno en la literatura, Piglia se adhiere a la posición brechtiana en esa disputa por el campo literario, adoptando como modelo la escritura de Walsh, cuyo valor aparece desplazado y condensado hacia/en la figura de Kafka en *Respiración artificial*: el escritor que narra en los bordes del lenguaje, que ha encontrado un pliegue en la materia social para narrar lo “indecible” del horror y que para ello se ha planteado antes la pregunta sobre la factibilidad del testimonio. Los sintagmas “el que escucha, el que sabe oír”, predicativos de Kafka en *RA*, que Piglia pronuncia en la conferencia “Tres propuestas...” para referirse a la función social del escritor, anudan a los dos autores, Kafka y Walsh. Como Walsh, a quien la historia saca del juego y de la literatura de ingenio (el ajedrez, el policial) “Kafka... se despertaba, todos los días, para *entrar* en esa pesadilla [de la historia] y trataba de escribir sobre ella” (p. 272; las cursivas son del autor).

La literatura fáctica restituye el testimonio; no sólo lo convierte en la materia del novelista sino que también lo restaura en su significación social. Muchos autores, Kafka y Primo Levi entre otros, se han preguntado sobre sus condiciones de posibilidad. Piglia reflexiona sobre ello al realizar una proyección de la literatura futura, modelada y modulada por la obra de Walsh; y halla respuesta en la propuesta de búsqueda de la verdad, que articula la literatura de no-ficción a partir de los postulados de Brecht<sup>19</sup>.

La poética de la literatura fáctica se esgrime de una manera contundente en ese encuentro de antagonistas (Kafka y Hitler) que Piglia noveliza en una suerte de hipálage, ya que hay un escrito inédito de Brecht que narra un posible encuentro suyo con la figura emblemática del nazismo en Praga, en 1922. Este núcleo, que cuenta un cruce azaroso, es ‘verdadero’ si –como en la ficción creada por “Emma Zunz” en el cuento homónimo de

<sup>19</sup> Véase BERTOLT BRECHT, *El compromiso en literatura y arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1984.

Borges— se reemplazan algunas fechas y algún nombre<sup>20</sup>. El registro de lo “real” como forma de lucha y de cambio social que obsesionó a Brecht encuentra en el relato testimonial—o así denominado género no-ficcional— su mayor expresión.

#### CINCO OBSTÁCULOS PARA ESCRIBIR LA VERDAD

Toda verdad tiene estructura de ficción.  
Las ficciones son aparatos lingüísticos  
que exponen indirectamente la verdad.

RICARDO PIGLIA

El subtítulo consignado corresponde a un texto de Bertolt Brecht de 1935, cuyos postulados estructuran las “Tres propuestas...”. Brecht produjo diversos escritos sobre el compromiso en la literatura donde analiza cómo y a través de qué medios trasladar la expresión de la verdad, objeto que Piglia plantea no sólo para el discurso ficcional: en *Crítica y ficción* define los modos de la verdad en relación con la práctica literaria y ensayística. Habría, según la tesis allí expuesta, una “voz verdadera que quiere establecer el crítico”. Interesa destacar dos elementos, fundamentalmente, en esta afirmación: la oralidad, que constituye la materia del novelista, y la verdad predicada, núcleo que forma parte de la búsqueda del escritor, de su elaboración de los materiales ideológicos, del fundamento de una poética.

De acuerdo con las reglas del género testimonial, la verdad no es algo dado sino que debe construirse, a partir de un trabajo de investigación, de recopilación y elaboración de los materiales. El modo en que las historias son aprehendidas por el periodista-investigador Junior instaura una legalidad de género que (se) pretende heredera de otra tradición: se trata de relatos muy marcados por la lengua hablada<sup>21</sup>, donde predomina

<sup>20</sup> Este procedimiento puede observarse en otros pasajes de los textos de Piglia: las cartas de Ossorio en *Respiración artificial* son reproducciones parciales de las del personaje histórico que lo ha inspirado, Enrique Lafuente.

<sup>21</sup> Las referencias a Arno Schmidt, que se inscriben en el fragmento del pre-texto reproducido, disparan múltiples relaciones: por un lado, el escritor alemán “siente especial predilección por el desafío que significa «traducir» a la lengua escrita el habla dialectal”. Sus reflexiones sobre Joyce impregnan las ideaciones de la microrrelato “La isla”, ya que él consideraba que el autor del *Finnegans wake* anhelaba “restaurar la «vieja ecuación lingüística indoeu-



una sintaxis recurrente, anafórica, que intenta reponer la voz de los que no tienen voz: “La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse” (*LCA*, p. 33).

La estructura del relato de investigación emparenta a *La ciudad ausente* con la literatura testimonial de Walsh, a partir de varios núcleos: a través de la construcción de la figura del periodista-detective, por la consonancia que se establece entre los documentos, por la ilación de los diversos elementos a través de la argumentación, del trabajo conjetural, del montaje, por el modo de recepción de las historias, por las conexiones que establece con otros géneros (la policial inglesa y el policial duro norteamericano)<sup>22</sup>. Piglia buscó este efecto de verdad, no por azar los modos de circulación de las historias de la máquina en la novela se asemejan a esa descripción de la investigación que asume la pequeña forma y sus circuitos de distribución como estrategia de denuncia. Significativamente, Junior retoma el itinerario urbano de Walsh en su afán por publicar y hacer circular *Operación masacre*, relato inaugural del género. Ese tránsito de Alem hacia el Sur que atravesará el periodista para llegar al Museo restituirá ese otro sentido de la literatura de Walsh: “Y la hojita sale, es un tremolar de hojitas amarillas en los kioscos, sale sin firma, mal diagramada, con los títulos cambiados, pero

ropea» creando una lengua universal y original que sirviera a los europeos de vehículo de comprensión” (las afirmaciones entrecorridas corresponden a “Wimbledon”, *weblog* de Guillermo Piro, consultado el 17 de noviembre de 2005). Como si replicara los canales de circulación de la obra de Schmidt, que funcionó casi como un “autor secreto”, así la intertextualidad que con ella establece *La ciudad ausente* puede vislumbrarse en el “valor” que tiene el citado texto de Joyce en el espacio textual de “La isla”: intraducible, puede, sin embargo, perdurar a pesar de los incesantes cambios lingüísticos que se producen y convertirse en un libro-objeto de culto, ya que funciona como un texto religioso. Narrado en una lengua primigenia, previa a la diseminación, guarda una relación paradójica con la legibilidad (es su opacidad la que lo hace perdurable). Por otra parte, el afán de “traducir” (proyecto que se inscribe en el primer plan de novela) la lengua hablada a la escrita impulsa la escritura de las microhistorias, a partir del registro de los relatos orales. Traductor al alemán de la obra de Edgar Allan Poe, también en este aspecto influye esa función literaria de Schmidt en la construcción de la máquina narrativa de *La ciudad ausente*, que comienza a funcionar a partir de la traducción (y el error) del relato “William Wilson”. Estos núcleos constituirán la materia de un ensayo futuro.

<sup>22</sup> Cf. A. M. AMAR SÁNCHEZ, *op. cit.*

sale. La miro con cariño mientras se esfuma en diez millares de manos anónimas”<sup>23</sup>.

#### LA ISLA DE FINNEGANS

La verdad es un espacio a ser explorado: en este sentido podemos afirmar que el capítulo “La isla”, de *La ciudad ausente*, contiene la ‘verdad’ del texto. *Topos* emblemático de la resistencia y la utopía, en el borrador de la novela, “es una descripción de los circuitos internos de la máquina”. Puede considerarse como un segmento textual paradigmático del método de composición: el sujeto que arriba a sus orillas y la explora puede narrar la serie literaria a través del estudio de los cambios en el lenguaje y del intercambio de experiencia entre sus habitantes. Por ello, es posible construir allí una máquina narrativa, reproductor(a) de historias (se narra la configuración de un grabador que posee cierta competencia ficcional, la potencialidad de responder ciertas preguntas, lo cual dota al objeto de alma: la grabadora, con esa inflexión genérica, se convierte en la mujer de su hacedor y funciona como una de las tantas proliferaciones y cuentos de la mujer máquina)<sup>24</sup>.

