



Notas de Ricardo Piglia en un diario

Genesis de (Re)escritura en
Respiración artificial y La ciudad ausente.

Autor:

Alí, María Alejandra

Tutor:

Goldchluk, Graciela

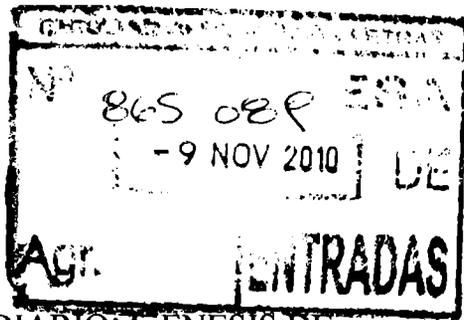
2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado



TESIS 14-5-23



NOTAS DE RICARDO PIGLIA EN UN DIARIO: GENESIS DE
(RE)ESCRITURAS EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL Y LA CIUDAD
AUSENTE*.

Tesis doctoral

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Biblioteca de Bibliotecas

Directora: Dra. Graciela B. Goldchluk

Doctoranda: Lic. María Alejandra Alí

Joyce insistía, de un modo un poco maniático, en que había empleado 20.000 horas para escribir *Ulises*. Sería ridículo pensar que 20.000 horas de trabajo aseguran la escritura de un libro como *Ulises*, pero a la vez hay que decir que ese tiempo está en la textura del libro y eso es (también) lo que leemos al leer esa novela.

Ricardo Piglia (1986: 62).

Introducción

En el año 1991 el Museo del Louvre ofreció una muestra que presentaba las distintas etapas del proceso creativo de famosos cuadros. La exposición fue bautizada como *Repentirs*,¹ término que podría traducirse como *Arrepentimientos* y que alude a los distintos caminos superpuestos que muchas veces entraña la realización de una obra de arte. La imagen viene de un término que se emplea en las artes visuales, y se refiere a los diversos esquemas o proyectos que se van haciendo en arquitectura o en pintura durante la marcha del proceso creativo, coexistentes a veces en un solo cuadro. En esos casos se puede tener a la vista por lo menos cuatro o cinco imaginaciones superpuestas, una especie de abanico de opciones. El término es muy ilustrativo para referirse al estudio de los materiales pre-textuales, es decir, aquellos estadios del proceso creativo de un texto literario, como el que será abordado en las páginas que siguen. Acceder a la documentación de la génesis de una obra escrita permite echar luz sobre el método de composición; por añadidura tiene el atractivo de aquello que por lo común está vedado o poco accesible a nuestra curiosidad. Pero a ese afán un tanto primitivo sin duda pueden oponérsele argumentaciones, racionalizaciones y justificaciones que hacen que la crítica genética en su construcción polémica se convierta en una disciplina apasionante, en una teoría y en una metodología de abordaje de lo literario que permite aportar nuevos conocimientos sobre la labor literaria.²

Uno de los aportes más reconocidos de la disciplina es el enfoque de las condiciones de producción de las obras, pensándolas como documentos de la cultura de nuestro tiempo, y allí se produce el primer efecto sorpresivo que aporta la metodología elegida para el estudio de las novelas de Piglia: si consideramos la forma en que el autor preparó la escritura de sus dos primeras novelas publicadas, *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), el enfoque de la genética textual actúa como el fenómeno de la descomposición de la luz, ya que el método de composición adoptado para cada una de las novelas fue divergente. La pulsión documental que caracterizó a la primera lo acercaría más a un escritor como Puig, por el afán de investigación, que

¹ El catálogo de la muestra fue elaborado *a posteriori*, y se publicó bajo la forma de libro.

² Sobre las polémicas que desató la construcción de la crítica genética como disciplina, remitimos al trabajo de Élica Lois (2003), que se detiene en particular sobre las objeciones de Pierre Bourdieu y al artículo de Pierre-Marc de Biasi (2007), que responde a los cuestionamientos de Laurent Jenny.

contrasta fuertemente con los trazos sintéticos que dieron impulso a *La ciudad ausente*, con esquemas de acciones narrativas muy similares a los que pautan un guión cinematográfico.³ De manera que mientras la forma de trabajo empleada para la preparación de *Respiración artificial* lo acercaría a los escritores documentalistas, la que adoptó para *La ciudad ausente* está vinculada con una práctica artística que probablemente *contagió* ese proceso genético, ya que por la época en la que emprendió la última campaña de escritura de su segunda novela, Piglia estaba colaborando en proyectos cinematográficos con la escritura de guiones.

Piglia ha señalado (Piglia, Ricardo, María Alejandra Ali *et alii*, 2007) que el trabajo pormenorizado y metódico de lectura llevado a cabo para la elaboración de su primera novela estuvo muy influido por el contexto político.⁴ A estas condiciones de producción evidentemente debe agregársele la consideración de otros factores, tales como la ideología del autor, tanto política como literaria, que desembocan en cierta manera en la poética adoptada.

En tanto analiza un proceso creativo en movimiento, el enfoque geneticista permite enriquecer la lectura de un texto que ciertamente ha llegado a nosotros a través de su publicación. De los distintos trazos de la escritura que han sido abandonados, interrumpidos, a veces retomados, otras veces descartados a partir del rechazo de distintas opciones, surge una síntesis que permite trazar otra vía hacia la última versión del texto que no deja de lado otras realizaciones posibles. Tomando en cuenta el texto publicado como la versión elegida por el autor para hacerlo circular socialmente, el

³ En la década del 90 Piglia comenzó una etapa de intensa colaboración en proyectos cinematográficos, una actividad en la que se había iniciado un decenio atrás y que retoma con vigor. Como ejemplos podemos mencionar el libro cinematográfico de *Corazón iluminado* (1998), basado en una idea de Héctor Babenco. El escritor trabajó intermitentemente en esa experiencia creativa durante un lustro, desde 1993, reuniéndose en distintos lugares del continente americano (Los Ángeles, San Pablo, Montevideo y Mar del Plata) con el director Babenco y asistiendo a la filmación de la película, realizada en la ciudad de Mar del Plata en el invierno de 1997. A partir de 1993, también participó en otros proyectos, tales como la adaptación de la novela *El astillero* de Juan Carlos Onetti para la película homónima de David Lypzic (1999). En 1996, escribió el libro de *La Sonámbula*, ópera prima del director argentino Fernando Spiner estrenada en 1998, que rescibe ciertos núcleos narrativos de la novela *La ciudad ausente*, en especial de la micronovela “Los nudos blancos”. Si bien la entrada de Piglia en el mundo del cine como creador es tardía, su pasión por el séptimo arte se remonta a su juventud, en la que comenzó a disfrutar de esa experiencia estética como espectador, repartiendo su atención entre la lectura de libros y la visión de *films*, según su propio testimonio consignado en las entrevistas compiladas en el volumen *Crítica y ficción*. Esta experiencia artística también lo acerca a la de Manuel Puig, quien se inició en la literatura a partir del cine. En el caso de Puig, el cine ha sido no solo un disparador de fantasía sino también de la iniciación en la escritura ficcional. De todas maneras es posible emparentarlos en cuanto a hábitos y técnicas de escritura, cuestiones que plantearemos en las páginas que siguen y que formarán parte de un proyecto de investigación futuro de génesis comparadas.

⁴ Cfr. « Me interesa cualquier crítica que se interese en los procesos de producción », entrevista con *RectoVerso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, N° 2, *Latinoamérica. Un eldorado de papiers*, disponible en www.rectoversorevue.com.

enfoque privilegia el texto en movimiento y permite acrecentar los conocimientos acerca de la obra de un autor, de la interacción entre sus reflexiones y sus teorías acerca de la literatura, entre su poética narrativa y su producción ficcional, de fuerte interacción en un autor como Piglia. Así también permite plantear el conocimiento de una poética de la escritura, que puede elaborarse a partir del estudio de los fondos manuscritos de un autor, haciéndolo extensivo a las génesis comparadas. Por ello, la metáfora de *repentirs* empleada en las artes plásticas es una buena forma de introducir el interés que puede ofrecer este enfoque para los estudios literarios. Más aún tratándose de un autor contemporáneo, que sigue en plena producción y que está planteándose cuestiones tales como la posición de la literatura en los discursos contemporáneos, y en particular, la situación de la literatura argentina, en cuyo contexto se sitúa su obra.⁵

La crítica genética ha contribuido en ocasiones a contradecir ciertas interpretaciones o a introducir nuevos caminos en el análisis de una obra literaria. El estudio de los borradores de Piglia nos ha permitido vislumbrar otras series literarias a partir de las anotaciones que prefiguran un proyecto novelístico y descubrir una relación dialéctica entre sus textos, invirtiendo o incluso negando ciertos postulados del autor, al hallar semejanzas entre *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* allí donde él quiso diferenciarlas o vislumbrando disparidades donde el autor presupone una continuidad o regularidad en cuanto a las condiciones de producción. Los papeles del escritor, puestos en diálogo con ciertos para-textos, exhiben las combinatorias de su universo de ideas sobre el laboratorio literario. Así también impulsan el tejido de otras redes entre sus lecturas críticas y su posición respecto de la Historia argentina, entre sus formulaciones acerca de las poéticas de la novela en Latinoamérica y el modo como se conjuga su práctica estética con los formalismos y con las polémicas literarias –como la de la literatura fáctica y la teoría de la revolución que Jorge Fornet (2007) halla en la trama narrativa de *Respiración artificial*. La metáfora del desierto que él lee en la construcción de la obra de Sarmiento tutela de alguna manera también su propia construcción ficcional en la figura de la máquina de narrar solitaria, llena de cuentos, de relatos testimoniales recogidos por el investigador-periodista que actúa como un antropólogo de la memoria social. En los materiales constructivos de *Respiración artificial* y en los de *La ciudad ausente* se encuentra el testimonio de estas tutelas literarias. Las páginas

⁵ Piglia es un autor muy consciente de su inserción en el campo literario, de los sistemas de fuerzas, de la dialéctica entre tradición y vanguardia. En este sentido son notables las referencias a la imagen de autor que construye Sarmiento en *Recuerdos de provincia*, que actúan como una brújula en la composición de *Respiración artificial*.

finales del cuaderno de notas de lectura de su primera novela registran en las “Notas sobre Sarmiento” la fuerte presencia de esa lectura que guiará la estructuración novelística. A su vez, en el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente* se observa una notable insistencia en el postulado de los relatos de *non-fiction* para orientar la textualización. Estas observaciones permiten confirmar en algunos casos, cuestionar en otros, ciertas líneas de interpretación por las que ha discurrido la crítica al abordar la producción textual de Piglia, muchas veces impregnada de una visión (y de una ambición también) totalizadora, que disuelve las diferencias en el afán de encontrar y describir la coherencia ideológica innegable en la producción literaria del autor.

0.1. POÉTICAS DE LA NOVELA

El trabajo de investigación que sostiene esta tesis estuvo fuertemente motivado desde los comienzos por la posibilidad de interactuar con el autor elegido. Fue a partir de la admiración –ese ejercicio del espíritu necesario dentro de las ciencias humanas, como destaca Javier Lluch (2007) – por las ideas de Piglia, que provenía no solo del impacto estético provocado por la lectura de sus novelas, *nouvelles* y relatos, sino también por la enriquecedora experiencia de haber integrado los grupos de investigación que dirigió en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), que pude desarrollar una dinámica de trabajo y una interacción complementaria del estudio de los manuscritos. Al conocer su lectura crítica de las poéticas de la novela en América latina, sus intervenciones en el campo de las discusiones literarias y su proyecto de escritura de una historia de la novela argentina, pude apreciar su pensar en movimiento, que ha alimentado su producción literaria y ha integrado su producción ensayística.

Ciertamente la proximidad con el autor facilitó el acceso a los documentos de génesis, que el mismo Piglia me proporcionó al comunicarle mi intención de estudiar el proceso creativo de sus dos primeras novelas. La interacción fue promoviendo la certeza en una práctica heterodoxa de la crítica genética, pues se trataba no solo de estudiar las huellas del proceso genético documentadas en los papeles del autor, sino de ver el dinamismo de su pensamiento en la circulación de sus ideas, en las discusiones que se generaban en el marco del grupo de trabajo convocado en torno de la obra de Macedonio Fernández, de las poéticas de la novela en América Latina y también en una interrumpida investigación sobre la historia de la novela en la Argentina. Todas las

instancias del trabajo realizado junto con el escritor, tanto las que condujeron a la plasmación en un libro, que fue publicado bajo el título de *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (2000), como las que quedaron inacabadas, estuvieron atravesadas por conversaciones y discusiones sobre el hecho literario, pero en el sentido más lato del que-hacer, orientado por la reflexión acerca de las poéticas de la novela en la literatura latinoamericana y de su postulación de las tres vanguardias en la literatura argentina –representadas por Walsh, Saer y Puig-, sumadas a la indagación en el laboratorio del escritor, donde predomina la reflexión sobre las formas narrativas, abordando los mecanismos de la ficción en términos muy similares y asimilables a los de la teoría genética.

Si siempre resulta elusivo para los estudios de la génesis textual el proyecto mental tal como pudo haber ido configurándose en la imaginación del autor, en un estado verbal previo a cualquier tipo de registro, las intervenciones de Piglia en el marco del equipo de investigación, sobre todo cuando estuvo más enfocado en la teoría de la novela macedoniana, constituyeron un valioso material de trabajo que estimuló la tentativa de reconstruir la trayectoria creativa de sus dos primeras novelas publicadas.⁶ Ello dado que las primeras reuniones del seminario interno que el escritor dictó en la Facultad tuvieron lugar poco después de la publicación de *La ciudad ausente*, cuando había emprendido la reescritura de la novela para el proyecto operístico en colaboración con el músico y compositor Gerardo Gandini,⁷ mientras abordaba una relectura de la obra de Macedonio Fernández, que corrió el foco de las profundas innovaciones que este autor introdujo en la novela contemporánea argentina para poner de relieve su poesía y el costado melodramático del *Museo de la novela de la Eterna*. Si en la novela *La ciudad ausente* predomina la fragmentación propia de la teoría de la novela de

⁶ Seguimos la definición de proyecto mental como formulación imaginaria del texto, *cfr.* Almuth Grésillon, “Ralentir: travaux”, revista *Génesis*, N° 1, 1992, pp. 9-31.

⁷ Compositor y pianista nacido en la ciudad de Buenos Aires en 1936, es uno de los creadores más destacados e innovadores de la música contemporánea. En los años setenta integró el quinteto de Astor Piazzola. Tiene una extensa carrera docente: fue profesor de la Juilliard School of Music de New York, del Instituto Di Tella de Buenos Aires, del Conservatorio de la ciudad de La Plata y profesor de composición de la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. También dirigió el Taller de Música Contemporánea de la Fundación San Telmo, el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón y el Centro de Estudios en Música Contemporánea de la Universidad Católica Argentina. En 1993 conoció a Piglia, en quien reconoció afinidades electivas y compositivas, y le propuso poner en escena algunas microhistorias de *La ciudad ausente*. Desde entonces iniciaron una profunda amistad y compartieron proyectos creativos, como veremos en el capítulo “Los avatares de la reescritura II”.

Macedonio,⁸ el infrecuente pasaje de género que orientó la experiencia creativa de la ópera implicó una revisión del *Museo de la novela...*, que se apartaba del ejercicio más formal e intelectual de la refundación de una tradición literaria nacional hacia una mirada que resaltaría los aspectos más melodramáticos de la obra macedoniana. Esta revisión estuvo motivada por las exigencias que le imponía el género operístico propuesto por el compositor Gerardo Gandini, cuyas restricciones permitieron el resurgimiento de aspectos censurados en el proyecto novelístico de *La ciudad ausente*, que asomaban nítidamente en los borradores y que en el plano de la última versión del texto novelístico publicado quedaron relegados a unas pocas páginas de las cuales Jorge Panesi (2000 [1992]) resaltó su belleza lírica.