Las primeras notas de *La ciudad ausente* que consignan: “Ver las relaciones de la máquina con la realidad (política, digamos). Por ejemplo ¿qué materiales recibe?” (26 de enero de 1984), tienen remisiones a “La isla de *Finnegans*”, sintagma que en el pre-texto esboza la escritura del que luego sería el capítulo “La isla”, en el texto édito. La denominación deviene de su relación con *Finnegans wake*, ya que a pesar de la ilegibilidad que caracteriza a esta novela de Joyce, hay interpretaciones críticas que la han relacionado con la manifestación de la memoria colectiva. La dificultad que implica su lectura se ha ficcionalizado en este fragmento de *LCA* por medio de la dialéctica que establece el relato entre lenguaje y tradición, de los cambios en la serie literaria y la narrativización de la memoria social. En *Finnegans wake*

<sup>23</sup> *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1985, p. 13.

<sup>24</sup> La figura de una mujer que permita la redención colectiva es uno de los temas de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, pero allí el valor (político) del artificio se negativiza, ya que su edificación se realiza con el fin de boicotear el levantamiento de las masas. Obsérvese también que uno de los márgenes del río Liffey, en este capítulo de *LCA*, es Westland Row, y Rowland era el constructor maquiavélico en el citado filme.

se exploran, indagan, interrogan los límites del lenguaje, labor que según Piglia compete a los escritores: hay una frontera más allá de la cual no se puede narrar, allí surge entonces la pregunta acerca de cómo contar el horror que se formula en *Respiración artificial*. En la conferencia que dictó en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, Piglia expuso: “Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad *la reconstrucción de la memoria colectiva*”. Como “para un escritor lo social está en el lenguaje”, Piglia va a imprimir el registro de los “tonos del habla” en la metáfora de la máquina narrativa, que a su vez apunta al carácter ficcional de lo narrado, rasgo propio del relato testimonial.

“La isla” representa los cambios del lenguaje que han impedido la conservación de la memoria colectiva: sin embargo, allí persiste el “rumor de las voces”, se puede escuchar “el murmullo incesante de la historia” con el que va a trabajar –como historiador– el novelista. Este rumor, que esperaba escuchar el Senador Ossorio en *Respiración artificial*, es percibido por una figura a que aspira la poética de Piglia, la de antropólogo. La figura del escritor como explorador de los bordes del lenguaje, que pueda recopilar los relatos sociales y otorgar *ese* matiz de oralidad a su creación: significativamente, el capítulo se cierra atribuyendo a lo narrado el carácter de informe. Boas ha podido captar el estado del lenguaje en “La isla” porque para Piglia el lingüista es quien mejor puede dar cuenta de la realidad política a través del análisis de los temas de discusión que (se) imponen, de las formas cristalizadas del lenguaje, del predominio de ciertas construcciones, los lexemas, la sintaxis y la semántica que expresan lo social. Sin embargo, el escritor es quien logra percibir y plasmar “lo que todavía no es”, “el que sabe oír” en ese murmullo incesante de la historia y puede vislumbrar un modo de intervención futura. “Lo que no ha encontrado su forma... sufre la falta de verdad”, dice el narrador de *La ciudad ausente* (p. 118) con respecto a una de las historias que se narra, que no ha dado con su sentido, ya que carece de final. La teorización del autor acerca de los finales (en *Formas breves* y en otros textos críticos) expone una concepción que ensambla narración y expresión de la verdad en el otorgamiento de significado de un relato.

La doble operación de la literatura con “lo que ha sido borrado” y “lo que está por venir” se entrama de modo ejemplar en “La isla”, donde “los que resisten hablan una lengua perdi-

da”. “Lo que todavía no es”, sentencia que define la ficcionalidad y que para Piglia caracteriza la literatura macedoniana, se vislumbra en este fragmento, en ese juego oscilante del estado preverbal de la génesis de la novela que su autor resumió en la expresión de una Buenos Aires que estaba y no estaba. Esa suspensión del espacio (uno de los puntos de anclaje de la novela tradicional) funda una nueva forma al minar uno de los pilares de la narración.

El “reporte” de Boas manifiesta la tensión entre tradición y modernidad que provocan los abruptos cambios en el lenguaje y, por ende, el cambio de valor que instaaura otra serie literaria. La “gran tradición”, que para el escritor se funda en el estilo, deviene del “murmullo incesante” de la Historia, que restablece la legibilidad cuando la lengua se ha opacado por el uso de formas cristalizadas.

En esta micronovela emergen algunos problemas vinculados con la temporalidad de la Historia. Los incesantes cambios lingüísticos que allí se operan hacen visible uno de los temas sobre los que ha teorizado Fernand Braudel, la corta y la larga duración: “Existen tiempos lentos y tiempos rápidos, como en el cauce del Liffey” (*LCA*, p. 133). Las variaciones que se producen en el lenguaje y la descripción de algunos de los aparatos teóricos que “la ciencia más desarrollada de la Isla”, la lingüística, van generando, permiten leer a contraluz ciertas cuestiones ligadas con la historiografía. El proyecto de escritura de un Diccionario etimológico, “que hace la historia del porvenir”, podría pensarse en relación con la importancia que tiene el pasado en las tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin. Si seguimos la hipótesis de Pablo Oyarzún, desarrollada en el estudio introductorio a *La dialéctica en suspenso*: “La diferencia del presente de la cual *puede* brotar el futuro es la fisura que el pasado pendiente inscribe en el presente. Que el pasado permanece pendiente, esto es lo decisivo en la concepción benjaminiana”<sup>25</sup>, podemos conjeturar que fue ese aspecto de la obra de Benjamin el que Piglia desarrolló para resolver los problemas con la forma que le presentaba la escritura de su segunda novela.

Si en *Respiración artificial* la dificultad de trabajar con un período tan largo (larga duración) fue resuelto por el autor a la

<sup>25</sup> “A manera de introducción”, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, de Walter Benjamin, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004.

manera de Faulkner, es decir, haciendo que el pasado encarnara en relaciones familiares a través de la genealogía de los Ossorio; en *La ciudad ausente* apela a los tiempos rápidos de las microhistorias, caracterizados por el presente de la narración, propio del testimonio, tiempo del cronista y del periodista, según la formulación braudeliana.

El futuro se vislumbra en estas inscripciones: “Teoría sobre las máquinas”, “Philip Dick. Arno Schmidt. Al leer ‘Modus’ ya se sabe que trabaja con realidades virtuales”, que consignan los borradores; antes, en el proyecto mental que el autor expresó con la frase: “Una Buenos Aires que estaba y no estaba”, el núcleo que pervive en el texto édito se expresa en este fragmento: “La ciudad próxima se va abriendo, como si estuviera construida en potencial, siempre futura, con calles de hierro y lámparas de luz solar y androides desactivados en los galpones de Scotland Yard” (p. 129).

Los sintagmas descritos que aluden al futuro arman una constelación alrededor de otro que apunta “Relatos históricos”: el oxímoron que caracteriza al Diccionario etimológico que estaban elaborando en “La isla” parece revelar la resolución del autor de trabajar con la materia temporal; la impronta de la sentencia “que el pasado permanece pendiente”, con que Pablo Oyarzún caracteriza las tesis de Benjamin, se inscribe en los microrrelatos que testimonian la historia reciente, en el registro de los relatos sociales (“Grabaciones con relatos orales” señalan las “Primeras notas de *La ciudad ausente*”), de un narrador siempre presente que caracteriza al género testimonial. La inscripción de ese pasado en el presente, al hendirlo, abrirá la potencialidad de un futuro que al adoptar la ficción científica como género expandirá los núcleos narrativos de la ficción paranoica, donde acecha el peligro de la memoria falsa, de la desobjetivación, de la manipulación política de la memoria colectiva. En el guión que Piglia escribió junto con Fernando Spiner para la película *La sonámbula*, como se señaló al principio, la narración del horror posdictatorial, a través de la ficcionalización de los relatos que creará el Estado para “normalizar” o normativizar la memoria social después de la dictadura, crispará la oposición memoria/memoria falsa. Esto se debe a que son, precisamente, las operaciones que se realizan para evitar la dispersión del duelo<sup>26</sup> las que están narradas en esa ucronía de la ficción científica,

<sup>26</sup> IDELBER AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.

en un futuro que se desmaterializa, y en el que aparecen varias de las figuras que Piglia analiza en sus “Tres propuestas...”: el discurso de la arrepentida (Julia Gandini en la novela), el silencio como co-relato del borramiento de la memoria colectiva:

Los antepasados hablan de una época *donde* las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba, y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria. El insomnio<sup>27</sup> es la gran enfermedad de la nación. El rumor de las voces es continuo y sus cambios sueñan noche y día... *La memoria está vacía, porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos* (p. 124).

Nadie sabía lo que estaba diciendo y Mulligan escribió ese relato y otros relatos en esa lengua desconocida y después un día dijo que había dejado de oír... Nunca más *quiso hablar* de lo que había dicho... (pp. 131, 132).

La lengua aparece como un espacio de cuño utópico, las palabras se comparan con la llanura y, por su parte, la localización espacial se desplaza hacia el tiempo, hacia una época *donde*. Esa serie de cruces y desplazamientos que pueden leerse en algunos tramos de “La isla”, como ejemplifican las citas, dejan asomar ciertos momentos del proceso de la escritura, del tránsito de la composición de la novela. La materia temporal es sumamente compleja, ya que se vincula con el género testimonial, con la narración de la Historia (la corta duración y la larga duración), y con el concepto de historia benjaminiano, donde la “dimensión del pasado permea... todo el tiempo, configura la temporalidad del tiempo”<sup>28</sup>.

La ilegibilidad que provoca el incesante devenir lingüístico en “La isla de *Finnegans*”<sup>29</sup> trasunta una nostalgia por la lengua materna perdida (“la patria”) que remite a la pérdida de la memoria colectiva en una operación que le es propia a la historiografía: “El trabajo de la historia no cesa de ocultar lo que era legible, debido al gesto mismo que desmultiplica lo simple para

<sup>27</sup> Otro de los núcleos narrativos del guión de *La sonámbula*.

<sup>28</sup> “A manera de introducción”, en *La dialéctica en suspenso...*, p. 29.

<sup>29</sup> Sintagma que se inscribe en el borrador redaccional de *LCA*.

descubrirlo”<sup>30</sup>. En ello reside la crítica de la historia que inscribe Piglia en su segunda novela.

Según el psicoanalista Dori Laub, coautor de *Testimony. Crises of witnessing in psychoanalysis...*<sup>31</sup>, en la posibilidad de constitución de un diálogo que entraña todo testimonio, se produce el afloramiento de la verdad. Siguiendo este principio, los contrarrelatos que el novelista imagina a partir de los relatos sociales provocan, por medio del predominio de la oralidad, e inclinado ya el texto hacia ese componente del binomio oralidad/escritura<sup>32</sup>, “Que el excluido produzca la ficción que lo narra en una ‘manera de hablar’ cómica o trágica, esta es la ‘verdad’ de la Historia. Esta verdad contradice radicalmente al poder que los discursos didácticos de la historiografía se atribuyen de ocupar el lugar de la verdad”<sup>33</sup>.

#### LA REESCRITURA DE LA HISTORIA. LA INTERVENCIÓN EN EL MUNDO FUTURO<sup>34</sup>

La forma de la utopía se había manifestado desde el proyecto mental de la novela, en la idea que Piglia comentó en una entrevista con Ana María Barrenechea el 28 de junio de 1996: una Buenos Aires potencial. Y las primeras notas de la novela condensan, en sus sintagmas referencias, la “ciencia ficción”.

Hay varios fragmentos en la redacción de la estructura de la novela que asignan a una ciudad futura los sucesos de la trama. En el centro de la configuración de la utopía está la idea de que el escritor es el que puede vislumbrar aquellos signos de cambio social que aún no se han materializado. El diseño de una ciudad del futuro sugiere el motivo del desembarco en “La isla”: “Lo que todavía no es define la arquitectura del mundo, piensa el hombre y desciende a la playa que rodea la bahía” (p. 130). En ese mapa textual donde tienen lugar los cambios incesantes del lenguaje es posible visualizarla: “Los edificios surgen de la

<sup>30</sup> MICHEL DE CERTEAU, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1993.

<sup>31</sup> SHOSHANA FELMAN & DORI LAUB, *Testimony. Crises of witnessing in psychoanalysis. Literature and History*, Routledge, New York, 1992.

<sup>32</sup> La tensión constitutiva de *Respiración artificial* se resuelve de este modo en la escritura de *La ciudad ausente*.

<sup>33</sup> DE CERTEAU, *op. cit.*

<sup>34</sup> El subtítulo destaca dos frases que pertenecen al borrador de *La ciudad ausente* (“I parte”).

niebla, sin forma fija, nítidos, cambiantes, casi exclusivamente poblados por mujeres y mutantes” (p. 129).

La máquina narrativa se torna imprescindible para expresar la verdad. Este instrumento con el que se puede captar –y retener, conservar, archivar– la voz del otro, se convierte en el aparato (lingüístico) que va a exponer la verdad (de la Historia): artífice de la ficción, la mujer máquina permite exponer el mito de los orígenes (del género), desrealizando el relato.

“El que sabe oír” es quien puede narrar lo indecible. La proposición de *Respiración artificial* invierte la del *Ulises* (“la historia es una pesadilla de la que trato de despertar”), resignificando a dos de los escritores más importantes del siglo xx: Kafka y Joyce. “La isla” esboza desde la génesis de la novela un lugar protagónico para el autor de *Finnegans wake* en ese espacio que se constituye en “casa de la memoria”. Sin embargo, y fiel a la hipótesis de su autor sobre las formas breves (de la que la tesis sobre el cuento es ejemplar), hay un escritor que ocupa el lugar de Kafka respecto de la Historia: Rodolfo Walsh. Silencioso, obliterado en otro nombre de la “serie de los irlandeses”, es el que descubre la verdad, la manera de exponerla [hacerla manejable], y de verterla [difundirla], en la manifestación de un nuevo género: el relato testimonial. Nolan<sup>35</sup>, que ha creado amorosamente una grabadora y que lleva siempre un arma consigo (con la que se suicida al finalizar el relato), es una metáfora de la figura de Walsh y de su escritura, que registra los conflictos sociales, que conspira contra el sistema y su representación a través del género novelístico. Una vez descubierta su misión de cifrar mensajes para los rebeldes irlandeses, debe exiliarse en ese espacio emblemático de la resistencia y la utopía (una isla)<sup>36</sup>. Hay también otros indicios que permiten emparentar la génesis textual de “La isla” con el método del autor de “Esa mujer”; el último borrador redaccional de *LCA* ofrece una nota: “La fábrica, el relato de los sueños, los anarquistas”; antes apunta: “La isla de Finnegans cuenta una experiencia del primo que ha viajado y ha traído los documentos”; la acción del viaje, estrategia narrativa, metáfora por antonomasia de la ficción y vehículo de recolección de materiales, se desplazará hacia otro sujeto, quien recibe y elabora

<sup>35</sup> Obsérvese que Nolan es el nombre de uno de los personajes de los cuentos de Walsh que integran la serie de los irlandeses.