0.2. LOS MANUSCRITOS DE *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* Y DE *LA CIUDAD AUSENTE*

Los archivos de Ricardo Piglia permanecen en su mayor parte en poder del escritor, a excepción de parte de su correspondencia privada que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, USA. La existencia de una documentación genética vasta y articulada, compuesta de manuscritos autógrafos, de dactiloscritos y de documentos electrónicos ha alentado una investigación exhaustiva que tenga como objeto principal de estudio la génesis de la obra. La variedad de los soportes de la escritura conservados por Ricardo Piglia, quien se manifiesta interesado por esta rama del discurso crítico que estudia los mecanismos de producción de los textos, plantea la cuestión de constituir un archivo contemporáneo compuesto de manuscritos, de dactiloscritos y de documentos electrónicos. Esta masa de documentos genéticos inéditos convoca por otra parte una cuestión primordial, al incitar a la interrogación sobre la utilización de un soporte de escritura particular (manuscrito, dactiloscrito, el archivo informático) y sus efectos en la elección de un género escriturario (novela, relato, *nouvelle*), hipótesis de trabajo sobre la que más adelante nos extenderemos.

¿Qué decir de la constitución del archivo de un autor vivo? En constante devenir, sujeto a los movimientos impuestos por la actividad, ¿cómo hablar de la consignación bajo una firma, de la domiciliación de los papeles del escritor? A la problemática propia de los avatares de la conservación, de los traspasos y de las

⁸ Luego veremos que la atomización de la estructura narrativa tiene también otras vertientes, como la idea de una novela “hecha de cuentos”, como la proyectada por Rodolfo Walsh.

intromisiones de y en los archivos personales (papeles y originales de otros escritores amigos) se agrega el de la voluntad de ceder o de retener materiales, de hacerlos circular o de conservarlos en el más estricto secreto. Piglia se caracteriza por una pulsión conservadora que lo ha llevado a acumular y reunir en su lugar de trabajo una cantidad enorme de registros de escritura, de documentos que testimonian los trabajos de investigación emprendidos para sus narraciones, tal es el caso de las crónicas para la preparación de su novela *Plata quemada*, recuperadas luego de muchos años, de mudanzas y distintos avatares personales del autor. La existencia de ese cúmulo de materiales, testimonios del proceso de escritura, ha alentado este trabajo de investigación con la expectativa de la constitución de un archivo de autor que pudiera estar disponible para el trabajo de investigadores de la especialidad y de estudiosos de la obra de Ricardo Piglia en general. Si bien el recorte sobre esos materiales fue operado por el propio autor, con los límites que esa selección personal podía imponerle al trabajo, confiamos en que nuestra lectura sobre esos documentos desconocidos hasta el momento podía abrir otras vías de conocimiento. Si no ignoramos que un archivo nunca está cerrado, que solo hay etapas de su constitución, pero que la interpretación de los documentos establece un sentido, nos apoyamos en este estado del archivo señalando sus límites, con la persuasión de que las hipótesis elaboradas a partir de la lectura de su estado actual, que incluye el modo de su generación, podrá dialogar con futuros momentos de la recopilación de registros.

El análisis desplegado involucra la descripción e interpretación de un grupo de pre-textos de *Respiración artificial* y de *La ciudad ausente* con una lectura interpretativa que pretende dar cuenta de las decisiones escriturarias del autor en términos de poética y de ideología literaria. El manuscrito literario, en tanto objeto material e intelectual, constituye un espacio de significación caracterizado por una semiosis múltiple. A través de las huellas materiales del proceso de escritura es posible indagar en distintos niveles de la producción textual, tales como el contexto histórico-político y el contexto cultural, que influyen fuertemente en el proceso genético. Tomando en cuenta esos parámetros analizamos el documentalismo que caracterizó la preparación de la primera novela de Piglia, *Respiración artificial*, fuertemente sesgada por la recurrencia del autor a los principales archivos de documentación nacionales, como la Biblioteca Nacional –principalmente–, la Academia Nacional de la Historia y el Archivo General de la Nación y en el que resulta muy interesante observar cómo el proceso de la escritura se mimetiza con la de sus modelos, aspecto que se evidencia por

ejemplo en la utilización de cuadros sinópticos que recapitulan lo ya escrito siguiendo el modelo de la escritura sintética de Alberdi, como veremos en la primera parte de la tesis. La pulsión documental que alienta la escritura de *Respiración artificial*, el cruce entre la historización de la literatura y la narración de la historia reciente, los vínculos entre novela y memoria social que articulan las formas breves (las micro-historias desplegadas en las novelas de Piglia) y la función social del escritor son indagados en la interacción entre los rastros materiales de la escritura y el pensar en movimiento del escritor.

En cuanto al contexto cultural, es preciso aclarar que impone usos y modos de producción textual, fundamentalmente en el acceso a la tecnología y a los materiales de escritura y también respecto de los géneros pre-textuales más utilizados según las épocas. Por ejemplo, en el proceso genético de la segunda novela de Piglia, *La ciudad ausente*, interactúan principalmente planes y guiones escriturarios, que son los pre-textos más empleados en la modernidad y cuyo estudio puede contribuir al estudio de los procesos de escritura. En el caso del autor estudiado, el guión constituye un tipo de pre-texto muy funcional a la estructuración del devenir-texto y a la idea que sustenta su práctica literaria, refractaria del registro exhaustivo del proceso de escritura. Postulamos que este tipo de pre-texto está intrínsecamente unido a la práctica diarista del escritor, puesto que en las páginas de su diario privado el autor inscribe notas de lectura, esboza teorías de la literatura y consigna núcleos narrativos, de ahí que lo caracterice por medio de la mezcla genérica, como lugar de la todo-posibilidad –según el decir macedoniano.

Por su parte, la reescritura de *La ciudad ausente* toma como materiales iniciales de la composición de la ópera las primeras notas que bosquejan la novela, con una interacción muy interesante entre texto y pre-texto, y un singular retorno del autor a los planes iniciales de la novela, que pone en evidencia el carácter eminentemente recursivo de la escritura, sobre el cual Piglia por su parte ha teorizado en ensayos y en ficciones.

El acceso a las (nuevas) tecnologías de la escritura tiene una incidencia muy importante en el autor estudiado, marcando una profunda divisoria de géneros escriturarios, según una de nuestras principales hipótesis. El cambio de la escritura manual a la digital, con la introducción del uso del procesador de textos, ha incidido en su obra de ficción, donde se manifiestan diversas operaciones de reescritura. En efecto, ciertos textos actúan como proto-textos de otros, lo que permite plantear fuertes vínculos entre las nuevas tecnologías escriturarias y las variaciones éditas y entre soportes de escritura y géneros narrativos. Asimismo analizaremos las interacciones

entre contexto genético y género, entre géneros pre-textuales y géneros narrativos, entre ritmos de escritura y la estructuración del devenir-texto. La investigación realizada ha indagado en los rastros materiales de la escritura las operaciones llevadas a cabo durante el proceso genético, y postulado una descripción del funcionamiento del proceso de escritura de las novelas de Piglia, que procede a través de la sustracción, la suma (a través de la insistencia en ciertas auto-indicaciones que funcionan casi como un *leit motiv*), la multiplicación (a partir de la proliferación de ciertos núcleos narrativos) y la división, escandiendo ciertos fragmentos para diseminarlos en diferentes núcleos potenciales de historias, para avanzar en la construcción de sentido al que tiende todo proceso de escritura.

Este trabajo de tesis procura profundizar la relación entre las múltiples zonas de la producción literaria de Piglia –que se interconectan y alimentan mutuamente–: el ensayo literario y la ficción, las teorías de la literatura, las formas breves, y la historización de la literatura argentina, con sus cartografías literarias y sus hipótesis sobre la localización de los géneros. En un espectro más amplio, postula los aportes que la crítica genética puede hacer a la teoría y la crítica literarias, a través del estudio de una poética y de una estética de los manuscritos y de su relación con el proceso de significación textual. La semiosis múltiple del devenir-texto, la singularidad de cada texto en su proceso genético, el cuestionamiento de algunas diferencias establecidas por el autor y la diferenciación a través del método de composición son planteados en este trabajo de investigación.

La presentación de la tesis sustenta su organización en razones de tipo metodológico. Como la disciplina elegida para el estudio de los papeles privados de Piglia es la crítica genética, se considera necesaria la explicación del dispositivo de lectura puesto en marcha. Luego de una introducción general sobre teoría genética y genética textual, se explicitan las razones de la elección temática, por la influencia e importancia en el campo intelectual de este autor argentino contemporáneo, con fecundos aportes a la teoría de los géneros e importantes innovaciones en las prácticas literarias; destacamos que en particular su primera novela, *Respiración artificial*, cuyo estudio abordaremos en las páginas que siguen, produjo profundas transformaciones en los modos de leer. En este contexto se reseñan los principales aportes de la crítica sobre Ricardo Piglia que dialogan desde otras perspectivas con nuestro estudio crítico-genético.

Para finalizar, se presentan un *Dossier* genético en el que se transcriben y se anotan los pre-textos analizados en la Tesis: el cuaderno de notas de lectura para la preparación de *Respiración artificial*, al que nos referiremos con las iniciales *RA.CNL* con comentarios que abren otras posibilidades de análisis; los planes para la novela *La ciudad ausente* (dos juegos de primeras notas, al que nos referiremos con las iniciales *LCA.PNa* y *LCA.PNb*), el borrador prerredaccional de la novela (*LCA.PrPr.*), el libreto de la ópera *La ciudad ausente*, y dos entrevistas con el autor sobre los procesos de escritura de sus novelas, una de septiembre de 1996 y otra de octubre de 2000,⁹ en su mayor parte inéditas, junto con los capítulos pre-publicados de sus novelas, en el Anexo. Esta presentación tiene el doble interés de hacer visibles y legibles los testimonios de la génesis de las novelas analizadas y de sustentar ese análisis y los aportes que la disciplina puede hacer a los estudios literarios al mostrar el cuarto cerrado de la creación literaria.

0.3. SOBRE LA CRITICA GENETICA

La critique génétique est née il y a une trentaine d'années de la fusion théorique qui s'est traduite par la création d'un « Centre d'analyse des manuscrits » : des chercheurs travaillant sur quelques corpus de manuscrits modernes (Heine, Proust, Zola, Flaubert, Valéry) ont décidé de fonder une terminologie et des méthodes capables de décrire les phénomènes fortement temporalisés et les processus complexes auxquels ils assistaient dans les documents qu'ils tentaient de déchiffrer, de classer et d'interpréter.

Pierre-Marc de Biasi

Cuarenta años después del surgimiento de la crítica genética, cuya denominación apareció por primera vez en un volumen de ensayos publicado en 1979 por los pioneros de la disciplina, parece necesario explicitar los aportes de este enfoque al campo de los estudios literarios. A los cuestionamientos y embates soportados acerca de su metodología se suma hoy en día la problemática derivada del auge de los documentos electrónicos que, según las voces más críticas, pondría fin a la utilización de borradores manuscritos por parte de los escritores, tomando obsoleta su aplicación. La materialidad en la que se basan los estudios genéticos, es decir, la consideración de las huellas materiales de la escritura que pueden rastrearse, leerse y descifrarse en los documentos

⁹ Algunos fragmentos de esta conversación fueron citados en el ensayo "La casa de la memoria", publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIV, julio-diciembre de 2006.

de génesis, hace a la rigurosidad del enfoque que puede aportar nuevos elementos a las lecturas producidas por otras ramas de la crítica, de las cuales también se sirve en la fase interpretativa. Va de suyo que el especialista necesita de los testimonios de la génesis para empezar a trabajar, pero también es cierto que lejos de angostarse por el habitual recurso a los procesadores de texto, el espectro de los materiales puede ampliarse a la consideración de los documentos electrónicos, con programas especialmente aptos para su comparación. La informática ha resultado muy beneficiosa para la disciplina, con la creación de dispositivos técnicos que permiten el examen de grandes masas de manuscritos. El horizonte de posibilidades se ha ampliado también mediante la incorporación de los para-textos como uno de los modos de la práctica, como lo han sugerido Ana María Barrenechea (al poner en consonancia dos poemas de Borges sobre el Minotauro con el cuento “La casa de Asterión”) y Almuth Grésillon. También puede resultar de mucho interés el estudio de las variaciones éditas, cuando hay ediciones de un mismo texto con significativas modificaciones, como es el caso de la *nouvelle* de Piglia *Un encuentro en Saint-Nazaire*.

La explosiva y disolvente declaración (“el texto no existe”) con la que uno de los fundadores de la crítica genética, Jean-Bellemin Noël, sentaba las bases de un nuevo modo de abordaje de las obras literarias instalando una polémica que no cesaría, y que por su resonancia fue retomada por Louis Hay (1985), ha conducido a malentendidos, pero es preciso aclarar que el texto publicado se ubica generalmente en el punto de partida del recorrido del proceso genético, a partir del cual se puede intentar una arqueología de su producción.

Por su parte, resulta muy provechoso el estudio de los procesos creativos que no conducen “a nada” o que fueron interrumpidos por distintas razones, y que en algunos casos pueden ser retomados muchos años después, como es el caso de la elaboración de la novela de Piglia *Plata quemada*, cuyos papeles permanecieron guardados durante casi tres décadas hasta que su autor se reencontró con ellos y decidió retomar la escritura de esa novela publicada finalmente en 1997. Podemos mencionar otro ejemplo del mismo autor en cuanto a un proceso de escritura interrumpido y abandonado, tal el caso de la ópera *Lucía Nietzsche*, que Piglia emprendió hacia 1996 junto con Gerardo Gandini luego de la experiencia de *La ciudad ausente*. Todos los ejemplos anteriores intentan dar cuenta de la multiplicidad de intereses y de recursos que tiene la disciplina, y que pueden oponerse a las limitaciones y reservas provenientes de otras ramas de la crítica literaria.

No obstante lo dicho, el objeto de estudio de la crítica genética lo constituyen preferentemente los borradores manuscritos, su tarea de desciframiento y de interpretación se aboca principalmente a las huellas del proceso de escritura manifestadas en los borrones, las tachaduras, las supresiones y las modificaciones que rozan los márgenes de lo no dicho, lo censurado o lo descartado por distintas motivaciones de ideología estética, ya sean estilísticas, sintácticas, lingüísticas, semánticas o morfológicas que provocan modificaciones obligadas por las presiones del contexto genético, o por exigencias formales del encuadre genérico. De hecho, la introducción de una corrección suele acarrear una serie de modificaciones en cadena, esto es observable en las campañas de reescritura, que suelen tornar visibles las presiones del contexto de escritura. Por otra parte, los recursos disponibles en los modernos procesadores de texto, con las funciones de copiado y pegado y la facilidad para borrar lo ya escrito derivan en una serie de posibilidades al servicio de la recursividad propia de la escritura. Además, las opciones ofrecidas por las nuevas tecnologías de la escritura traen aparejados novedosos estilos donde preponderan las variantes textuales, sobre las cuales nos extenderemos al considerar el relato *Un encuentro en Saint-Nazaire* de Ricardo Piglia.

0.4. GÉNESIS DE ESCRITURA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Desde fines de los años noventa se hace cada vez más evidente la necesidad de recurrir a la informática como una aliada de los estudios literarios, a pesar de la desconfianza y de la lejanía aparente entre los horizontes de la técnica y de la literatura. Los recursos ofrecidos por la era tecnológica pronto fueron solicitados en Francia para abordar inmensurables dotaciones de manuscritos y dar cuenta de ellos; estos instrumentos resultaron indispensables para catalogar los materiales y sus soportes, tarea inaccesible de otro modo en la escala de un trabajo manual de confrontación de manuscritos. Por otra parte, el uso de las nuevas tecnologías de la escritura ha exigido y alentado a la vez el desarrollo de nuevas herramientas informáticas que permitan comparar las diferentes versiones de un texto. Numerosos investigadores del *Institut des Textes et Manuscrits Moderns*, entre los que podemos nombrar a Louis Hay, Claire Bustarret y Pierre-Marc de Biasi entre otros, han señalado no solo la incidencia que las utilidades de las funciones de copiado y pegado tienen en el montaje y en la génesis textual, sino cómo

esos recursos que cobraron auge en la era informática fueron anticipados por los escritores mucho antes de que su uso se extendiera y generalizara a través de los procesadores de texto. En efecto, en los borradores de muchos autores de fines del siglo XIX y de mediados del XX se puede observar que la necesidad de mantener disponibles ciertos sintagmas, fragmentos o cláusulas narrativas hizo que los escritores crearan *avant la lettre* esa función.¹⁰ Actualmente muchos de los investigadores de la disciplina están dedicados al desarrollo de herramientas de procesamiento de datos; los programas diseñados permiten abordar grandes masas de documentos, cotejar una fase de escritura con otra para ver sus variaciones y establecer una secuencia en el proceso genético con el mismo grado de precisión con que lo haría un especialista. Uno de los programas creados por el equipo de investigación *EDITE (Etude Diachronique du Travail de l'Écrivain)*, bautizado *MEDITE*, es un “prototipo informático que identifica las transformaciones entre una versión y otra de un mismo texto” (Fenoglio *et alii*, 2007). Este proyecto forma parte de los avances tecnológicos que la era informática ha aportado para el estudio de los borradores y de las variantes textuales.

Asimismo podemos mencionar la creación de una base de datos denominada *Muse*, en funcionamiento desde el año 2000, cuyo antecedente es otro programa titulado *Profil*, prototipo creado para el análisis material de los papeles de los manuscritos, a través de la clasificación de sus filigranas. *Muse* sirve para abordar el manuscrito como objeto material y también como objeto intelectual, ya que a través de los rasgos observables en los soportes permite generar hipótesis de trabajo. En eso se diferencia fundamentalmente no solo de su predecesor sino de todas las bases de datos creadas para los estudios literarios, tales como las bibliográficas, lexicográficas, estilísticas, etc. Este programa permite hacer análisis muy complejos tomando en cuenta la clase de soporte utilizado por los escritores y el uso que se les da, visto que cada escritor maneja a su manera el manuscrito, y que su modo de empleo está fuertemente vinculado con un proyecto creativo. Estas iniciativas y desarrollos informáticos muestran la vitalidad de la disciplina, a la que las nuevas tecnologías también pueden aportar recursos para abrir nuevos caminos en este campo de la crítica.

¹⁰ La forma de trabajo de Manuel Puig constituye un claro ejemplo de lo que afirmamos: hay hojas armadas con tijera y adhesivo. También Martínez Estrada trabajaba manualmente con las funciones del cortado/pegado.

0.5. EL GENETICISMO TEXTUAL EN FRANCIA Y EN BRASIL

La disciplina surgió y tuvo un alto grado de desarrollo en Francia, donde la política de adquisición de manuscritos de reconocidos escritores por parte de la Biblioteca Nacional exigió herramientas teóricas adecuadas para su análisis. Los investigadores que se agruparon en equipos especializados por autor (Proust, Valéry, Flaubert, Balzac, Zola, Sartre, a los que recientemente se ha agregado Roland Barthes) fundaron en 1983 el Instituto de Textos y Manuscritos Modernos (ITEM) en París, laboratorio que ha congregado otros grupos de estudios aplicados, a la par que iban desarrollando y afinando conceptos y cerniendo el objeto de estudio. El ITEM es el principal centro de estudios de crítica genética a nivel internacional. Periódicamente, sus investigadores y teóricos de la disciplina revisan el estado de la reflexión teórica y ponen a punto las nociones desarrolladas por la genética textual en las que no están ausentes las polémicas con otras ramas de la crítica. En la actualidad, están elaborando un diccionario que dará cuenta de la nomenclatura y de las cuestiones derivadas de la terminología propia del campo teórico. Uno de los principales y primeros instrumentos de difusión de las nuevas nociones y novedades ligadas a la disciplina fue la revista *Genesis*, fundada en 1992, y que ha vuelto a aparecer en junio de 2010 luego de una pausa de dos años. *Genesis* ha dedicado cada volumen anual a las distintas manifestaciones de la creación artística (música, literatura, pintura, arquitectura) y a las vinculaciones entre la genética textual y otras disciplinas científicas, como el psicoanálisis. A su vez cada número ha incluido una entrevista con escritores, especialmente y también con músicos, pintores, arquitectos, editores, con preguntas orientadas a develar los misterios de la creación artística.

La vitalidad que caracteriza a la crítica genética y el interés creciente que despierta impulsaron más recientemente la fundación de una revista de jóvenes investigadores en el seno del ITEM, la publicación semestral *Recto Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique* (junio de 2007), destinada a difundir los trabajos en curso y la reflexión generada por los nuevos especialistas. *Recto Verso* es una publicación internacional, interdisciplinaria, con una periodicidad bianual. Cada número es temático y está consagrado a la difusión de los estudios aplicados sobre manuscritos de escritores, así como a diversas áreas literarias, lingüísticas y artísticas. Esta revista en línea promueve la publicación de trabajos de colaboradores externos, fundamentalmente de jóvenes investigadores de la disciplina, e incluye los testimonios

de distintas personas que trabajan con manuscritos, tales como entrevistas con escritores, investigadores, editores, albaceas literarios o conservadores de bibliotecas. Propone también la difusión de la reflexión teórica y de la información sobre la actualidad internacional acerca de los manuscritos de autores y de artistas europeos y latinoamericanos (exposiciones, grandes ventas, adquisiciones relevantes, publicaciones).

Por otra parte, el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers (CRLA-Archivos) que depende del ITEM, y tiene un papel relevante en el campo de los estudios literarios sobre América Latina en el espacio europeo, difunde y actualiza los conocimientos de los discursos literarios y culturales latinoamericanos. Con el apoyo del Consejo Científico de la Universidad de Poitiers, surgió en 2009 la revista *Escritural*, una publicación electrónica multimedia del CRLA-Archivos, que cuenta también con una versión en papel de tirada limitada. *Escritural* es una revista semestral cuyos números acogen en sus secciones las colaboraciones de los equipos del CRLA-Archivos y las de sus invitados y participantes de diversas manifestaciones científicas. Se incluyen los estudios de fondos manuscritos vinculados con el centro de investigación, así como las colaboraciones relacionadas con los Archivos virtuales del CRLA y la genética textual latinoamericana; también contiene trabajos relacionados con los problemas de la puesta en marcha del portal de la memoria escrita latinoamericana y de las nuevas tecnologías.

En América latina, uno de los países donde los estudios de crítica genética han alcanzado un notable grado de desarrollo teórico y de estudios aplicados es Brasil. Los investigadores de la disciplina se han aglutinado fundamentalmente en torno de la Asociación de Investigadores del Manuscrito Literario, en la Universidad de San Pablo, de organización semejante al laboratorio de París. También en ese centro los especialistas se han agrupado en equipos especializados por autor y han plasmado sus reflexiones teóricas en la revista *Manuscritica*, espacio donde se fueron desarrollando y poniendo a punto los conceptos requeridos por la disciplina. La revista *Manuscritica*, iniciada en 1991, ha publicado en sus diecinueve números los estudios aplicados y las ponencias presentadas en los congresos de la especialidad, poniendo en circulación trabajos de los más importantes crítico-geneticistas brasileños y extranjeros, como Telé Ancona Lopez, Cecília Almeida Salles, Philippe Willemart, Almuth Grésillon, Ana María Barrenechea y Élide Lois entre otros.

0.6. EL GENETICISMO TEXTUAL EN ARGENTINA

Javier Lluch (2007) señala el escaso desarrollo que los estudios de esta disciplina han tenido en España por oposición a lo sucedido del otro lado del Atlántico. En un juego de claroscuros, resalta la importante tradición de los estudios filológicos en la Argentina con la fundación del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires en junio de 1923 a cargo de Amado Alonso, y nombra a los más relevantes estudiosos que hicieron escuela en ese ámbito que los aglutinaba, como Ana María Barrenechea –que se inició en los estudios filológicos en 1938– allí donde luego, bajo su dirección, se crearía el Centro de Estudios en Crítica Genética.

La creación de la Colección Archivos, a partir de la firma de un convenio multilateral celebrado en Buenos Aires en el año 1984 entre el *Centre National de la Recherche Scientifique* (Francia), la *Association Archives de La Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du XX Siècle – Amis de M. A. Asturias (O.N.G. de l'UNESCO)* y el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina entre otros reconocidos organismos internacionales, constituyó uno de los hitos más relevantes para el impulso de la disciplina en América latina. Los volúmenes editados en el marco de esa colección incluyen un importante aparato crítico que acompaña la edición genética de los más destacados textos de la literatura latinoamericana y contribuyeron a desarrollar instrumentos de análisis y metodología para el caudal de manuscritos latinoamericanos contemporáneos.

La publicación del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* por Editorial Sudamericana de Buenos Aires en el año 1983 significó la introducción formal de los estudios de crítica genética en Argentina. En la edición figuraba el nombre del autor de la novela, junto con el de la legataria del *log-book*,¹¹ Ana María Barrenechea, quien presentaba en este volumen un análisis de considerable espesor teórico y agudas observaciones acerca del proceso de escritura. La coexistencia de los autores nos anticipa desde la tapa el diálogo que la geneticista va a establecer entre el texto y el pre-texto, lo cual confirma el interés de la crítica genética según adelanta en la introducción. Este aserto parece redundante y sin embargo, si nos adentramos en la recepción que el

¹¹ Barrenechea emplea este término en el estudio preliminar, apelando a la denominación que le había dado Cortázar al pre-texto de *Rayuela*.

texto tuvo por entonces, justificaba esta explicación *avant la lettre*.¹² Lo dicho no obsta para señalar dos lecturas de relieve que tuvo el *Cuaderno de Bitácora*, ambas publicadas en la *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núms. 132-133, Julio-Diciembre de 1985. Una de ellas, una notable reseña de Marta Gallo, que destaca la importancia del libro y hace un recorrido minucioso del abordaje crítico desarrollado en el Estudio Preliminar, y un artículo de Beatriz Sarlo, quien reconoce la singularidad de la lectura fundadora de Ana María Barrenechea, destacando la gratitud de Cortázar hacia ella por su intervención decisiva “en el circuito de las lecturas” de la novela. Sarlo enfatiza este aspecto, reponiendo el lazo de una deuda en virtud de la cual Cortázar “entregó [el *Cuaderno de Bitácora*] a Barrenechea”; al afirmar que “Los borradores de *Rayuela* constituyen esa zona oculta de la producción del texto, zona en la que también se inscribe el capítulo no incorporado a la novela y que se publicara en la *Revista Iberoamericana* (núms. 84-85, julio-diciembre de 1973).” Sarlo reconoce el advenimiento de un nuevo camino para la crítica, basado en el estudio de documentos privados, no destinados a la publicación, como es el caso de los papeles de trabajo de un escritor.

Tanto la reseña de Marta Gallo como el artículo de Beatriz Sarlo enfocan la escena de lectura que *narra* el manuscrito. Como si se tratara del personaje del cuento “Continuidad de los parques”, ambas autoras imaginan una figura de autor que relee sus páginas para seguir avanzando en la génesis de la escritura. Esta escena de lectura que admiran (en el sentido etimológico del término) nos conduce a la escena de la escritura, dejando en claro la recursividad que la caracteriza. Las anotaciones meta-escriturarias que Barrenechea señala en el *Cuaderno*, en las que Cortázar se da instrucciones a sí mismo, nos permiten asistir, siguiendo una metáfora geneticista, “a los fantasmas del cuerpo a cuerpo con la escritura” (Grésillon: 1992 [1994]). El análisis de Sarlo acerca de la función de Morelli en la novela, es decir, su emergencia motivada por la masa de citas acumulada en el *Cuaderno*, es tributario del Estudio Preliminar de Barrenechea. La autorreferencialidad que esta escena entrevista entraña así como la poética de lectura

¹² Luis Chitarroni, en ocasión de una entrevista que le hicimos en 2007 cuando la casa de edición Fuentetaja literaria de España preparaba la reedición del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, nos comentó que según su parecer la edición príncipe del libro se anticipó a las expectativas de recepción que posibilitaba el entramado cultural y por ello no tuvo por entonces muy buena acogida entre el público, lo que explicaría la ausencia de reediciones en la Argentina. En contrapartida, el estudio introductorio de Barrenechea despertó reacciones contrapuestas en el campo de la crítica literaria, donde, por un lado, se despliegan las lecturas críticas de Sarlo y Gallo, encomiásticas del trabajo crítico y entusiastas frente a las perspectivas que vislumbran en la práctica geneticista, y por el otro, la mirada crítica de Jaime Alazraki, quien desde un artículo publicado en la revista *Hispanic Review* cuestiona la legitimidad del dispositivo de lectura.

insita en la novela, pueden rastrearse allí. “Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora*” se cierra con una validación de la práctica: “El *Cuaderno de bitácora* es la perspectiva de un autor sobre su libro. La publicación de este texto permite demostrar su pertinencia para la crítica y su legitimidad.” La lectura de Marta Gallo, que presenta al Estudio Preliminar como “un trabajo ejemplar de crítica genética”, descubre las nuevas posibilidades de esta corriente crítica en la red de relaciones que establece y en su exhaustivo mapa del texto de Barrenechea, del que destaca su recorrido por los niveles de narratividad, la teoría de la escritura, la poética del lector y el análisis de los personajes. Es conocida la génesis del “Estudio preliminar” del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Cortázar le regaló a A.M.B. el pre-texto preparatorio, en agradecimiento por su primera lectura de la novela que abrió muchas posibilidades en la recepción crítica del texto, cuyas reticencias hacia las propuestas innovadoras de su autor contrastaron con la aceptación y éxito masivos de venta entre el público. Más tarde le envió otros materiales genéticos, los que, sin llegar a formar un *dossier* completo, se sumaron a los documentos en los que la investigadora concentraría su labor crítica, para que asistiéramos a la gestación de *Rayuela*. Las declaraciones de Cortázar en su correspondencia con Barrenechea y con Emma Speratti Piñero (en la cual elípticamente nombra al texto con un deíctico para eludir las clasificaciones genéricas, o mejor, para esquivar las restricciones que le imponía el género) y en la introducción para el número de homenaje de *Revista Iberoamericana* restituyen, aunque de modo necesariamente parcial, la etapa pretérita de aquella en la que el proceso creativo empieza a plasmarse, aun en la precariedad de un esquema, es decir, nos remiten al proceso mental anterior a los registros, casi siempre inasible. Como señaló Marta Gallo en la reseña del libro, “Tanto con la publicación de *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* como en el estudio genético que lo precede, Ana María Barrenechea abre caminos nuevos hacia la lectura de *Rayuela*, y hacia una profundización de los problemas planteados por el género novela.”

En 1996, Barrenechea dictó junto con sus colaboradoras un curso de postgrado de iniciación a la crítica genética, en un renovado gesto de divulgar la disciplina en el ámbito académico, de comunicar la vitalidad de sus aportes al campo de los estudios literarios y de transmitir la fascinante experiencia de indagar el proceso creativo.