<sup>36</sup> Contrafigura de Walsh, que merced a sus dotes de criptógrafo descubrió en Cuba una conspiración de la CIA contra la revolución.



los materiales de la historia. Tal vez por ello, el hilo del relato (indeciso todavía en este pre-texto) pasa de Renzi a Junior y esta sucesión permite caracterizarlo con las convenciones propias del género testimonial: Junior será el investigador-periodista-detective que organice la memoria colectiva, ya que Renzi estaba muy ‘marcado’ como novelista (estetizante para más) desde *Respiración artificial*<sup>37</sup>.

La máquina de narrar le co-responde a (la poética de) Walsh: transfigurada en una saga de relatos (de) irlandeses, habla de la ruptura y de la innovación en la forma que caracteriza a la obra de Joyce y de la necesidad de explorar los bordes del lenguaje en la búsqueda de la verdad (narrativa): “Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre... Lo indecible es ‘Auschwitz’, está en el *Proceso*”<sup>38</sup> de Kafka, relato nombrado en el fragmento que narra el encuentro entre el escritor y Hitler. El relato trama la realidad política, cuestión que ya se formulaba en las primeras notas de *La ciudad ausente*, de enero de 1984.

#### EL BARROCO RADICAL<sup>39</sup>

Y cuando digo tradición quiero decir  
la gran tradición:  
la historia de los estilos.

RICARDO PIGLIA

El efecto de estilo que el autor busca al señalar en los apuntes de *LCA*, “Relato en tercera sobre la realidad y la historia de amor de Elena con Macedonio”, procura ‘distanciamiento’ para abordar esa zona de la novela que está más próxima de la historiografía<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Las declaraciones de Piglia respecto de la forma en que ha construido el personaje de Renzi (*Crítica y ficción*, p. 118) esclarecen aún más la necesidad del cambio de la perspectiva narradora.

<sup>38</sup> La remisión es doble: no sólo alude a lo que la novela de Kafka tematiza sino también al contexto histórico, ya que con ese sintagma se autodenominaba la última dictadura militar argentina.

<sup>39</sup> En la entrevista que realicé en 1996, Piglia se refirió con esta expresión al estilo de Macedonio Fernández.

<sup>40</sup> Respecto del conflicto que el entorno histórico presentaba a Walsh, véase *El relato de los hechos*.

La propuesta de literalidad que involucra el uso del discurso pseudoindirecto en *Respiración artificial*<sup>41</sup> contribuye a crear la atmósfera de un relato donde se produce un desplazamiento hacia la voz de otro (distancia y desplazamiento pertenecen a las propuestas para el próximo milenio que Piglia esboza respecto de la literatura futura). En *La ciudad ausente* se emplea más el discurso directo como expresión de las grabaciones, instrumento del relato testimonial, que permite “contar más explícitamente el horror de la dictadura militar”, según la pulsión de su autor. El estilo permeado por los “matices del habla”, que Piglia admira de Walsh (cf. fragmento final de la Conferencia), está urdido con los verbos del decir que van configurando una sintaxis compleja y que aluden –perpetuamente– a la voz del otro, al carácter otro de esa palabra. El juego barroco del estilo reviste la oralidad de formas que se superponen y donde se encadena el carácter referido del discurso; estrategia que acentúa la ficcionalidad (“con todos sus juegos de engaños, espejos, duplicaciones que estaría mostrando todo el tiempo que la verdad tiene estructura de ficción”)<sup>42</sup> y sostiene la estructura de la verdad escrita. En el final de su primera novela, la referida discusión entre los intelectuales señala, a través de esa cadena lingüística que desnuda el carácter discursivo, la condición de legibilidad del texto: su poética, que tiene como una de sus motivaciones centrales la búsqueda de una verdad que ha sido escamoteada desde la narración de la Historia. El arte de hacerla “manejable” podría resolverse en el estilo de cada escritor. La admiración por “el estilo ágil, conciso, eficaz” de Walsh deviene en Piglia en un discurso que muestra su carácter ligado a la oralidad por medio de un juego de referencias –de espejos– que hablan también de la escena de la escritura, como el final del cuento “El fluir de la vida”<sup>43</sup>.

La inscripción del borrador de la novela reproducida luego del epígrafe aglutina historia individual con Historia obliterada, confiriendo al relato una epistemología del testimonio. La memoria se objetiva en el pasaje de la primera a la tercera persona gramatical; el recuerdo se torna impersonal porque lo que va

<sup>41</sup> JOSÉ LUIS RIVAROLA y SUSANA REISZ, “Semiótica del discurso referido”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. L. Schwartz Lerner e I. Lerner, Castalia, Madrid, 1984.

<sup>42</sup> Josefina Ludmer, en 1989, en el Seminario “Delito y narración”.

<sup>43</sup> El bar es el *locus* donde siempre hay distintos sujetos narrando historias en los relatos de Piglia.

a preponderar es la memoria colectiva. La indicación sobre el estilo indirecto corresponde al efecto de distanciamiento que el autor de *La ciudad ausente* busca para narrar un fragmento de la historia política, inseparable de la literatura según se lee en la entrevista a Walsh. Un narrador exotópico, que actúe como un antropólogo, es imprescindible para el género de la *non-fiction*, a la par que las incrustaciones de discurso referido (cuando en “La grabación” y otros relatos de la máquina se cita un testimonio, se re-presenta la oralidad) otorgan verosimilitud al proceso de dar la voz al otro.

La crónica como género en su convergencia con un estilo barroco tiene otro antecedente literario en Carpentier, quien hace explícita su valoración de las crónicas que describían el paisaje de América –una realidad para la que no existían palabras en español– en el Prólogo a *El reino de este mundo*. De ello se trata también la novelística de Piglia, que se pregunta en su primera novela cómo contar lo inefable. “La grabación” predica la cualidad tartamuda de la palabra obrera. El déficit de esa manifestación, que se explica por la supremacía que sobre la ficción ha tenido la clase dominante, necesita ser sobreexpresado, dicho en exceso a través de una sintaxis compleja que aluda siempre al carácter de lo dicho, mediatizado, lo cual también permite ver el movimiento de la circulación incesante de los relatos sociales. El estilo barroco confluye de este modo con los rasgos del relato de *non-fiction* para narrar un relato político, siguiendo el postulado de Bloch, que el autor de *La ciudad ausente* expresa en *Crítica y ficción*.

#### EL TESTIMONIO EN LAS MICRONOVELAS DE *LA CIUDAD AUSENTE*

Las micronovelas cuya trama proviene de los relatos sociales, “La grabación”, “Los nudos blancos” y “La isla”, se originan en la recolección de documentos que consigue el periodista detective a través de su investigación:

¿Ves? Me dieron esto –le dijo a Junior y le mostró un casete–. Un relato extrañísimo. La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad. Los tonos del habla, un documento duro, que viene directo de la realidad. Está lleno de copias en toda la ciudad (*LCA*, p. 17).

Las otras microhistorias (“El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”) pertenecen al circuito del Museo de la literatura, puesto que se han cristalizado en las imágenes que pueden contemplarse en el arconte que las resguarda y exhibe. Como parte del deseo del autor de convertir el Museo en un archivo espacial, las réplicas de las historias que allí pueden “contemplarse” cristalizan de alguna manera su sentido en el Museo de la literatura (el canon). En oposición, las historias imaginadas a partir de los relatos sociales, basadas en el testimonio, están en circulación permanente, congruentes con la oralidad de la que provienen y con su forma privilegiada de transmisión.