Élida Lois, antigua colaboradora de AMB en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, es una de las figuras descollantes en el campo de la genética textual en nuestro país. En los últimos veinticinco años, se ha

consagrado a las investigaciones sobre crítica genética, con más de medio centenar de publicaciones nacionales y extranjeras. Su libro *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética* (Buenos Aires, Edicial, 2001), basado en su tesis de doctorado que incluye una edición crítico-genética de los *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes, es el primero consagrado íntegramente al tema en lengua española. Se destacan especialmente las ediciones crítico-genéticas que preparó para la Colección Archivos: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1996) y *El gaucho Martín Fierro/La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández (2001). Lois fundó el Centro de Investigaciones filológicas “Jorge M. Furt”, donde está a cargo del Proyecto “Edición del Archivo Documental de Juan Bautista Alberdi”.¹³ En el archivo privado de Alberdi,¹⁴ se conserva un importante fondo documental: más de un centenar de libretas y hojas sueltas con apuntes, borradores y originales autógrafos; más de 7000 cartas cuyo destinatario fue Alberdi (fechadas entre 1832 y 1884 y la mayoría firmadas por figuras de importante actuación pública); legajos con textos ensayísticos y documentación jurídica, diplomática, política y privada. Sobre ese fondo documental ha preparado la edición crítico-genética de *La guerra o el cesarismo en el nuevo mundo* (2005) y *El crimen de la guerra* (2007). Además de su tarea científica como investigadora principal del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Lois ha desarrollado una notable carrera docente, a través de la cual contribuyó al conocimiento y la difusión de esta disciplina en universidades del país y del exterior, dictando cursos de doctorado y de postgrado, a los que se agrega una extensa participación como expositora y como panelista en congresos internacionales.

Por otra parte, merece destacarse la labor de Graciela Goldchluk al frente del Archivo Puig, que concentra un importante caudal de materiales del escritor Manuel Puig (manuscritos, dactiloscritos, biblioteca y videoteca). Goldchluk es actualmente la curadora del Archivo que se inició como parte de un grupo de investigación dirigido gracias al acercamiento de José Amícola a la familia Puig. Amícola coordinó los tomos *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Universidad Nacional de La Plata) y *El beso de la mujer araña* (Colección Archivos), en los que Goldchluk colaboró con sendos estudios críticos. La tesis de Goldchluk *Intertextualidad y génesis en los*

¹³ Integran el equipo: Lucila Pagliai (coordinadora), Magdalena Arnoux y Mariana Morón Usandivaras (hectorias doctores), Flavia Rodríguez Furt (bibliotecaria), Pilar Rodríguez Furt, y Mercedes Flores (documentalistas).

¹⁴ Se encuentra en la Biblioteca Furt –en la estancia histórica “Los Talas” de Luján, en la provincia de Buenos Aires-, y es patrocinado por la Universidad Nacional de San Martín.

qué signos observar las pausas en la escritura, en el maremagno de apuntes que suman más de trescientas anotaciones. Se pueden situar los ritmos de lectura del *scriptor* a través de las unidades temáticas, o por el señalamiento en los márgenes del cuaderno de la paginación de los libros que estaba consultando, que de hecho indican un corte en la fluidez de la escena de la lectura. Una de las anotaciones de Piglia (CN16) se plantea la cuestión temporal en los manuscritos de *Respiración artificial*: “Los papeles, los documentos y las notas no tienen orden cronológico.” Esta negación pesa en el proceso de escritura de la novela, ya que consideramos la casi nula datación dada por la ausencia de marcas temporales en los borradores estaría vinculada con la utopía-ucronía que el autor se propone crear. Si bien hay una cronología dada por la continuidad de la escritura en el soporte, a través del registro del material consultado en forma consecutiva, resulta llamativa la falta de datación precisa de cada anotación (en marcada oposición con las primeras notas para *La ciudad ausente*, que se asientan luego de fijar la fecha de su inscripción en el papel).

Por otra parte, la disciplina enfoca en su análisis de los procesos de escritura el contexto histórico en el que estos tuvieron lugar, y en ese sentido el estudio de los documentos de génesis se puede emparentar con los estudios culturales que analizan las manifestaciones artísticas como documentos de cultura. En ese campo hay mucho para decir respecto de las novelas de Piglia, que han textualizado de manera singular y notable los relatos sociales que dan cuenta de la historia argentina reciente.

En “Critiques du manuscrit” Louis Hay (1989) emplea la metáfora de romper el vidrio del texto para introducirse en las profundidades del proceso creativo, devolviéndole el movimiento, la potencialidad que encierra la escritura en oposición al texto fijo que circula entre nosotros bajo la forma del libro publicado. Esta imagen es muy interesante para pensar en el análisis de las novelas de Ricardo Piglia, puesto que ellas conservan en la superficie de la trama argumental algunos indicios de su génesis, que actúan como ventanas que nos permiten asomarnos al proceso de composición y se manifiestan muchas veces bajo la apariencia de una incrustación en el texto, de una frase que remite a una inestabilidad en la constitución del sentido.

Uno de los aspectos más sobresalientes del estudio de los manuscritos consiste en devolverle al texto la dimensión temporal de la escritura, ya que las más de las veces es a partir de un proceso de acumulación, comparable con la sedimentación en etapas geológicas, a través del cual se va configurando el sentido. Piglia se ha referido al *Ulises* de Joyce apelando a esa dimensión de la escritura, al afirmar que el tiempo que le

llevó al autor escribir la novela (diecisiete años) no garantiza de por sí una gran obra, pero que la textura del tiempo se nota en su trama narrativa, a la que le otorga un espesor sustancial. Otro tanto podría afirmarse del pre-texto prerredaccional de *La ciudad ausente*, que alberga numerosas micro historias no desarrolladas siquiera fragmentariamente en la versión final de la novela, pero que sin embargo impulsan la construcción de las micronovelas que se desplegaron en el cuerpo del texto. En ese sentido se puede plantear un vínculo entre la economía y la escritura: cómo se produce un derroche aparente entre las notas consignadas en los borradores y el material que el escritor procesa luego para la novela. A partir de esta observación, es posible establecer otra relación con Joyce que la visible en la superficie de la escritura, o en la narración, poniéndolo en diálogo con el análisis que hace Piglia del *Ulises* en *El último lector* y las costumbres del escritor irlandés: el derroche (de dinero) en Joyce como parte de su poética, vinculado con una mística de la escritura. Esa lectura de Piglia entra en juego en la textura de sus novelas más profundamente que la intertextualidad que aflora en la superficie del texto, como el monólogo final de la mujer-máquina, muy similar al de Molly Bloom en el final del *Ulises*, o los cambios lingüísticos en la isla con obvias referencias al *Finnegans wake*.

En esta misma línea podemos leer el reparo que se le opuso a la crítica genética acerca de la relación desnivelada entre la economía del trabajo del geneticista y los presuntamente magros resultados de su tarea, al objetar la desproporción entre el enorme caudal de manuscritos disponibles en algunos casos y la escasa producción crítica a que han dado lugar. Desde ese punto de vista, también podría afirmarse otro tanto de la economía del trabajo del escritor: ¿qué vinculación establecer, por ejemplo, entre la condensación que se observa en los guiones escriturarios de Piglia, por ejemplo, las primeras notas para *La ciudad ausente* o la gran cantidad de historias diseminadas en el borrador, algunas de las cuales arriban al texto final mientras que otras son descartadas o permanecen bajo la superficie textual y asoman a través de algún indicio, rompiendo el vidrio del texto en el sentido inverso?

0.8. LECTURA Y ANÁLISIS DE LOS BORRADORES

Como señalamos antes, los borradores constituyen la pieza central del interés de la crítica genética, puesto que testimonian los avatares del proceso creativo, ya se trate de escollos, vacilaciones, hallazgos, interrupciones o de los momentos donde parece surgir

una nueva vía en el camino de la creación. Es allí donde se manifiestan una serie de elementos que por recurrentes muchas veces pasan desapercibidos, pero que deben ser tomados en cuenta para el análisis de los procesos genéticos; entre los rasgos observables podemos destacar el carácter recursivo de la escritura, las correcciones hechas al correr de la pluma o como resultado de una lectura posterior, que permiten distinguir entre variantes de escritura y variantes de lectura.¹⁵ Las modificaciones introducidas suelen acarrear una serie de cambios en cadena, que pueden estar relacionados con la sintaxis, la prosodia, el ritmo de la frase, el tono de la narración, el punto de vista, y otros aspectos de la actividad lingüística en general, y literaria en particular. Los agregados nunca están aislados y traen aparejados otros ajustes en el texto. La noción de sistema es clave para considerar los fenómenos relacionados con la génesis de escritura. Si bien todos los especialistas rechazarían la idea del “texto perfecto” hacia el cual tenderían las sucesivas etapas del proceso creativo (una idea que ha presidido la mayor parte de los estudios de la filología clásica), no es menos cierto que existe una intención de significar que guía este proceso impulsado por un propósito de “mejoramiento” del texto. La dirección que tome ese “mejoramiento” habla al geneticista sobre el proceso creativo de un autor o sobre la concepción acerca de la literatura de una época determinada, entre otras cuestiones. La nebulosa inicial palpable en los primeros planes y esbozos del proyecto creativo es sucedida por una serie de procesos que tienden a constituir y estabilizar el sentido del texto, entre los cuales se cuentan las sustituciones y las supresiones. En esa dirección se puede leer qué forma resulta más adecuada para el proyecto creativo o para la poética del autor. Al respecto, Piglia tiene una concepción de las formas que percibe en la brevedad un logro estético: el arte de la elipsis, por un lado, cuyo paradigma es la escritura de Ernest Hemingway y en las letras argentinas Rodolfo Walsh, y la estética de Julio Cortázar, según la cual un cuento debe provocar efecto y sorpresa, han guiado la búsqueda estética del autor de *Respiración artificial*. A tal punto influye esta concepción, que aún cuando Piglia ha cultivado la novela, tiende –como se verá– a construir una forma atomizada, donde múltiples historias breves se enhebran en la malla de una forma mayor.¹⁶

¹⁵ El término “variantes” aplicado a los procesos de escritura está manifestando la fuerte influencia que sobre la crítica genética tiene la filología (clásica). Lebrave (1983) denomina variaciones a las modificaciones impuestas/realizadas en el pre-texto.

¹⁶ En un seminario para investigadores que ofreció en la FFyL (UBA) en 1994, Piglia le dedicó un lugar muy especial a la teoría de las formas de Julio Cortázar. Es bien conocida la teoría cortazariana del cuento metafórico por una imagen del mundo del box, que sugería que mientras la forma novelística puede ganar por puntos el cuento debe hacerlo por *knock-out*. En el prólogo a la nueva edición de su primer

Los borradores se clasifican en dos categorías: los prerredaccionales, anteriores al comienzo de la textualización, denominados también pre-textos preparatorios y los redaccionales (pre-textos propiamente dichos), en los cuales la escritura se encamina a textualizar. (Lois, 2001)¹⁷ Los geneticistas franceses definen al borrador (*brouillon*) como “el momento de textualización que constituye la mediación entre el proyecto inicial de la obra y el texto definitivo” (de Biasi: 2007), opacando de alguna manera la consideración de los borradores prerredaccionales que tienen singular importancia en los procesos de escritura, como ha señalado Graciela Goldchluk (2010), y que han sido estudiados y analizados particularmente en los fondos manuscritos de Manuel Puig. Como ya desarrollaremos, el pre-texto prerredaccional tiene una marcada importancia, ya que es el momento en el que se empieza a definir la estructura del proyecto escriturario.

En nuestro estudio, hablaremos de borradores y pre-textos indistintamente según queramos poner el acento en el aspecto material o en su lugar dentro del sistema creativo. Consideramos manuscritos a los trazos del proceso de escritura realizados por la mano del autor, cuyo soporte material es el papel y cuyo útil de escritura puede ser un lápiz, una lapicera, un bolígrafo, etc. El manuscrito puede corresponder a cualquiera de las etapas del proceso genético, pero es más habitual en el caso de los pre-textos preparatorios, ya se trate notas de lectura, planes iniciales, guiones escriturarios o borradores prerredaccionales.¹⁸ Jean-Louis Lebrave (2007) propone definir al manuscrito de génesis como “un pre-texto, compuesto generalmente de correcciones, reemplazos, supresiones, agregados, etc., en mayor o menor cantidad según el autor y según el tipo de pre-texto (borrador, copia en limpio, corrección de pruebas, etc.)”.

Como ha señalado Louis Hay (1985), su utilización los hace diversos: pueden ser tanto trazo de los impulsos iniciales, como las notas, los cuadernos, los diarios o constituirse en documentos de las operaciones preparatorias, como los proyectos, los planes, los guiones escriturarios; otras veces se presentan como instrumentos del trabajo redaccional, es el caso de los esquemas y las primeras redacciones. En la fase

libro de cuentos, *La invasión* (2006, 12), Piglia se refiere al ejercicio de revisión del material publicado, en la que los “cortes y supresiones” estuvieron guiados por la idea atribuida a Hemingway, de que “todo lo que podamos sacar de un cuento, lo va a mejorar”.

¹⁷ Como aclara esta autora en su manual de Génesis de escritura, el término “pre-texto” es una adaptación de *avant-texte*, un concepto fundador de la crítica genética propuesto por Jean Bellemin-Noël (1972). El pre-texto involucra la organización cronológica de los documentos de escritura.

¹⁸ En suma, de los borradores considerados como trazos del proceso de escritura. Los manuscritos se han convertido en un objeto científico que permite reconstruir las etapas sucesivas de la génesis del texto y los mecanismos que sostienen su producción. (Grésillon, A., 2008, p. 20).

redaccional del proceso creativo, es decir, cuando la escritura está orientada a textualizar, se presenta con mayor frecuencia la escritura mecánica o la dactiloscrita por computadora; por otra parte, resulta innegable que la incorporación de las nuevas tecnologías de la escritura –debido a las facilidades que ofrece el procesador de texto– provocó cambios importantes en los hábitos de escritura, que implicaron un cierto distanciamiento de la escritura manual. Antes de la revolución tecnológica, muchos escritores empleaban la escritura mecanografiada para pasar en limpio las versiones; como puede observarse en los borradores redaccionales de las novelas de Manuel Puig, de los cuentos de Borges, de Roberto Arlt o del propio Piglia, que antes de la utilización de la computadora personal solía escribir en una máquina mecánica.

Uno de los aspectos más importantes del estudio de los borradores (sean o no manuscritos) es la dimensión material de los mismos. Su carácter de objeto material es inseparable de su carácter de objeto intelectual. En efecto, los estudios geneticistas se basan en las huellas materiales de un proceso de escritura enfocando los materiales como documentos de la génesis de un texto literario, a través del examen de las distintas etapas del proceso de escritura consignadas en planes, esbozos, guiones escriturarios,¹⁹ esquemas, pre-textos pre-redaccionales y redaccionales, es decir, las distintas versiones de un texto con vistas a una estructuración, que puede también incluir el estudio de las pruebas de imprenta (muchas veces con correcciones manuscritas del autor) y de las ediciones. Por su parte, la prepublicación constituye una instancia del análisis del proceso genético que puede incorporarse con buenos resultados en este tipo de enfoque crítico. Tanto *Respiración artificial* como *La ciudad ausente* pasaron por una instancia previa de publicación, en la que el primer capítulo de cada novela fue publicado en una revista o suplemento cultural. La prepublicación consiste en un desgajamiento del texto editado en un medio de prensa que se anticipa a la publicación del texto final, en fragmentos escalonados en el tiempo. La lectura del material prepublicado está sometida a otras leyes y encuentra su antecedente en la literatura de folletín, a la vez que pone a prueba las expectativas que puede generar una obra. En el caso de las novelas de Piglia resulta reveladora de una serie de estrategias por parte de su autor, que lo asemejan a las promesas y anuncios que hizo Macedonio Fernández del *Museo de la novela de la Eterna*.

¹⁹ Proponemos esta nomenclatura para el tipo pre-textual que los teóricos franceses denominaron *scénario*.

Los tipos de pre-texto utilizados por Piglia a los que tuvimos acceso incluyen manuscritos autógrafos (son aquellos escritos manualmente por el propio autor, predominantes en nuestro *dossier*) y dactiloscritos por computadora, de los cuales disponemos del impreso a partir del documento electrónico, tal es el caso del borrador prerredaccional de la novela *La ciudad ausente*, que consta de dieciséis páginas con una estructura semejante a los guiones de cine, para los que proponemos la nomenclatura de guión escriturario. Si bien todo texto supone un pre-texto (aunque sea mental) debido a la naturaleza recurrente de la escritura, no todos los escritores acuden a planes previos a la textualización. Piglia, por su parte, utiliza mucho la preparación de pre-textos prerredaccionales, por motivaciones ligadas con una metodología de trabajo donde la tarea de sinopsis resulta fundamental para la claridad del proyecto creativo. Estimamos que en el futuro se podrá realizar una exhaustiva clasificación de los papeles del autor, que ha conservado numerosos borradores del proceso de elaboración de sus novelas y relatos y en la actualidad está reordenando su archivo, circunstancia que seguramente favorecerá el trabajo de los investigadores.

0.9. CLASIFICACIÓN DE LOS PRE-TEXTOS

Como ya señalamos, la noción de pre-texto se diferencia de la materialidad de los borradores, ya que da cuenta de la operación de lectura llevada a cabo por el crítico-geneticista (transcripción, datación, clasificación, etc). La clasificación de los pre-textos elaborada por de Biasi (2007) es la siguiente:

Provisional es el proceso por el cual el autor transforma el conjunto de fuentes consultadas en sus propias notas y fichas, tendientes a estructurar el proyecto.

Exploratorio es aquel que, antes de emprender el proyecto de redacción, constituye una exploración informal de las ideas posibles, en el curso del cual se forma el pre-proyecto de redacción.

Preparatorio es el paso inicial por el cual se forma el proyecto propiamente dicho, e implica un proceso de decisión pero también de concepción y en algunos casos, de programación. En el *dossier* que presentamos, las primeras notas para *La ciudad ausente* y el borrador de la ópera *La ciudad ausente*.

Esquemático: en esta instancia del proceso creativo, la concepción y la programación del proyecto son retomados, en el plano redaccional, en términos de

estructuraciones globales y parciales. A este tipo corresponde el pre-texto prerredaccional de *La ciudad ausente*.

Documental: en ciertos casos el escritor se procura una vasta documentación, la selecciona y la recorta para integrarla en la redacción. En nuestro *dossier*, el Cuaderno de Notas de lectura para *Respiración artificial*.

Redaccional: mediante los borradores se lleva a cabo la redacción hacia el manuscrito definitivo.

Post-redaccional: son los procesos de reescritura y de control llevados a cabo luego de la redacción propiamente dicha sobre una copia en limpio del manuscrito definitivo y luego sobre las pruebas que servirán para la edición impresa del texto. Las últimas modificaciones autógrafas son consignadas sobre el juego de pruebas tipográficas que lleva la firma del escritor con la mención “para imprimir”.

Podemos definir la exogénesis como los trazos escritos de la documentación consultada para emprender el proyecto de escritura, legible a partir de las huellas materiales de ese proceso, en tanto la endogénesis es el proceso mediante el cual el escritor concibe, elabora y transfigura la materia pre-textual sin el auxilio de documentos o de informaciones externas, por la simple reformulación o transformación interna del pre-texto anterior. Los borradores son documentos de la endogénesis, en los que predominan las operaciones de reescritura propias de la textualización, (de Biasi, 2007) en tanto que las notas y fichas de lectura constituyen testimonios de la exogénesis.

Como se analizará más adelante, el proceso de escritura de *Respiración artificial* tuvo una primera etapa en la que privilegió el trabajo con las fuentes históricas, con los archivos y los documentos que el autor se procuró y leyó para emprender la elaboración de su primera novela (exogénesis), mientras que para acometer *La ciudad ausente* comenzó por plantear los lineamientos del futuro texto a partir de secuencias narrativas en el estilo de los guiones de cine (endogénesis). Es probable que esta diferencia genética entre una y otra novela esté dada por cierta continuidad narrativa planteada en el proyecto mental de *La ciudad ausente*, a través del propósito de “narrar más directamente el horror de la [última] dictadura [militar argentina]”. Aun cuando el autor pretenda diferenciarlas, ese proyecto mental, complementado por la definición de Piglia (1986) “todo lo que un autor puede decir de su libro lo escribe en el libro siguiente” establecería un efecto de continuidad entre el proceso creativo de una y otra novela. Si bien como hemos aclarado en la introducción, los materiales estudiados procedieron de

una operación de selección y recorte realizada por el autor, nos ha parecido interesante mostrar un testimonio de la exogénesis (en el caso de *Respiración artificial*), de la que también hay documentación de endogénesis, y materiales de endogénesis en el caso de *La ciudad ausente*.

La tipología de pre-textos establecida por de Biasi no pretende ser universal, puesto que la caracterización de los fondos manuscritos suele variar (hay autores que no despliegan más que unos pocos estadios en el proceso genético); sin embargo, resulta muy útil como referencia para considerar y comenzar a clasificar los *dossiers* genéticos, sobre todo cuando se trata de procesos de escritura muy documentados, como es el caso del escritor Manuel Puig, cuyo archivo presenta un caudal cuantioso de pre-textos preparatorios, prerredaccionales y redaccionales.

0.10. LA CONSTITUCIÓN DEL *DOSSIER* GENÉTICO

El geneticista Jean Louis Lebrave (1983) plantea algunos problemas teóricos en relación con la conformación de los *dossiers* genéticos y sobre todo, con su lectura e interpretación. La lectura de borradores exige un tratamiento especial, no debe ser tratada como si fuera la lectura de un texto. Un borrador sin correcciones podría ser leído como un texto, si erróneamente se lo aislara del devenir de la escritura, pero un pre-texto al que se le han incorporado modificaciones de cualquier tipo que sean ya exige una lectura capaz de reconstruir –al menos aproximadamente– el trayecto de la escritura. La descripción de un borrador corregido exhibe un trabajo interpretativo necesario para esa reconstrucción, es decir, para poder inferir, a partir de ciertos elementos materiales tales como el tipo de trazo, la tinta empleada, el carácter de la escritura (apresurada, lenta, trabada, fluida) en qué momento el *scriptor* incorporó esas modificaciones (al correr de la pluma, inmediatamente después, en un momento posterior, muy posterior), si se trata de una variante de lectura o de escritura, etc. En las primeras inscripciones de un proyecto escriturario se observa todavía el carácter de nebulosa propio del estado pre-verbal, un estado mental en que el *scriptor* todavía no tiene muy definida la historia. A medida que el proyecto va pasando por sucesivas etapas de corrección y reescritura, el autor toma una mayor distancia respecto de su texto, al que puede leer y corregir “como si fuera de otro”.

En los borradores manuscritos, la página tiene una unidad de sentido. A tal punto la página ha constituido una unidad de escritura importante que hay escritores que prevén un espacio especial en la hoja de papel, puede ser un margen creado y reservado a tal fin, o dejan la carilla de la izquierda en blanco para incorporar luego las correcciones. Piglia trabaja de ese modo para el borrador de la ópera en el interior de los cuadernos donde lleva su Diario, generando una escritura en espejo que organiza la estructura de la obra. Muchos autores prefieren no tener en otra hoja las correcciones, y eso les lleva a reescribir (pasar en blanco una página corregida) con el fin de tener todo un bloque de escritura en un espacio unificado, como lo es el de la página. La puesta en página ya implica un cierto distanciamiento respecto de lo escrito. Los primeros esbozos para un proyecto creativo todavía están muy próximos de la nebulosa inicial, donde la subjetividad del *scriptor* es muy fuerte. El hecho de pasar en limpio las correcciones en una nueva página o más aún, dactilografíarlas, implica un proceso de distanciamiento respecto de la creación.

La escritura participa más de la dimensión espacial por su linealidad que el habla, que es en esencia temporal. Pero, como hemos afirmado, la página manuscrita recobra la dimensión temporal a través de los agregados, del movimiento que le imprimen las inscripciones en distintos espacios y que pueden haber sido hechos en distintos momentos. Los manuscritos son objetos muy complejos, donde a veces las sucesivas inscripciones se tornan incomprensibles incluso para el propio autor, con correcciones o sistemas de signos que se entrecruzan. Los agregados frecuentemente serpentean la página, dificultando el establecimiento de un orden y de una cronología a la que apuntan los estudios de genética textual, es decir, el objetivo de hacer visibles y legibles los documentos de la génesis. El cambio de página renueva el temor que provoca la página en blanco, por eso muchos autores fuerzan o explotan el espacio de la página al máximo para que contenga una unidad de sentido, ya que entre los elementos de una misma página se generan relaciones anafóricas, y entre aquellos de páginas diferentes, relaciones deícticas. Debemos señalar que la unidad de la página no solo puede generar un efecto tranquilizador y unificador de sentido, sino que en ocasiones provoca limitaciones y exigencias estrictas, al punto que muchas modificaciones pueden ser introducidas o dejadas de lado en función de su posibilidad o no de integración en la página.

Con la extensión del uso de las nuevas tecnologías de la escritura, la unidad dominante de la página se desplazó hacia otro formato, pero aún así pueden establecerse

estrechas relaciones entre los soportes y una determinada unidad espacial y de significado. La página manuscrita como unidad de escritura puede ser abordada integralmente no solo en su aspecto verbal sino también en su aspecto gráfico, como si fuera un pictograma, ya que en ella se rompe la linealidad que caracteriza a la escritura: con los agregados al margen, o en interlíneas, las anotaciones van creando figuras, como se observa en los autógrafos de Piglia. A menudo las páginas manuscritas contienen una serie de signos que van estableciendo conexiones entre palabras o frases dispersas en la página, por ejemplo, líneas, flechas, que unen unos lexemas con otros, círculos o recuadros que resaltan una palabra y que van formando constelaciones de sentido. También los subrayados y las mayúsculas (o letras del tipo versales) van estableciendo un sistema de jerarquías entre las anotaciones que es preciso observar y poner en relación, para poder conjeturar su significación o interpretar.²⁰ Las diferencias en el tamaño y en el tipo de la letra empleados en los autógrafos son relevantes y variadas. La alternancia entre el uso de mayúsculas y minúsculas, el empleo exclusivo de mayúsculas o de recuadros o círculos que marcarían la gravitación de un lexema o de un sintagma actuando como una especie de cartel o de baliza, son otros tantos ejemplos de la cantidad de elementos a analizar en cada página.

0.11. LOS MANUSCRITOS DE PIGLIA

No podemos medir los alcances de la incorporación de la computadora personal en la escritura, y eso torna aún más necesario indagar en los cambios de hábitos escriturarios en los autores que, como Piglia, comenzaron su actividad con máquinas mecánicas y mucho más tarde incorporaron la computadora. Esta problemática revela sus alcances en el estudio de las novelas de Piglia, puesto que el autor incorporó la tecnología digital en 1990, poco antes de emprender el proceso de reescritura de su segunda novela, *La ciudad ausente*. Según nuestra hipótesis, ese cambio tuvo importantes consecuencias en su producción literaria, donde empezaron a hacerse más notorias las operaciones de reescritura y las variaciones éditas. Ello se hace particularmente visible para *La ciudad ausente*, cuyo proceso creativo involucra tanto la transposición de la novela a la ópera

²⁰ Por ello cobra mucha importancia el sistema de transcripción empleado. El denominado diplomático se distingue del lineal principalmente en que recrea el movimiento de la página manuscrita, reproduciendo los agregados entre líneas, abajo, a los costados. Y también el sistema de signos empleados por el autor para significar: líneas, flechas, vectores, círculos, cuadros, recuadros, etc.

escrita en colaboración con el músico Gerardo Gandini, como las variaciones de las micro-historias de *La ciudad ausente*, cuatro de las cuales fueron publicadas en forma autónoma en el volumen *Cuentos morales*: “El gaucho invisible”, “La nena”, “Los nudos blancos” y “La isla”; y un notorio trabajo de entrelazamiento de algunos núcleos narrativos de la novela *La ciudad ausente* con la *nouvelle Un encuentro en Saint-Nazaire*.

Respecto del empleo de los soportes de escritura, podemos señalar una diferencia importante si nos referimos a la utilización de borradores manuscritos por Piglia. El autor empleó para las notas de lectura de *Respiración artificial* un cuaderno grande, el típico cuaderno universitario de apuntes, casi como si planteara una cuestión de género de pre-textos. Justamente esos cuadernos tienen un diseño especial para una tarea de registro de la palabra ajena, se trate de clases presenciales o de fichas de lectura como las que Piglia lleva a cabo para la preparación de su primera novela, mientras que para bosquejar sus proyectos novelísticos emplea una libreta de anotaciones, sensiblemente más pequeña que el citado cuaderno. En cuanto al empleo de las superficies de escritura para distintos proyectos, podemos afirmar que guarda semejanzas y diferencias, ya que el autor suele utilizar en su diario personal la página de la derecha como una réplica de la izquierda, donde los trazos parecen reflejarse. Este mecanismo se observa no solo en el espacio de los pequeños cuadernos destinados a registrar el proyecto de escritura sino también en el cuaderno donde toma nota de la documentación consultada que configurará la materia de su primera novela.

La elección diferenciada de los soportes de escritura tiene una vinculación con la economía productiva. La abundancia de notas de lectura que alimentan el proyecto de su primera novela, con profusión de núcleos narrativos y de ideas para la puesta en obra, le exigen una esquematización, un proceso de síntesis para el cual le resulta más adecuado el empleo de una pequeña libreta. El recurso de los cuadros sinópticos que van recapitulando la lectura y que impulsan el planteo de cuestiones formales es observable en el cuaderno de apuntes, pero el espacio restringido de la libreta exige la síntesis, tan productiva como método de registro de un proyecto, por las severas y drásticas limitaciones que le impone la unidad de la página. Por otra parte, el autor suele emplear este pequeño soporte para la escritura de su diario, donde consigna sus planes y proyectos de escritura. Sin duda la exigencia impuesta por la (in)comodidad del espacio se vincula con el establecimiento de ciertos principios constructivos o el planteo de

interrogantes en torno de la materia novelística; en este caso, se trata de una limitación auto-impuesta por el escritor que elige ese soporte material para su escritura periódica.

Todos los elementos señalados deben analizarse cuando se aborda el estudio de los manuscritos, como es el caso del cuaderno de notas de lectura para *Respiración artificial*, donde interactúan los signos lingüísticos con otros sistemas semióticos, como por ejemplo gráficos, dibujos, recuadros, subrayados, tipografía, empleo de diferentes tintas, flechas que remiten o reenvían de una palabra o frase a otra de la misma página (o en algunos casos menos frecuentes, de otra página). También, como se señaló antes, debe considerarse la imagen que diseña la escritura, donde a veces las palabras parecen establecer un eco a través de la repetición, muchas veces anafórica, que hace que las notas de lectura se asemejen a una composición poética, o provoca que el tiempo de la escritura ficcional parezca iniciarse a partir de una estructura de espejo. La reiteración de algunas preguntas vinculadas con la materia novelística que se formula el *scriptor* y los complementos que agrega entre una formulación y otra de los interrogantes, va modulando el proceso creativo en los borradores de Piglia y presenta por cierto rasgos peculiares: como si se tratara de un espejo deformante, parece ir inflándose (a través del agregado de cláusulas que tienden a precisar el cuestionario) en su afán de definir el camino a seguir. La reescritura de ciertos núcleos y la sinopsis son instancias que contribuyen a la articulación del proceso genético, en un intento organizador del material acopiado para nutrir el proyecto novelesco. Esta impronta de la escritura pigliana puede explicar ciertos rasgos que adoptará su producción después de la incorporación del uso de la computadora. Si bien la escritura se caracteriza por su recursividad, un rasgo inherente a su práctica que la crítica genética se ha ocupado de poner en el foco (Lois, 1998), la reescritura tiene una gravitación especial en la estructuración de los borradores de Piglia y en su producción crítica y literaria.