La potencia de los relatos sociales que encierran y expanden “La grabación”, “Los nudos blancos” y “La isla” deviene del método de construcción de su sistema: grabaciones que reproducen las voces de los testigos, documentos que recibe el periodista-detective de los sujetos sociales que colaboran con su búsqueda de la verdad, testimonios de la realidad política. Las referencias a un narrador en presente<sup>44</sup>, al acontecimiento contemporáneo de los hechos narrados, van urdiendo estas micronovelas estructuradas según las normas de la literatura fáctica, que se propone no como la representación de una historia verosímil, sino como la instauración de lo verosímil a través de una voz en presente que narra la historia reciente. Esa voz balbuceante, que titubea y tantea por momentos, caracterizada por la reiteración de lemas y sintagmas que refieren la emoción provocada por lo que se atestigua, corresponde a unos sujetos cuyas voces han sido siempre marginadas del discurso de la Historia. Como afirma Nicolás Rosa, en *La lengua del ausente*: “Si la lengua es la versión sofisticada de lo real, la miseria de palabras es un atentado contra el Diccionario y al mismo tiempo el reflejo deslumbrante pero enceguecido de la escoria social: los pobres serían los mudos de nuestra sociedad parlante”<sup>45</sup>.

Esos relatos no deben ser sacados de circulación, y, por ello, no integran las piezas del Museo que sí remiten a las otras micro-narraciones de la novela: “Una mujer”, “Primer amor”, “Pájaros mecánicos” aparecen replicados en el Archivo a través de una

<sup>44</sup> En el diálogo que marca el inicio del trabajo de investigación de Junior, y del mapa narrativo de esta novela de Piglia, Renzi revela la preferencia por un narrador siempre presente que relate mientras los sucesos tienen lugar.

<sup>45</sup> Editorial Biblos, Buenos Aires, 1997, p. 123.

maqueta que representa el *topos* de la narración y pone en evidencia su carácter ficcional.

Las historias construidas según el modelo de la literatura fáctica siguen el flujo de los relatos sociales, y ese devenir permanente se expresa también en el modo de recepción, de ahí que Junior esté siempre en tránsito cuando escucha o lee el registro documental que las pone en circulación. El movimiento imprescindible que caracteriza la búsqueda de la verdad se torna visible en el trayecto que recorre Junior dentro del mapa que traza su pesquisa, movimiento que condiciona y permite su conexión con la materia del novelista, según la hipótesis desarrollada por Piglia en sus “Tres propuestas...”. No parece posible que conozca esos relatos de la máquina en una escena de lectura cristalizada en una imagen de quietud, de contemplación, como la que demanda y produce el Museo, caracterizada por una percepción aurática. La difusión de los relatos sociales está condicionada por la reproductibilidad de las historias, por eso su circulación es concomitante de esa recepción trashumante:

Junior puso el casete y *se dejó llevar por el tono del que había empezado a narrar*. Al costado la ciudad se disolvía en la niebla del otoño, mientras el auto tomaba por Leandro Alem hacia el sur (p. 31)<sup>46</sup>.

Le alcanzó un sobre marrón y después le sonrió y llamó a un taxi. Junior entró en el auto... y en ese momento, además, el coche arrancó por la avenida y se perdió bordeando el parque hacia el oeste.

Junior se recostó en el asiento. En el reloj del Museo eran las tres de la tarde. Abrió el sobre. El relato se llamaba *Los nudos blancos*. Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle (p. 68).

Para reunirse con el relato que lo llevará a los orígenes de la máquina de narrar,

Junior viajó toda la noche y al llegar reconoció la casa como si la hubiera visto en un sueño (p. 119).

<sup>46</sup> La ciudad se materializa por medio del desplazamiento de Junior, que sigue el itinerario de Walsh para publicar *Operación masacre* por primera vez, analizado por Daniel Link en “Un hombre de conciencia”.

Yo le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto, es una isla, en el brazo de un río, poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes, perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos... (p. 123).

La escucha y el devenir son las dos condiciones de recepción (mejor, el modo y la condición)<sup>47</sup> de los relatos sociales: aun cuando la versión que le entrega el custodio del Museo sea escrita, parece necesario el protocolo de escuchar (antes) la voz del otro para poder conocer la historia:

Junior entró en el auto y al terminar de acomodarse le pareció que Fuyita quería decirle algo, porque lo vio hacer señas y mover los labios. Sacó la cabeza por la ventanilla, pero el jockey le hizo un gesto de resignación, porque la vibración en la ciudad ahogaba la voz y en ese momento, además, el coche arrancó por la avenida y se perdió bordeando el parque hacia el oeste (p. 68)

Al poner en manos del investigador el relato de la isla, Carola le dice “*Oiga*, ahora verá. Tal vez este relato sea el camino que lo lleve a Russo” (p. 123).

#### LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

Los embriones textuales de *Respiración artificial* y de *La ciudad ausente* contienen como núcleo la idea de novela como archivo: “[Narra Renzi. Archivos en el sótano]” (primeras notas de *La ciudad ausente*, 26 de enero de 1984). Cuando comencé a indagar sobre la génesis de este proyecto de escritura, Piglia respondió:

Era una idea más narrativa en el caso de *La ciudad ausente* y después se transformó en algo más anecdótico. En *Respiración artificial* el origen fue que yo quería hacer una novela que fuera el archivo de Maggi y que la novela entonces tuviera la forma de un archivo con materiales múltiples. Después, eso se empezó a transformar y el archivo terminó por ser lo que se encuentra al final, y las cartas y los materiales de Ossorio. En el caso de *La ciudad ausente* la

<sup>47</sup> Sin duda, estas características cincelan el estilo, tema que desarrollaré en otro artículo.

noción de archivo se podía superponer con la noción de museo, que son dos modos de conservar el pasado. Entonces, en verdad, en *La ciudad ausente* el Museo se convierte en un archivo espacial, que se puede recorrer. Es también un archivo de la ficción, en ese sentido podría decir que el modelo del archivo está en los dos libros. En el caso de *La ciudad ausente*, el archivo de historias que están acumuladas en el Museo; en el caso de *Respiración artificial*, los documentos de Maggi que Tardewski entrega a Renzi.

ALÍ: Más allá de la génesis de estas dos novelas, ¿considerás que hay rasgos del género que permiten emparentarlo con la noción de archivo, en relación con el concepto de Historia, de la memoria...?

PIGLIA: No lo he pensado. Lo que sí he tenido son problemas, en el caso de *Respiración artificial*, para manejarme con una historia tan larga. Es decir una historia que empieza en 1850, o en 1840, y llega hasta 1977. Y entonces ahí la estructura familiar me sirvió de base para construir esa relación, la historia de los Ossorio, con Esperancita, me sirvió como nudo y me parece que esa es una estructura novelística bastante visible en William Faulkner, y ha sido para mí un punto de referencia porque Faulkner cuenta historias a menudo donde suceden al mismo tiempo historias de la guerra civil norteamericana e historias del presente, y en general eso sucede porque hay relaciones familiares... En realidad el pasado está encarnado en relaciones familiares<sup>48</sup>.

La lectura de los borradores revela que varios de los instrumentos con que trabaja el historiador están entre los sintagmas estructurantes de la novela: archivo, museo, testimonios, relatos, relatos históricos e incluso “cementeros de noticias”. Como es de suponer, no coexisten en el proyecto textual sin tensiones, sin ejercer un juego de fuerzas que se inclinará hacia una distribución tópica y topográfica en el texto édito.