Estas cuestiones deben ser puestas en correlación con el método de trabajo del escritor. Es preciso observar las indicaciones meta-escriturarias, que en algunos casos se manifiestan como auto-exhortaciones de escritura (Grésillon 2008) tendientes a organizar la materia narrativa, limitar un desarrollo o incluso a censurar ciertas líneas de trabajo.²¹ Las notas de lectura son muy pródigas en ese tipo de apuntes, puesto que de hecho constituyen una reacción frente a las lecturas consignadas. A la copia dócil de

²¹ El fantasma de los precursores aparece en los manuscritos, lugar de conflictos discursivos. Al respecto podemos mencionar una anotación de Piglia inhibitoria de un cierto desarrollo para evitar un parecido con las invenciones borgeanas (*CNL*, 4) con resonancias de una nota de Puig "Evitar la cortazareada" (Goldchluk, 2003).

variados documentos y textos consultados en la Biblioteca Nacional (Argentina) y, en menor medida, en el Archivo General de la Nación (Argentina), se oprime la voz autoral, irrumpiendo para darse indicaciones acerca de la puesta en obra de los materiales.

Por otra parte, Piglia suele volcar en sus manuscritos cifras, y datos extra-literarios, por ejemplo algunos nombres propios, datos, símbolos a los que es posible atribuirles significación. La imagen visual de sus páginas, aun tratándose de las notas de lectura donde se observa una escritura secuenciada, que sigue el correr de los renglones, se asemeja a un organigrama, pues a través de todo un sistema de signos va estableciendo redes entre significantes distantes a través de líneas, flechas, recuadros que establecen jerarquías, a modo de letreros, etc. De modo que sus manuscritos no suelen ser lineales. En el caso particular del borrador de la ópera *La ciudad ausente*, las páginas exhiben distintos componentes, podría afirmarse en este caso que alfanuméricos, puesto que si bien predominan las palabras, también hay ordinales que señalan la disposición de cada una de las micro-óperas y cardinales que cuentan los minutos de duración de cada unidad operística. Esto se verá más detalladamente en el capítulo destinado al análisis de la escritura operística, titulado “La pasión escrituraria de Ricardo Piglia”. Todos estos elementos tienen mucho peso a la hora de comparar y contrastar los distintos sistemas de escritura empleados por el autor según las épocas. Cada pre-texto tiene sus peculiaridades, no solo en relación con la etapa más o menos avanzada en la formulación del proyecto creativo o en la puesta en obra (verbalización, distintas instancias de la redacción que incluyen enmiendas, correcciones, reescrituras), sino que en el caso de Piglia las condiciones de producción de cada una de sus novelas han impuesto sobre los borradores sus propias características, que serán analizadas en los apartados dedicados a *Respiración artificial* y a *La ciudad ausente*.

0.12. MODOS DE ABORDAR LA PRODUCCIÓN

La programación, la puesta en texto y la transformación son las principales operaciones genéticas. Entre ellas, la fase de programación tiene mucha importancia para la metodología de trabajo de Piglia, podemos afirmar que es uno de los pilares de sus procedimientos de escritura. Aun en el cuaderno de notas de lectura, donde lo documental tiene una enorme gravitación, las notas meta-escriturarias emergen de entre los registros minuciosos de las sesiones de lectura en un modo inquisitivo, para prever

la estructuración del futuro texto, lo que establece una tensión entre exogénesis y endogénesis.

En cuanto a la exogénesis, resulta relevante el viaje del autor a los Estados Unidos que precedió a la escritura de *Respiración artificial*. En efecto, a fines de 1976 Piglia viajó a la Jolla, California, donde permaneció por seis meses. Ya por entonces proyectaba la escritura de la novela, pues las primeras notas habían sido consignadas en un borrador de su relato *Nombre falso*, publicado en 1975, según su propio testimonio. Si bien el viaje de Piglia a los Estados Unidos estuvo motivado por el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que dio inicio a la última dictadura militar, cuando se refiere al proceso de composición de su primera novela ese viaje adopta un carácter iniciático. El tema del exilio está muy vinculado con la génesis de la novela en lo atinente a la elección del personaje de Enrique Ossorio y con la propia experiencia del autor, que decidió irse un tiempo de la Argentina en los momentos en que el contexto político se había tomado más amenazante. Según veremos en el análisis de las notas de lectura, Piglia eligió al personaje histórico Enrique Lafuente para componer a Ossorio, atraído principalmente por la experiencia del viaje a California de Lafuente en la época de la fiebre del oro. Como ha señalado Fonet (2007), el escritor trama en sus novelas las discusiones de los intelectuales de izquierda a fines de la década del sesenta y en los primeros años setenta, entre cuyos tópicos estaban el tema de la revolución y, a partir del golpe de Estado, el exilio.

Es pertinente introducir la noción de contexto genético, que frecuentemente influye en las decisiones de los autores más allá de la voluntad conciente, de las pulsiones o de los deseos que impulsan la escritura. Muchas veces la inserción de las primeras anotaciones en los borradores de otros textos influye en las decisiones de escritura. Todo ese conglomerado caracterizado por el autor como un híbrido (genérico) seguramente tendrá efectos (de sentido) en las elecciones, en los senderos que irá tomando el proceso creativo de esa obra en particular.

Las dos novelas estudiadas se diferencian entre sí por la órbita que ha caracterizado el proceso genético, marcándole su impronta. Para su primera novela, el *scriptor* está dominado en el comienzo por los hábitos de (consignación de la) lectura propia de los historiadores, que responden a la formación profesional del autor, adquirida en la Facultad de Humanidades de La Plata bajo la tutela de Enrique Barba, quien le había enseñado a constituir un archivo de historiador. En *La ciudad ausente*, en cambio, se advierte un impulso inicial volcado a la endogénesis, motivado en el afán de

narrar el horror de la dictadura de manera explícita, diferenciándola de su antecesora. Por otra parte, no es menos cierto que la aparición de *Respiración artificial* en el campo literario nacional tuvo una repercusión muy fuerte, de la que el propio Piglia sintió la necesidad de tomar distancia para emprender otros proyectos escriturarios que no quedaran a merced de las repercusiones que había provocado su primera novela.²² El escritor procura diferenciar cada uno de sus libros, por lo cual, afirma, suelen pasar varios años entre una publicación y otra. Para cumplir con esa expectativa emplea la estrategia de diferir, lo cual le permite emprender una campaña de reescritura, veremos con qué consecuencias. Posiblemente el temor que albergaba en 1985 fuera que el campo gravitatorio de *Respiración artificial* opacara a su sucesora, por lo que varía sustancialmente la perspectiva narrativa de una versión a otra del texto de *La ciudad ausente*.

Las novelas de Piglia cuentan con una prepublicación: un capítulo de *Respiración artificial* fue editado en *Punto de vista* (julio de 1978) con el título “La prolijidad de lo real”; en el caso de *La ciudad ausente*, la revista *Crisis* publicó en 1974 un relato, “Agua florida”, que con algunas modificaciones integró la trama de la novela, y el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín* publicó el primer capítulo de una versión de la novela en marzo de 1985. Ese capítulo formaba parte de una versión lista para imprimir abandonada por el autor porque no estaba conforme con el texto, a pesar de la opinión favorable de Enrique Pezzoni que desde Editorial Sudamericana recomendaba su publicación. Después se verá cuáles son las motivaciones que tuvo Piglia para distanciar en el tiempo su segunda novela y qué modificaciones significativas le introdujo al texto. Esa versión para la imprenta de *La ciudad ausente* de 1985 estaba todavía muy próxima de *Respiración artificial*, una novela que tuvo una enorme gravitación en la escena literaria nacional y por ende en la colocación del escritor dentro del campo intelectual argentino que debió haber pesado bastante en la construcción de la obra posterior de Piglia.

No es menos cierto que la pre-publicación de las novelas de Piglia está atravesada por el ejercicio de la promesa y de la postergación que caracterizó la práctica literaria de Macedonio Fernández. Ese gesto parece haberse adueñado por completo de la novela que Ricardo Piglia estuvo escribiendo durante al menos quince años. En un

²² Como toda novela innovadora, *Respiración artificial* provocó reacciones de lo más diversas. Algunas voces discordantes le objetaron la impronta intelectual, fundamentalmente el hecho de convertir en tema de la novela las ideas sobre la literatura.

número del suplemento cultural del diario *Página 12* de octubre de 1996, Elvio Gandolfo introdujo una entrevista con Piglia presentando a modo de primicia un adelanto de la trama argumental de *Blanco nocturno*, por entonces en proceso de escritura. Tiempo después, Piglia se refirió espontáneamente a ese texto que lo acompañó a lo largo de unos cuantos años, tal y como en una escala mayor sucede con la escritura de su diario personal.²³ La trama de la historia –que varió sustancialmente la durante el proceso de elaboración del texto– confirma nuestros postulados acerca de la permeabilidad entre los núcleos narrativos y el contexto genético, dado que según el testimonio del autor giraba alrededor de la escritura diarista de Renzi.

0.13. LA NOSTALGIA POR LOS MANUSCRITOS Y EL RECURSO DE LAS REESCRITURAS

Reescribir viejas historias tratando de que sigan iguales a lo que fueron es una benévola utopía literaria, más benévola en todo caso que la esperanza de inventar siempre algo nuevo. Una ilusión suplementaria podría hacernos pensar que al reescribir los relatos que concebimos en el pasado volvemos a ser los que fuimos en el momento de escribirlos.

R. Piglia, “Prólogo” a *La invasión*.

En el prólogo a la reedición de *La invasión*, cuarenta años después de la publicación del primer libro de cuentos de Piglia, el autor señala que el lapso transcurrido es lo suficientemente amplio para probar si un libro resiste el paso del tiempo. Junto a esa observación, se refiere a los cuentos que componen esa antología y a su azarosa historia. Lo más interesante de la introducción a esos relatos de los cuales traza un pequeño itinerario genético (pues aclara cuáles de ellos fueron modificados en esta edición) es que imagina esa colección como un manuscrito olvidado en un cajón y encontrado muchos años más tarde, tal y como sucedió con los documentos de la génesis de *Plata quemada*. ¿A qué se debe su insistencia en el azar de un reencuentro como el disparador de un proceso de reescritura? ¿Qué teoría de la literatura o de la escritura está en juego? El proceso genético de *Plata quemada*, con un trabajo de investigación al filo de los hechos que inspiraron su trama argumental, a fines de 1965, y la (re)escritura emprendida treinta años después, poco después del hallazgo del material conservado por

²³ Es preciso, sin embargo, señalar una diferencia respecto de la prepublicación de sus dos primeras novelas. En este caso, el comentario que antecede a la entrevista y que podría funcionar un poco como su prólogo es una síntesis del escritor y periodista cultural que reseña la trama argumental, según sugiere, contrariando la voluntad del autor.

un familiar del autor, constituyen otro ejemplo de la mitología pigliana de los manuscritos olvidados, que puede leerse por otra parte como un gesto típicamente macedoniano de postergación de la escritura.²⁴ La temporalidad (cierta perversión de la temporalidad) que encierra el género epistolar presente en su primera novela, *Respiración artificial*, es un rasgo que caracteriza la proyección de toda la obra de Piglia. El autor ha reflexionado *in extenso* sobre la distancia que media entre el momento en que se escribe una carta y el incierto instante de la recepción, incertidumbre que caracteriza al género, ya que de hecho entraña siempre la duda respecto de que llegue a manos del destinatario, y aun cuando esto suceda, las condiciones o circunstancias del emisor y del receptor pueden haberse modificado sustancialmente en ese lapso.

La operación de reescritura que Piglia se detiene a destacar es la de corrección tendiente a la síntesis, pues según afirma un cuento siempre gana en efecto cuando se aligera. El gesto expresa una fuerte nostalgia por el manuscrito y consecuentemente quizás un cierto pesar por las constricciones impuestas por el cambio de soporte, motivado en el uso de las nuevas tecnologías de la escritura. La reedición de sus primeros cuentos implica un regreso a los (relatos) manuscritos. La operación, según el testimonio del autor, puede reconstruirse como la de copiar en el ordenador lo que está impreso. El papel, por su materialidad, se convierte en “manuscrito” del documento digital.

Por otra parte el autor ha reformulado intensamente las distintas recopilaciones de sus relatos, introduciendo modificaciones en unos, publicando separadamente *a posteriori* algunas de las micro-historias de *La ciudad ausente*, descartando según la opinión de Fonet (2007) ciertos cuentos como “Desagravio” y “En noviembre” publicados tempranamente en revistas literarias y que hasta ahora no habían sido incluidos en ninguna compilación del autor. Según señala también Fonet, todo esto nos

²⁴ En septiembre de 1965 el asalto violento a un Banco en la provincia de Buenos Aires se convirtió en un hecho policial resonante que conmovió a ambas orillas del Río de la Plata. Esa historia despertó el interés de Ricardo Piglia, que viajó a Montevideo tiempo después para investigar cómo habían sido los hechos que tuvieron en vilo a la opinión pública montevideana: en su huida, los ladrones, que cruzaron la frontera para escapar de la ley, se refugiaron en un departamento del edificio Liberajj de la capital uruguaya, donde resistieron el asedio policial hasta morir abatidos por las balas. Durante ese lapso, se defendieron con disparos y, viéndose perdidos, quemaron uno a uno los tres millones en billetes robados. La escena de enorme potencial dramático tuvo para Piglia otras resonancias cuando recobró los materiales de la investigación y emprendió la reescritura de la novela, pues evocaba una escena de resistencia que se repetiría durante la dictadura: la de muchos militantes que, como la hija mayor de Rodolfo Walsh, María Victoria, respondieron desde el encierro en una casa al asedio y ataque de los grupos de policiales y/o militares que iban a secuestrarlos y llevarlos a un campo clandestino de detención.

habla de una gestión intensa respecto de las constelaciones que Piglia arma con sus relatos. ¿Qué vinculación tienen esas operaciones con el proceso genético de sus textos? Piglia es un autor que trabaja mucho la variación éditada en las formas breves o intermedias, como en la *nouvelle* *Un encuentro en Saint-Nazaire*.²⁵ Es decir que está reescribiendo relatos previos a la incorporación del uso de la computadora para componer sus textos. En ese sentido podemos tomar literalmente su expresión de deseo de tratar a esos cuentos de su primer libro como a un manuscrito hallado en un cajón, de esos cuentos podría tener varias versiones manuscritas o mecanografiadas puesto que pertenecen a una etapa muy anterior a la utilización del procesador de textos. Quizá la utilización de la computadora potenció la tendencia correctora, por las funciones de reescritura que su uso pone en evidencia, como se ha señalado abundantemente en relación con las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías de la escritura.