Si observamos las inscripciones pertenecientes al borrador redaccional de *LCA*, veremos que hay una progresión de la operación historiográfica: en “III Parte. La idea fija” [narra ininterrumpidamente historias que se desarrollan en múltiples épocas y países], luego en “IV Parte. La máquina de Macedonio” [narra ininterrumpidamente historias que se desarrollan en múltiples países y épocas. Tenía algunas pistas: una serie de fragmentos

<sup>48</sup> Entrevista realizada en octubre de 2000.

autobiográficos. Biografías. Relatos históricos.] La relación entre un lugar, varios procedimientos de análisis y la construcción de un texto (una literatura) con que De Certeau define la operación historiográfica se instaura especularmente en el borrador desde el momento en que Renzi, postulado como narrador, lee y analiza las fichas de las historias que va a contar: “El archivo es escritura, es leído, consultado. En los archivos, el historiador de profesión es un lector”. Por el contrario, “el testimonio es originariamente oral; es oído, escuchado”<sup>49</sup>. Esa tensión entre oralidad y escritura se revela no sólo en los borradores sino también en la versión editada de la novela y es preponderante en *Respiración artificial*:

Centralmente yo tengo dos hipótesis sobre el barroco. Como sistema de subordinadas, espejo interior al desarrollo de una frase. Construcción con más de un sujeto, básicamente sintáctica, que tiene que ver con la transposición de la oralidad. Y con un tipo de estructuración... Está parodiado en el comienzo de la novela de Renzi (Faulkner, Conrad, Proust). En *Respiración artificial* hay tensión con la oralidad. De hecho, están las escrituras primero y después las conversaciones. En *La ciudad ausente* quise contar más directamente las cosas, el horror de la dictadura como pesadilla<sup>50</sup>.

Según las hipótesis desarrolladas por Paul Ricoeur, se exige al testimonio que se constituya en prueba. De acuerdo con ello, las micronovelas que provienen de los relatos sociales tienen un peso en el texto editado que no revelan sus “pares” literarios, acuñados en el Museo. “La grabación”, “Los nudos blancos”, “La clínica del Dr. Arana” poseen un estilo labrado por “los matices del habla”, que expresan la dificultad y la tensión propias de un relato casi condenado a la inverosimilitud, intentando responder al interrogante de ¿cómo narrar el horror, lo inefable de Auschwitz?, que planteaban las páginas finales de *Respiración artificial*, al formular en la segunda novela el carácter de lo indecible.

La “reescritura de la historia”, como inscribe uno de los sintagmas organizadores de la novela, está muy vinculada con la actividad literaria y política de Walsh, con su militancia comprometida, quien postula la necesidad de que surja un cronista de la Resistencia [peronista] en *¿Quién mató a Rosendo?*, uno de los

<sup>49</sup> P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 209.

<sup>50</sup> Entrevista realizada en 1996.



textos paradigmáticos del género testimonial. Esta propuesta parece vertebrar los comienzos titubeantes de la escritura de *La ciudad ausente*, en el núcleo temático que se expande en “Los nudos blancos” a través del personaje del Tano, un “trotzko peronista” héroe del movimiento.

Los borradores redaccionales y una primera versión de la novela, de 1985, tienen como narrador a Renzi quien recuerda en la escena del bar las “noches en blanco” que compartía con su padre escuchando las grabaciones con la voz del *General* [Perón], que les aportaban precisamente los militantes de la Resistencia; esta función textual es desplazada hacia Junior en la versión editada. La escena del bar en que ambos sujetos se cruzan en el texto es significativa: en ella se deja ver el pasaje de narrador, de la primera persona de Renzi a la tercera que va a desobjetivar el relato permitiendo la constitución de la memoria colectiva: “...mientras Renzi hablaba de la voz de Perón y de la resistencia peronista y empezaba a contar la historia de su padre, apareció el Monito para avisarle a Junior que lo llamaban por teléfono” (*LCA*, p. 12) A la vez, la figura de Junior cumple de modo más cabal con las condiciones del narrador-periodista-detective característico de la *non-fiction* asemejándose a los narradores de la literatura testimonial de Walsh.

#### ORÍGENES DE LA NOVELA

Pero además de este contexto interno,  
la omisión abarca el contexto histórico:  
en los dos relatos quedan elididos  
–y aludidos– acontecimientos  
y nombres de la historia argentina.

(*El relato de los hechos*, p. 116)

Por sus orígenes comunes, es difícil distinguir la novela de la historiografía. Este parentesco genérico parece teñir la génesis de las dos primeras novelas de Piglia desde su proyecto mental hasta los primeros esbozos de *La ciudad ausente*, que traza en su borrador redaccional el sintagma “Relatos históricos”, como ya ha sido señalado. Los materiales con los que opera la historiografía atraviesan las diversas etapas de elaboración del texto, y forman una constelación que se plasmará en el género elegido, la *non-fiction*. Si en *Respiración artificial* el núcleo narrativo inicial

fue la biografía de Enrique Lafuente, para la cual su autor trabajó arduamente en la Biblioteca Nacional, tomando notas del epistolario, seleccionando datos de su biografía, utilizando la metodología del historiador que había aprendido en sus años de estudiante universitario<sup>51</sup>, el movimiento que impulsa la escritura de *La ciudad ausente* está atravesado por su interés en el testimonio, también componente de la operación historiográfica, pero que tendrá otro sesgo, ya que el testimonio que incorpora la narración de *LCA* va a reponer lo elidido por la Historia. Se trata de un género de testimonio que hace excepción en el proceso historiográfico, como analiza Paul Ricoeur en uno de sus últimos libros, citado antes, en referencia al testimonio sobre el “Holocausto” (“lo inefable de Auschwitz”, *RA*),

porque plantea un problema de recepción sobre el cual la puesta en archivo no responde y parece inapropiada, provisoriamente incongruente. Se trata de experiencias límite, propiamente extraordinarias, que trazan un camino difícil en busca de capacidades de recepción limitadas, ordinarias, de oyentes educados en una comprensión compartida. Esta comprensión se ha edificado sobre bases de un sentido de la semejanza humana en el plano de las situaciones, de los sentimientos, de los pensamientos y de las acciones... Por eso se puede hablar de crisis del testimonio. Para ser recibido, un testimonio debe ser apropiado, es decir, desprovisto tanto como sea posible de la extrañeza absoluta que engendra el horror (p. 223)<sup>52</sup>.

Tratada en las conversaciones finales de *Respiración artificial*, cuando los intelectuales analizan la figura de Kafka, Piglia responde a esta cuestión con la escritura de su segunda novela. *La ciudad ausente* puede ser leída e interpretada entonces como una respuesta a ese interrogante, (le) responde a su antecesora con el método que enuncia Walsh en *Operación masacre*, “renunciando al encuadre histórico en beneficio del alegato particular”. La apelación a un lector capaz de establecer conexiones con los referentes históricos implícitos, que Ana Amar Sánchez

<sup>51</sup> Piglia ha destacado, en numerosos reportajes y clases de seminario, que eligió la carrera de Historia *para* dedicarse a la Literatura. En la entrevista con MARÍA ANTONIETA PEREIRA publicada en su libro *Ricardo Piglia y...*, el escritor explica cómo ha influido su formación en la composición de sus libros y cómo concibe la novela histórica.

<sup>52</sup> La traducción es mía.

señala respecto de la literatura testimonial de Walsh y en la que podríamos enmarcar también la operación de recepción de *Respiración artificial*, trata en las micronevelas de *La ciudad ausente* el empleo del testimonio oral, ese “alegato particular” del que hablaba Walsh, el “documento duro que viene directo de la realidad” a que alude el narrador de la novela. Como la del “fusilado que vive” también son historias “increíbles”, caracterizadas por la “extrañeza absoluta que engendra el horror”, cuyo rasgo principal es lo inverosímil, lo cual entraña una crisis del testimonio. Al peligro que narra la microhistoria “Los nudos blancos”: la implantación de una memoria falsa, concomitante de la crisis del testimonio, se le contraponen los registros grabados que Junior escucha en su recorrido por evitar que “saquen de circulación” a la máquina de narrar. La reproducción de las “grabaciones con relatos orales” viene a narrar una zona de la memoria social que ha sido obliterada por la Historia por medio de su operación de “ocultar lo que era legible” (de acuerdo con De Certeau). Su efecto puede leerse metafóricamente en la nostalgia que experimentan los habitantes de la Isla de una época en que era posible entenderse porque no existía la multiplicidad de lenguas, al extrañar la patria que guarda su memoria.

#### LA CIENCIA FICCIÓN COMO LEY DE LA HISTORIA

El vector temporal que lleva del pasado (irresuelto) hacia el futuro se inscribe en los pre-textos de *LCA* siguiendo otra de las tesis de Braudel: “la ciencia ficción es la ley de la historia”. En la micronevela “Los nudos blancos” puede leerse marcadamente la influencia de Philip Dick. En la clínica del Dr. Arana, lugar al que llega Elena para investigar, se desarrolla el núcleo narrativo paranoico de la implantación de memoria artificial (falsa, ajena) en los sujetos. La desubjetivación de los individuos se traduce en la pérdida de la memoria colectiva, provocada por la puesta en acto de la metáfora que desplegaron los relatos producidos por el Estado terrorista para reprimir y asesinar, para suprimir identidades<sup>53</sup>. Ese núcleo narrativo que el escritor norteamericano desarrolló en numerosos textos, Piglia lo elabora en el registro de las fuerzas ficticias que sucedieron a la última

<sup>53</sup> Se trata de la metáfora de la “extirpación”, destinada a combatir una presunta enfermedad del cuerpo social.

dictadura militar argentina. En oposición a los relatos contruidos desde el poder político para generar consenso<sup>54</sup>, Piglia imagina y escribe unos contrarrelatos que, cargados de cierta dosis de ironía, hablan de las ficciones estatales que siguieron a las metáforas médicas, como la historia de la arrepentida Julia Gandini y el procedimiento de embargar la memoria social que puede leerse en las operaciones realizadas en la clínica (cuya similaridad con la ESMA<sup>55</sup>, marinos, gentes con armas, recorridos organizados para la delación, señaló con precisión el músico Gerardo Gandini en una entrevista que le hice en 1998 y analizó detalladamente el crítico brasileño Idelber Avelar en su libro sobre la narrativa posdictatorial).

Si observamos los sintagmas que anteceden y suceden a las inscripciones de Philip Dick en el borrador redaccional de la novela, podemos poner en diálogo la mención del género *science fiction* con la narración de la Historia: la enunciación del proyecto textual, “La reescritura de la historia”, se escribe casi simétricamente con el sintagma “Ya se sabe que trabaja con realidades virtuales”, en el apartado “I. Parte” de la página 4, lo cual apunta al encuadre genérico que tendrán los contrarrelatos en las micronovelas que narran la historia reciente. En clave de género, los núcleos de la ficción paranoica entraman la elaboración textual de *La ciudad ausente* con la narración explícita del horror de la dictadura como pesadilla, pulsión que animó la escritura de la segunda novela de Piglia. En “Los nudos blancos” (zona de condensación de la memoria y del lenguaje que define “la gramática de la experiencia”) confluyen la narración de la historia reciente con el relevamiento de la narrativa estatal posdictatorial, de las nuevas ficciones que acomete el Estado luego de la dictadura para “normalizar” la sociedad y evitar, como señala Avelar, la diseminación del duelo.

<sup>54</sup> Es muy iluminadora la idea de Valéry que Piglia desarrolla en la entrevista, “Una trama de relatos” y en “Tres propuestas...”, respecto del consenso que necesita el poder político para gobernar, motor narrativo de las ficciones estatales: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (*Crítica y ficción*, p. 43).

<sup>55</sup> Sigla que corresponde a la denominación de la Escuela de Mecánica de la Armada, uno de los centros clandestinos de detención más emblemáticos de la época.

## CONCLUSIONES

“En marzo de 1970, Walsh decía en un reportaje: «Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes ni mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia aparece así como propiedad privada, cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas». Así se abre el libro *Rodolfo Walsh, vivo*, compilado y prologado por Roberto Baschetti. El reportaje es el que le hizo Ricardo Piglia, pero este fragmento no figura en ninguna de las versiones publicadas de la entrevista. El concepto de que la experiencia colectiva se pierde es precisamente el motor que impulsó la escritura de *La ciudad ausente*. Hay otros elementos que permiten emparentar los dos proyectos de escritura: el propósito 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” (Piglia), rasgo del que Walsh hizo ejercicio magistral, es otro puente que permite unirlos.

El geneticista francés Henri Mitterand señala, en el prólogo al libro *Leçons d'écriture* los fuertes condicionamientos que impone la elección de un género literario, que presiona por sobre las pulsiones limitando la libertad de la escritura:

En gran medida, el género predetermina no solamente sus técnicas, sino también sus universales de contenido... No subestimemos la parte de la deriva, del fantasma, ni la presión de las ideas recibidas, de la doxa, del inconsciente colectivo, ni el rol de la experiencia y del documento. Pero tampoco subestimemos la potencia de estos modelos de competencia semiótica que impone a todo engendramiento narrativo la herencia del género<sup>56</sup>.

Me interesó *recortar* ese punto de su exposición, acerca de la componente semiótica en la genética textual, para resaltar algunos aspectos más de ese encuentro entre los dos escritores cristalizado en esa entrevista y que, a mi juicio, influyó mucho en el proceso creativo de Piglia. Walsh señala en ese diálogo, además de lo ya expuesto y analizado en el cuerpo de este ensayo, que

<sup>56</sup> *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Lettres Modernes, Paris, 1985, pp. viii, ix; la traducción es mía.

“Irlandeses detrás de un gato” constituía el “pronunciamiento más político de toda la serie... Por otro lado, hay una cierta evolución en la serie, en este cuento aparece... una nota política, la primera más expresamente política”, deseo que subyace a la génesis de *LCA*: “contar *más directamente* el horror de la dictadura como pesadilla”. *Más directamente* que *Respiración artificial*, entendemos, instaurando así una evolución en la serie.

Para que no se pierda la experiencia colectiva, entonces es necesario subvertir el género novelístico, poder escribir *otra* cosa, lo que puede asimilarse a la concepción walshiana de una novela hecha de cuentos<sup>57</sup> (en este caso, de microhistorias), profusión narrativa que marcó desde sus comienzos el plan estructural de *La ciudad ausente*, como comentó su autor a Ana María Barrenechea: “combinar el mecanismo de investigación con los relatos funcionando como si fueran testimonios; en lugar de pruebas, hay relatos”.

MARÍA ALEJANDRA ALÍ  
Universidad de Buenos Aires

## APÉNDICE

BORRADOR REDACCIONAL DE *LA CIUDAD AUSENTE*  
(DATACIÓN APROXIMADA, ENERO DE 1992)

### NOTAS

#### *Capítulo 1*

Hotel Majestic. La mujer tiene un automata. Un pajarito. (Le da una grabación.) La grabación. (Mi primo vino a verme.) (Reporte numero 10. Historia de la máquina. El mapa del infierno es un relato “peligroso” porque es de non-fiction).

Después del Majestic, Renzi cuenta la historia de su primo (el tema lo retoma Junior cuando habla con Luna. Pero es el primo de Renzi? Puede ser.) El mapa del infierno. [La isla de Finnegans cuenta una experiencia del -primo que ha viajado y ha traído los documentos.] En realidad es un relato de la máquina, dice Renzi que lo trae de la segunda visita a la fábrica. [Piensa mudarse a la isla.] Después de las Malvinas. Ahí empezaron los problemas. Es un relato de non-fiction.

<sup>57</sup> Rodolfo Walsh califica este procedimiento como “una forma primitiva de hacer novela, pero bastante linda”.