El primer libro de cuentos publicado por Ricardo Piglia en Cuba con el título de *Jaulario* (1967) luego de haber obtenido el premio “Casa de las Américas”, es editado en Buenos Aires por la Editorial Jorge Álvarez con una importante modificación nominal, ya que su título es reemplazado por el de *La invasión*, pues según su autor (Piglia 2007) la primera denominación tenía muchas resonancias cortazarianas. (En conversación personal, el autor contó que su deseo era titularlo *En la jaula*, pero la publicación del volumen de cuentos de Haroldo Conti *Alrededor de la jaula* (1966) se le anticipó obligándolo a elegir un nombre diferente.) De los relatos que abren y cierran el volumen publicado en 2006 nos aclara en el prólogo que son inéditos y los más extensos de la serie, y que “pasaron por diversas versiones y múltiples reescrituras.” Y agrega: “Me pareció pertinente incluirlos en el libro porque fueron escritos con la misma concepción de la literatura que el resto de los relatos.” (Piglia, 2006) En ese prólogo, que funciona como la antesala de los relatos, firmado con sus iniciales y fechado el último día de agosto de 2006, introduce el tema de la reescritura. Antes de que nos dispongamos a leer (o a releer) esos cuentos, se nos anticipa que fueron objeto de revisiones, de modificaciones en las que predominan las supresiones. Sobre los cuentos publicados en la edición de 2006, se nos aclara que “pasaron por diversas versiones y múltiples reescrituras.” Es notoria y en cierto sentido novedosa esta manifestación sobre la reescritura, en un autor habituado a reflexionar sobre la producción literaria en entrevistas, conferencias y toda una serie de para-textos, pero que no ha exhibido su

²⁵ Cabe señalar la diferencia en cuanto a las novelas, que han sido reeditadas sin modificaciones por parte del autor.

poética en el espacio de los prólogos en otras ediciones de sus textos de ficción, pese a su intensa participación en los debates literarios desde la época en que estos cuentos fueron publicados por primera vez. El gesto inscribe en el prólogo su ejercicio de la reescritura, focalizada, podemos suponer, en la corrección, cuyo autor-faro es Borges, que hizo de la corrección una de las mayores virtudes en la composición de sus cuentos. Frente a la forma breve, la figura de Borges es ineludible y resulta de enorme peso y gravitación en las letras nacionales (y no solo en ellas). En el ámbito de la novela, la figura que más orbita en la escritura de Piglia es la de Macedonio Fernández y por ello quizás nuestro autor no haya cultivado la escritura de prólogos para sus novelas (excepción hecha de *Plata quemada*, que tiene rasgos muy diferenciales respecto de las dos publicadas anteriormente).

Otro tanto ocurre con las *nouvelles Nombre falso* (1975), *Homenaje a Roberto Arlt* (1975) y *Un encuentro en Saint-Nazaire* (1989), que fueron objeto de diversos reagrupamientos y variantes. La última fue publicada por primera vez en edición bilingüe, ya que se trató de un texto compuesto en la *Maison des traducteurs et des écrivains de Saint-Nazaire* (una ciudad de Bretaña, Francia) bajo ciertas constricciones que imponían que el relato tuviera alguna vinculación temática con la ciudad a la que Piglia había sido invitado para ese proyecto creativo. Luego, ese texto fue publicado en el volumen *Cuentos morales* (1994) y más tarde en la edición de *Prisión perpetua* acompañando otros relatos. ¿Qué efectos de sentido puede generar, por ejemplo, la coexistencia en un mismo volumen de una *nouvelle*, junto con las microrrelatos de *La ciudad ausente*? ¿Y cuando forma una trilogía de *nouvelles*, tal es el caso de la última edición de *Prisión perpetua* (2007)? ¿Qué irradiaciones puede tener la alternancia de cuentos breves con formas más dilatadas?²⁶ La multiplicidad de historias que atraviesa el tejido argumental de las novelas de Piglia habla de un tratamiento muy particular de

²⁶ Respecto del fragmentarismo como una característica de la narrativa contemporánea, Piglia ha comentado: "... es muy difícil contestar eso, sobre todo en relación con mi propio trabajo. En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, micro-relato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien con una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas (...) La posibilidad de concentrar un argumento es algo que me interesa especialmente: hasta dónde se puede reducir una historia, es decir, hasta dónde se la puede reducir para que siga funcionando. (...) Esos serían los dos elementos que, en mi caso, están presentes en cierta poética que se ha ido desarrollando, que se puede considerar un diálogo con la tradición de la forma breve y del cuento, que en la Argentina es muy fuerte, y con cierta tradición novelística argentina también, y no solo argentina, que trabaja la variación y la multiplicidad de líneas y de tramas." (Piglia, 1998)

la novela como género, con una sintaxis que aúna numerosas formas breves, lo contrario de una novela concebida de una manera más tradicional, en las que las peripecias se organizan en torno a una serie de personajes protagónicos, modelo al que no escapa siquiera una novela de ruptura como el *Ulises*. Una novela hecha de cuentos era uno de los proyectos escriturarios que tenía Rodolfo Walsh y podría ser una buena descripción de *La ciudad ausente*. La interacción entre las distintas modalidades de las formas breves resulta de la máxima importancia en Piglia, puesto que siempre trabaja con ellas, aun para componer una novela.

Una palabra aún acerca de la estructura de la tesis. Forma y contenido se contaminan en la génesis de una escritura, ficcional y crítica. Tantos años de cercanía con el material de estudio me han llevado a organizar mis conclusiones a modo de acápites que, si bien se entrelazan en un devenir argumentativo, mantienen sus núcleos argumentales a modo de “microrrelatos críticos”.

ABREVIATURAS Y EDICIONES EMPLEADAS

A.A.V.V.: Autores varios

A. M. B.: Ana María Barrenechea

Cap.: capítulo

Cfr.: confer

CyF: *Crítica y ficción* (citado por la edición de Seix Barral, 2000)

Cit.: citado, citada

CNRS: Centre National de la Recherche Scientifique (Francia)

ITEM : Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS, París)

Comp., comps. : compilador/a, compiladores

Coord., coords. : coordinadores

Dact: dactiloscrito

Ed.: edición

Edit., edits.: editor, editores

FFyL: Facultad de Filosofía y Letras

LCA: *La ciudad ausente* (citado por la edición de Sudamericana, 1993)

LCA. PrMec: *La ciudad ausente*. Pre-texto mecanografiado.

LCA.PNa: *La ciudad ausente*. Primeras notas (enero de 1984).

LCA.PNb: *La ciudad ausente*. Primeras notas (febrero de 1984).

LCA.PrPr: *La ciudad ausente*. Pre-texto prerredaccional.

PP: *Prisión perpetua* (citado por la edición de Sudamericana, 1988)

RA: *Respiración artificial* (citado por la edición de Sudamericana, 1990)

RA.CNL: *Respiración artificial*. Cuaderno de notas de lectura.

RA.Prpr: *Respiración artificial*. Pre-textos preparatorios.

R. P.: Ricardo Piglia

UBA: Universidad de Buenos Aires

PRIMERA PARTE

Capítulo I: Un novelista que comienza

I.1. ESTUDIOS CRÍTICOS APLICADOS A LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

En cuanto a la masa crítica que aborda las dos primeras novelas de Ricardo Piglia, hemos considerado en especial la publicada durante el período 1997-2009. Entre ellos, están los que despertaron nuestro interés por el atractivo de sus propuestas o dispositivos de lectura, o por su aproximación a la crítica genética. No hemos hallado antecedentes *strictu sensu* de un estudio crítico genético de las novelas de Piglia: el texto de Nicolás Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, publicado en 1997, aborda fragmentariamente el análisis de las variantes editadas de la *nouvelle* *Un encuentro en Saint-Nazaire*. Con ese objetivo examina algunas versiones impresas corregidas de puño y letra por el autor, señalando la semejanza entre algunos pasajes de la *nouvelle* y las micro-historias de *La ciudad ausente*. Dentro de esta perspectiva, también analiza las modificaciones entre una y otra versión del cuento “Tarde de amor” que formó parte de la primera antología de cuentos de Piglia, *La invasión*. En este ensayo, realizado en el marco de un proyecto de investigación, Bratosevich recorre la obra publicada de Piglia haciéndola orbitar alrededor de la citada *nouvelle*, escrita en un contexto muy especial, durante una estadía en la *Maison des traducteurs et des écrivains étrangers de Saint-Nazaire*.

Por su parte, en el ensayo titulado *Ricardo Piglia y sus precursores*, basado en su tesis de doctorado, la crítica e investigadora brasileña María Antonieta Pereira indaga en la significación de una serie de elementos femeninos del mundo contemporáneo en la trama de *La ciudad ausente*. Además de constituir una lectura inteligente de la segunda novela de Piglia, el estudio aborda algunos aspectos muy vinculados con la génesis de la escritura. El volumen de Pereira incluye también una entrevista con el autor, con preguntas orientadas a explorar su metodología de trabajo. El análisis enfoca el método de composición de Piglia, centrado en la hipertextualidad. Pereira deconstruye el modo en el que Piglia se inserta en la tradición literaria nacional creando sus propios precursores literarios. Tanto Bratosevich como Pereira atisban el interés de un estudio centrado en la genética textual para abordar la obra de Piglia. Su mirada manifiesta la atracción que la crítica genética puede despertar para el estudio de la producción literaria, revelada en el modo de interrogar las ficciones del autor. El ensayo de Pereira

se detiene y profundiza en el análisis de ciertos núcleos narrativos que impulsan la escritura de *La ciudad ausente*, diseminando “las con-fabulaciones ético-políticas que permiten la aparición de la historia de los vencidos.” Con epicentro en una de las novelas más ricas de Piglia, *La ciudad ausente*, Pereira irradia su análisis estableciendo redes de sentido con otros textos de su autor y desentrañando la complejidad hipertextual que sustenta su obra. Su aporte resulta muy valioso para calibrar uno de los paradigmas más abordados actualmente por los teóricos de los fenómenos de la escritura. Tanto en los estudios sobre narrativa oral como en el análisis de documentos de génesis, el hipertexto se ha constituido en una noción clave para abordar los materiales que testimonian un proceso creativo y los fenómenos atinentes a las nuevas tecnologías de escritura. Por otra parte, la entrevista con el escritor integrada al ensayo de Pereira complementa la lectura crítica, iluminando aspectos temáticos y compositivos de *La ciudad ausente*. El trabajo de Pereira hace dialogar de este modo el análisis de la novela con un pre-texto (*La ciudad ausente*. Primeras notas) y con un para-texto en el que el autor responde a cuestiones vinculadas con su quehacer literario y con el carácter ético-político de su segunda novela, rasgo que puede hacerse extensivo a toda su obra.

Otro antecedente importante en el campo de los estudios críticos sobre la obra de Piglia es la tesis de doctorado sostenida en el Colegio de México por Jorge Fomet (2001), director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, con una impronta totalizadora que abarca todos los textos publicados del autor. Fomet también ha coordinado un volumen de *Valoraciones múltiples* en torno a la obra del escritor titulado *Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Fomet* (2000). Su trabajo de tesis, que luego circuló socialmente como libro bajo el título *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la tradición argentina* (2007), se sostiene en una visión de conjunto que va abordando la profunda interacción entre la producción ficcional y la labor crítica de Piglia, donde analiza el modo en que Piglia funde el género ensayístico y el relato, poniendo en cuestión las fronteras entre los géneros. Ese gesto oscilante que de hecho ha tenido y tendrá otros cultores, como Josefina Ludmer –que a comienzos de los noventa se planteaba el propósito y la posibilidad de escribir ficciones teóricas– es uno de los aspectos de la textualidad de Piglia que más ha atraído el interés de los críticos literarios. En *El escritor y la tradición...* el crítico cubano señala la importancia y la profunda influencia que ha tenido sobre el campo literario argentino la lectura de la tradición argentina realizada por Piglia, cuya cartografía constituye un modo de insertar

su propia producción novelística en la genealogía trazada; por otra parte, advierte, a quienes quieran acercarse desde el rigor de un pensamiento crítico a la obra de Piglia, sobre el riesgo que entraña el magnetismo de sus ideas. Fornet establece un vínculo sugerente entre los personajes de *Respiración artificial* y la lectura. Su observación nos plantea el interrogante sobre la relación entre el tejido argumental de la novela, donde se despliegan estos lazos entre los personajes y la lectura, y el contexto genético, ya que en el borrador de la novela la consignación de notas de lectura aparece como condición *sine qua non* de la escritura. Por otro lado, los profundos lazos entre la lectura y la escritura también están muy vinculados con la tradición argentina, en especial por el peso que tiene Borges y su figuración de la biblioteca entre los escritores de la generación de Piglia, como analizaremos en el final del capítulo dedicado al análisis de *Respiración artificial*.

En su libro de ensayos *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), Idelber Avelar aborda las dos primeras novelas de Piglia teniendo en cuenta el contexto de producción dictadura/post-dictadura. Como Fornet en su ensayo sobre Piglia y la tradición argentina, Avelar analiza cómo se entraman ciertos temas en el argumento de *Respiración artificial* y cómo *La ciudad ausente* se propone como una indagación del duelo que siguió a la última dictadura militar. El ensayo se propone como un abordaje filosófico (a través de los conceptos de *La República* de Platón) y crítico en la narrativa latinoamericana de la postdictadura; *Alegorías de la derrota* presenta un mapeo de “la trayectoria intelectual de Piglia hasta *La ciudad ausente*, (...), a través del análisis de algunos nudos conceptuales privilegiados en su ficción y su trabajo crítico.” (124) Avelar procura distanciarse de los críticos que han considerado a *Respiración artificial* como un epifenómeno de la censura, discutiendo la interpretación preponderante del texto en los estudios críticos dedicados a la primera novela de Piglia. Aunque nos parece apropiado su cuestionamiento de la visión instrumental de la literatura escrita bajo dictaduras como un epifenómeno de la censura, no podemos dejar de señalar que aunque no se pueda establecer una linealidad entre la represión política que imperaba en la Argentina de finales de los setenta y la trama argumental de la novela, el contexto histórico-político influyó en el método de composición de *Respiración artificial*, como ya hemos comentado. Sin duda la representación de esa coyuntura política en el imaginario del autor condicionó, al menos parcialmente, el proceso genético de la novela, imponiendo una disciplina y un

metodismo que no han caracterizado uniformemente la génesis de sus textos de ficción (ni tampoco el de los textos que pertenecen a otros géneros incursionados por el autor).

Por otra parte, Laura Demaría, en su ensayo *Ricardo Piglia dialoga con la generación del '37*, basado en su tesis doctoral, se centra en el vínculo que establece la primera novela de Piglia con los textos fundadores de la literatura argentina. Su estudio se centra fundamentalmente en el diálogo que entablan las tramas piglianas con los escritos póstumos de Alberdi, con un abordaje crítico que explora el trabajo de investigación sobre Enrique Lafuente, Alberdi y demás integrantes del Salón literario que Piglia llevó a cabo para escribir *Respiración artificial*. El análisis que despliega en sus páginas constituye un material muy interesante para dialogar la pléyade documental y el conflicto con la palabra ajena en el proceso de escritura de *Respiración artificial*.

Tanto Demaría, como Bratosevich y Fomet indagan en el vínculo que Piglia establece con los “padres fundadores” de la intelectualidad argentina al estudiar la composición del personaje de Enrique Ossorio, y su parecido con Alberdi y con Enrique Lafuente, brillante intelectual marginado por la Historia que actúa como un alter-ego de Alberdi en el proceso de escritura de *Respiración artificial*. Haciendo foco en distintos recortes del corpus y planteándose diferentes cuestiones de orden teórico y metodológico, los autores considerados aportan inteligentes lecturas de la obra de Piglia, donde vislumbran –atravesando la complejidad de sus tramas– aspectos del proceso genético a través de algunos núcleos que afloran en el texto édito como incrustaciones que permiten conjeturar su elaboración.

I.2. EL CUARTO CERRADO DE LA CREACIÓN

La consideración de los papeles privados de Piglia permite una mirada sobre su obra que se distancia de otros enfoques críticos. La intertextualidad que caracteriza a *La ciudad ausente* puede ser percibida así desde otra perspectiva. El diálogo entre los manuscritos (o los dactiloscritos, complementando a los primeros) –pertenecientes a las distintas etapas del proceso de escritura- y el texto édito descubre aspectos poco conocidos de la obra de Piglia. En el caso de las dos novelas comprendidas en este estudio, contamos con la publicación anticipada de un capítulo en cada caso y con las numerosas intervenciones públicas del autor, tanto en el ámbito académico (como la realizada en el marco del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de

Princeton), los seminarios dictados en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la publicación de sus ensayos y escritos críticos, como en el extra-académico (entrevistas periodísticas). Todos estos materiales arman un conjunto coral por donde es posible abordar de una manera más vasta el laboratorio del escritor.