–Renzi es presentado como Marlowe, ya se sabe que anda con la hermana de Junior, sus teorías del relato ya están en el principio y vuelven a aparecer con la historia de su primo (que culmina con la visita a la fábrica y la máquina de los sueños, sobre Macedonio) que es presentada en el tono Poe avisando de los hechos extraordinarios que tiene que contar. En Agradecimientos actúa como un narrador del XVIII que sintetiza la narración y habla con el lector.  
 –Relato en tercera sobre la realidad y sobre Elena y la historia de amor con Macedonio que preparan la entrada a la balada de Beta-2 de La isla de Finnegans.

### Capítulo 2

En el Museo hay un ejemplar de la traducción española de *Amalia*. (Macedonio había escrito en ese ejemplar: “La novela argentina”).

–La nena. “En sus *Mythologiques* Levi-Strauss ha afirmado que la melodía es la clave del misterio supremo del hombre. Si uno es capaz de captar la invención melódica, ese sentido aparentemente innato del acorde armónico, tocará las raíces de la conciencia humana. Sólo la música, dice Levi-Strauss, es un lenguaje universal primigenio, comprensible para todos e intraducible a cualquier otro idioma. La palabra es posterior a la música. Esta suposición es fundamental en las doctrinas órficas y pitagóricas, en la *harmonia mundi* de Boecio y en el siglo XVII”.

–El Jockey llamaba La Mudita a la máquina.

–La fábrica, el relato del sueño, los anarquistas.

–Elena usa la fuerza telepática para salir del control de Arana.

### Capítulo 3

Junior recibe o no una llamada telefónica? Ana, Carola. Carola le cuenta la historia de Macedonio desolado por la muerte de Elena. La Divina Comedia herética.

### Capítulo 4

–Nouvelle final de Junior en la ciudad sin la máquina. Narración clásica. La chica ha estado en la isla de Finnegans. Renzi le dice que hay que ver a su primo. Va a la fábrica. El encuentro con el Ingeniero. [Habla de Macedonio.] Estudian La isla de Finnegans que es una descripción de los circuitos internos de la máquina. (Se trata de las islas Malvinas.)

–La leyenda de una mujer eterna. Junior conocía la leyenda. Una mujer garantiza la redención colectiva. El último relato de la máquina tenía notas y una introducción. (La isla de Finnegans.)

### Notas

Renzi se mete en una historia con la hermana de Junior. esta casada y tiene problemas con la mujer. La hermana lo invade, quiere separarse y le cuenta

la historia de Junior. Con el tiempo dos hombres pueden llegar a ser gemelos, la rutina y el pasado comun agravan los parecidos si es que existen; Renzi y Junior se tenían esa simpatía agresiva que esconde la confianza; podían ser padre e hijo pero a Renzi le costaba envejecer y Junior al revés nunca había parecido joven; el hecho de que Renzi se acostara con su hermana creaba una extraña tensión. Junior nunca hacía comentarios sobre el asunto pero iba viendo la repercusión del asunto porque la hermana lo había llamado un día para decirle que iba a divorciarse de Martín (Martín era su marido). Y de que vas a vivir, le pregunto Junior. Renzi estaba viviendo con una mujer desde hacía veinte años, si vivir podía ser considerado el verbo adecuado. Tenía su casa y la

### *I. Parte. La persona equivocada*

1. Renzi en el bar. Renzi con Luna.
3. Museo. Historia de la máquina. Russo. El cuidador. [El sereno de la fábrica. Nonfiction.]
4. Las dos vidas.

### *III. Parte. La idea fija*

1. Renzi solo en su casa. Teléfono. Mira sus fichas. Saca conclusiones. *Antes de Modus*. Narra ininterrumpidamente historias que se desarrollan en múltiples épocas y países. Por eso la habían sacado de circulación. Hablaban de desperfectos. Analiza la situación. Tiene que encontrar la clínica. *Modus*.

### *IV. Parte. La máquina de Macedonio*

1. Va a ver a Ana. La isla de Finnegan.
2. Kluge.
3. Museo. Relato final. La mujer lo llama por teléfono a la madrugada.

Notas. Renzi en el subte. Entiende lo que está pasando. (Las mujeres.) Sigue la línea de los relatos como un mapa. Tenía que seguir el trayecto. (Por si lo siguen.) Para llegar al punto de viraje. Había un momento en el que las cosas se habían empezado a modificar. La máquina hablaba de sí misma. Narra ininterrumpidamente historias que se desarrollan en múltiples países y épocas. Tenía algunas pistas: una serie de fragmentos autobiográficos. Biografías. Relatos históricos. Ana. La isla de Finnegan (Se había traído varias miniaturas del Museo.) Hay que buscar. Se baja en la Nueve de Julio. Librería de viejos. Fue a los sótanos del Mercado del Plata. Estaba buscando información en los cementerios de noticias. Encuentra El pájaro. Lo trae en unajaula. Parecía la versión más primitiva. El primer Museo. La primera referencia al ingeniero. La historia empezaba en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, una mañana de julio de 1956.



4. Luna. Le lleva el pájaro. Conversación. Encuentra a Luna. Síntesis. Ya no hay control. Habla de sí misma. Hay que encontrar a Kluge.

5. El relato de Russo.

6. Después entra en ese mundo y va en busca de Carola Lugo al Museo. Cuando él actúa la máquina responde (La isla de Finnegans se lo entrega Carola. Alguien ha conseguido llegar hasta la isla, un antropólogo, un tal Boas, le dice.) Ella le habla del ingeniero: le dice que es Kluge. Tiene que verlo. La fábrica está en una isla del Tigre. Va al Tigre.

[Ver Calvino 115.] Renzi imaginó a la mujer hundida en una realidad falsa. Obligada a vivir la vida de otro. Elena, la mujer de Macedonio Fernandez. Había muerto cuando él tenía cuarenta años y el hombre dejó todo y abandono a sus hijos y se metió en una pensión de Tribunales a tocar la guitarra y a tratar de salvarle el alma.

## I. Parte

Con el jockey, con Kluge.

Realidades virtuales. Fascinación por la historia de los robots. Entrar en la otra realidad. Ficción y realidad. Biografía de Macedonio. El intento de eternizar a Elena. La isla en el Paraguay y la isla de Finnegans. Los papeles y las notas. Comentarios de Renzi. La historia del ingeniero húngaro. Las vidas posibles. La reescritura de la historia. La intervención en el mundo futuro. Una conferencia de Macedonio. P.Dick. A.Schmidt. Al leer "Modus" ya se sabe que trabaja con realidades virtuales. Se anticipa en "Dos vidas". Oráculo y destino. Angelo habla con Fuyita. Una grabación. Elena. Se había muerto y Macedonio había hecho todo para salvarla. La había hecho sobrevivir en la máquina. (Grabaciones de la mujer.)

## Parte II

1. Tenía una cita con Kluge. Antes iba a la biblioteca. Estaba casi seguro, tenía el recuerdo de un viejo texto. Lo habían programado con Joyce.

## II. Parte

1. En el bar Lencina seguía en la mesa. Ahora bien, estaba contando Lencina. Renzi va y habla con Luna y le hace una síntesis. Modus. La mujer que lo llama por teléfono. [Conoce este relato, le dice Luna y le da la continuación con Saurio que llega al museo.]

2. Renzi revisa una serie de pequeños relatos porque tiene una pista. (La biblioteca del Museo. La historia de la máquina.) *La isla de Finnegans*. Alguien ha conseguido llegar hasta la isla, le dice Luna, un tal Boas, un antropólogo. Lo programaron con Joyce.

3. Renzi se encuentra con el Ingeniero.

4. Va al Museo. Ultimo relato de la máquina. Opiniones de Renzi sobre el texto que ya leyo antes de que el lector se entere. Habla con el sereno. Lo llama por telefono la mujer.

5. Vuelve a su casa. Se olvidó la llave. El sereno. Al alba vuelve a leer el relato. Habla Lucia Joyce. Llamada telefónica. Final.