El auto-diálogo tan frecuente en Borges está muy presente en las tramas de Piglia, sobre todo a partir del viraje que se produce en su obra a partir de los años 90:

Podemos decir que no hay línea de Borges que no sea un diálogo y una intertextualidad, del resultado de una dialogización con otros escritores y otros recuerdos. Pero lo que pasa es que Borges está siempre haciendo intertexto con él mismo, porque una de las características es que un párrafo, una frase, una situación ha pasado a lo mejor de un autor que nosotros conocemos y que él leyó o que sabemos que él leyó. Pero puede ser que lo haya leído después del momento en que él lo encontró a través de otro, etcétera, etcétera.²⁷

Esa dialogización que Barrenechea ha señalado tan lúcidamente en la obra de Borges puede observarse también en la de Ricardo Piglia, luego de la escritura en Francia de *Un rencontre à Saint-Nazaire* (1988), cuyo proceso creativo se ubica en una etapa de transición entre la escritura de la primera versión de *La ciudad ausente* –que por entonces no estaba titulada– y el texto que publicó con ese nombre en 1992. Como observó Nicolás Bratosevich (1997), los vasos comunicantes entre ambos textos son notorios, aun cuando pertenecen a distintas formas narrativas como son la novela y la *nouvelle*. Generalizando podemos afirmar que se observa una marcada vocación por la reescritura, que permite plantear importantes e intrínsecos vínculos entre soportes y géneros narrativos, los que oportunamente serán desplegados.

Por otra parte, la elección de este enfoque crítico-metodológico ha impulsado algunas consideraciones teóricas, como la vinculación entre escritura y soporte, es decir, la dinámica que las nuevas tecnologías de la escritura imprimieron en la producción del autor. La introducción del uso de la computadora personal a partir de 1990 introdujo un cambio cualitativo en los géneros abordados por Piglia. Dentro de la cronología de las obras del autor, esta incorporación permite diferenciar dos etapas según el predominio de unos géneros por sobre los otros: desde su iniciación literaria, marcada por la escritura de su diario personal, alrededor de 1956, hasta 1990 podemos notar que los textos publicados se reparten entre textos consagrados a la reflexión literaria y textos de ficción, sintetizados en el título que da nombre al conjunto de entrevistas y de ensayos que se publicó por primera vez en 1986, *Crítica y ficción*, reeditado con variantes y

²⁷ A.M. Barrenechea, "Introducción a la crítica genética", Curso de postgrado, clase inaugural, 1996.

actualizaciones en 2000; en tanto luego de comenzada la década de 1990, en la que Piglia publicó las novelas *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997), se advierte una mayor producción en el género ensayístico, específicamente en el campo de la teoría sobre los géneros (*Formas breves*, 1999) y en las reflexiones críticas (*El último lector*, 2006), que no solo concierne los textos publicados sino también numerosas intervenciones públicas tales como seminarios, conferencias y congresos internacionales, así como artículos sueltos publicados en suplementos culturales y revistas especializadas. Esa divisoria de su producción intelectual es notable y conjeturamos que es tributaria del cambio de soporte, pues a partir de la fecha indicada el autor solo continuó escribiendo manualmente los primeros esquemas de sus proyectos creativos y su diario personal. En la primera etapa, la preparación de sus textos, que incluyen tanto su primer volumen de cuentos *La invasión*, la *nouvelle Nombre falso*, la colección de *nouvelles* y relatos compilados en la primera edición de *Prisión perpetua*,²⁸ como *La ciudad ausente* y *Plata quemada*,²⁹ fueron concebidas y elaboradas –y en el caso de *Plata quemada*, sostenida– por un trabajo de investigación realizado en las décadas anteriores.³⁰ Las primeras notas para *La ciudad ausente* datan de los primeros meses de 1984, en marzo de 1985 el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín* publicó por anticipado un capítulo de la novela, tal como años antes, en 1978, Piglia había pre-publicado un capítulo de *Respiración artificial* en el N° 3 de la revista literaria *Punto de vista*. La segunda etapa, signada por el uso de la computadora, se caracteriza por la supremacía del género ensayístico por sobre los textos de ficción, en los cuales se observa una importante tendencia a la reescritura y, por ende, a la variación éditada, que se manifiesta en distintos niveles –como desarrollaremos oportunamente al abordar el análisis del relato *Un encuentro en Saint-Nazaire*–, que involucran el reagrupamiento de algunos relatos en distintas compilaciones que van configurando variadas redes de sentido, y el proceso de reescritura de ciertos textos. Hablamos de supremacía del género ensayístico porque consideramos que en ese campo

²⁸ Destacamos que el volumen de *Prisión perpetua* editado por Anagrama en 2007 difiere notablemente de su antecesor. “En otro país” es el único relato que tienen en común las dos compilaciones. Más adelante nos referiremos a los reagrupamientos textuales que Piglia hizo de sus relatos.

²⁹ Aunque su fecha de publicación difiere en solo cinco años, sus procesos genéticos se ubican en épocas bien distantes.

³⁰ La tarea de recolección de materiales que Piglia realizó para la elaboración de *Plata quemada* – ficcionalizada en la trama argumental de *La ciudad ausente*– es contemporánea de los sucesos investigados: la noticia policial del robo a un banco en la provincia de Buenos Aires y el derrotero de sus protagonistas en Montevideo luego del atraco datan de 1965. Durante treinta años el archivo constituido por el autor estuvo dormido, casi olvidado, hasta que un hecho en apariencia azaroso –según el testimonio del escritor– permitió el hallazgo de los materiales y su decisión de finalizar y publicar la novela.

el autor concibió, desplegó y desarrolló una serie de especulaciones teóricas sobre las formas literarias y singulares lecturas críticas, actividad en la que se había destacado ya en décadas anteriores pero en esta etapa se profundiza y adquiere un relieve especial, en tanto que en el campo ficcional parece haber quedado adherido a núcleos argumentales imaginados en una etapa a la que podríamos definir como la era utópica de los manuscritos. De esa nostalgia da cuenta el prólogo a *La invasión* (2006), donde el propio Piglia presenta una nueva compilación de viejos cuentos, dos inéditos hasta esa edición, y algunos relatos recientes, convirtiendo en tema la reescritura. Su última novela, *Blanco nocturno* (2010), reafirma el *modus operandi* del autor, ya que su proceso genético se sustenta en la reescritura de un embrión narrativo descartado de *La ciudad ausente*, que quedó disponible para otro proceso creativo.

I.3. LA REESCRITURA EN OBJETO

Si bien la reescritura forma parte de todo proceso genético, debemos señalar aquí la importancia que esta operación tiene para Piglia, sobre todo, en la experiencia creativa de *La ciudad ausente*, con el antecedente de la publicación de *Un encuentro en Saint-Nazaire* (1989), que se ubica en un interludio entre la primera fase de escritura de la novela, y la campaña de escritura de la última versión, que culminó con la publicación del texto en 1992. En el transcurso de esos seis años, con una regularidad muy notoria, Piglia ha publicado tres textos muy vinculados entre sí por el ejercicio de la reescritura, dado que el volumen *Cuentos morales* –editado en 1995– incluye cuatro de las micro-novelas de *La ciudad ausente* publicadas como relatos autónomos, a la manera de los cuentos de *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner (1936), aunque en el caso de los relatos de Faulkner la publicación independiente fue anterior a la del texto completo. Como decíamos, en ese lapso de la década del noventa, Piglia se concentró en la reescritura de una manera novedosa e intensa, sin antecedentes en su producción literaria. No había sucedido eso con *Respiración artificial*, y aunque su *nouvelle* *Nombre falso* integró la antología de *Prisión perpetua* (1988) luego de su primera publicación en 1975, la reedición podría considerarse dentro del habitual reordenamiento que ha llevado a cabo Piglia con sus relatos, que lo impulsan a formar

series en la búsqueda de distintas constelaciones de sentido y de cierto efecto de lectura.³¹

Para proyectar la escritura de la ópera *La ciudad ausente* Piglia recurrió a las primeras notas para *La ciudad ausente*, es decir al plan inicial de su segunda novela. Esta revisión de los materiales genéticos para iniciar un nuevo proyecto creativo muestra de una manera muy clara la recursividad de la escritura; a su vez le permitieron regresar a esa experiencia para elegir algunas opciones abandonadas u obliteradas en la escritura de la novela, a las que no les dio el relieve que sugerían las notas preparatorias o cuyo desarrollo se opacó por el uso de ciertas estrategias, motivadas por la adscripción a una estética vanguardista que debilitó los núcleos melodramáticos consignados en las primeras anotaciones de la novela.

Sin duda la reescritura de *La ciudad ausente* es una experiencia singular fundamentalmente por el pasaje de género, de una novela a un texto operístico.³² Por otra parte, es singular también dentro de la producción del autor, que había adaptado textos literarios para el cine pero nunca antes había cambiado de lenguaje artístico tomando como punto de partida una obra suya. Sin embargo, debemos señalar que se trata del texto de Piglia que más ha impulsado experiencias creativas diversas, dando

lugar a expresiones artísticas en las que el autor tuvo cierta participación, como la de la ...
historieta basada en *La ciudad ausente* (2000), con libro de Pablo de Santis y dibujos de Luis Scafatti, o en la instalación llevada a cabo por el artista plástico Carlos Boccardo.³³ Los creadores de estas “nuevas versiones” dialogaron con el autor en la etapa de preparación de su proyecto creativo; y si bien estas “reescrituras” del texto escapan de la mano del autor se vieron favorecidas por su voluntad de que la novela circulara de un modo muy amplio, dando lugar a nuevos textos.³⁴ Si bien *Plata quemada* y *Nombre*

³¹ Esta tendencia de Piglia ha sido señalada por Fernet (2007).

³² Si bien existen antecedentes relevantes en la adaptación de un texto literario a un libreto para ópera, como la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera (1967), basada en la novela homónima de Manuel Mujica Láinez (1962), la consideramos una experiencia singular por la participación del autor y porque forma parte de una serie de intervenciones de la novela de Piglia en distintas manifestaciones estéticas, como analizaremos al abordar la reescritura de *La ciudad ausente*. Agradecemos a Gabriel Matelo por la información que generosamente nos brindó para este tópico.

³³ El pintor y escultor Carlos Boccardo (Buenos Aires 1933-2006) llevó a cabo una instalación de 200 m² a partir de *La ciudad ausente*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La muestra, titulada *Islas, ciudades*, (1993) se basó en las relaciones intertextuales que el artista percibió entre las novelas *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares y la segunda novela de Piglia.

³⁴ También podemos mencionar un proyecto cinematográfico del director Juan Carlos Desanzo, basado en la segunda novela de Piglia, que no llegó a concretarse. Desanzo tiene una larga trayectoria en fotografía para el cine y es el autor de la película *Eva Perón* (1997), entre otras producciones.

falso tuvieron también su versión cinematográfica,³⁵ con *La ciudad ausente* estos gestos se multiplicaron y se potenciaron de una manera inédita hasta ese momento. Todo este *funcionamiento* de la novela expresa un proyecto muy vinculado con la posibilidad, casi infinita, de contar la misma historia, pero siempre de una manera distinta, como enuncia la teoría de la narración que sostiene Ricardo Piglia. Postulamos que las experiencias creativas en torno de la reescritura están íntimamente relacionadas con el uso de la computadora personal. Hay un dato muy interesante respecto del proceso creativo de la ópera: el año de publicación de *La ciudad ausente*, 1992, es muy cercano del momento de incorporación de las nuevas tecnologías escriturarias por el autor. Las herramientas y las opciones ofrecidas por el soporte electrónico pueden haber influido en esta concepción de la novela como un sistema abierto, en perpetuo devenir, y tan maleable para el ejercicio de la reescritura. Mientras en épocas pasadas los cambios que un autor podía introducir en un texto resultaban más tortuosos, dificultados por el trabajo de reformulación de toda una frase, de todo un párrafo, o de unidades más amplias como una página o un capítulo, arrastrando consigo una serie de otras modificaciones encadenadas, como un efecto de cascada, la facilidad con la que se pueden corregir largos pasajes textuales nos induce a pensar en las ganancias y en las pérdidas que las innovaciones tecnológicas han traído aparejadas respecto de los procesos de escritura.³⁶

La primera etapa de elaboración documentada de *La ciudad ausente* corresponde a los comienzos del año 1984.³⁷ Entre ese período y el año de edición, el suplemento “Cultura y Nación” de *Clarín* publicó en marzo de 1985 un capítulo de la novela que formó parte de una versión lista para imprimir. Por su parte, la experiencia de escritura y de publicación en español y en francés de *Un encuentro en Saint-Nazaire* en 1989, muy singular en la biografía literaria de Piglia, marca una etapa de ruptura, de cambio de registro, pero sobre todo, de un debilitamiento de la producción ficcional contrapesada por la preponderancia de su tarea de reflexión sobre el hecho literario, en

³⁵ En 1990 el cineasta argentino Alejandro Agresti filmó en Holanda, en lengua inglesa, el largometraje *Luba*, basado en el relato que integra la *nouvelle* de Piglia *Nombre falso*. Por otra parte, la película *Plata quemada* (2000), dirigida por Marcelo Piñeyro con guión del director y de Marcelo Figueras, e interpretada por Leonardo Sbaraglia, el español Gustavo Noriega, Ricardo Bartís, Leticia Bredice y Pablo Echarri, tuvo un éxito masivo de público y obtuvo un premio Goya a la mejor película extranjera.

³⁶ Nicolás Bratosevich (1997) advierte esta característica en ciertos relatos de Piglia, y analiza largos pasajes de *La ciudad ausente* que parecen arrancados del relato *Une reencontre a Saint-Nazaire*, publicada tres años antes. Sin embargo, Bratosevich no hace un estudio exhaustivo, ya que solo contó con muy pocos documentos de la génesis, entre ellos, una versión impresa corregida de la mano del autor.

³⁷ La cronología elaborada por Fornet (2000) señala que Piglia comenzó a escribir *La ciudad ausente* en 1982. Tuvimos acceso a un dactilo-escrito que el escritor nos facilitó (sin datación) que consigna el núcleo narrativo de la máquina escrituraria de Macedonio Fernández. Según su autor, esa anotación es un poco posterior a la finalización del proceso de escritura de *Respiración artificial*.

especial sobre los géneros narrativos. Su ensayo sobre las formas breves y la teoría de la lectura desarrollada en su libro *El último lector* (2006), sumado a una reedición en el año 2000 de la compilación de entrevistas, conferencias y ensayos conocidos que han circulado bajo el título *Crítica y ficción*, dan cuenta de esta tendencia que se suma a una serie de intervenciones públicas del escritor en distintos espacios de la cultura argentina y también en el exterior: su desempeño como profesor visitante en la Universidad de Princeton y como conferencista o dictante de seminarios en algunas universidades europeas en los últimos años.

El cambio de soporte, de la escritura manuscrita o dactiloscrita (mecánica) al uso de la computadora personal, traería aparejado un cambio en el tipo de escritura, en el sentido de que las obras de la imaginación han quedado relegadas a un espacio más privado, como el de la escritura de su diario personal, que sigue siendo manuscrita, mientras que los textos que han tenido una mayor circulación pública son aquellos que se enmarcan en el género ensayístico. *La ciudad ausente* y *Plata quemada* son dos novelas publicadas luego del cambio de los soportes escriturarios en su producción, pero cuyos procesos genéticos correspondían a una época muy anterior al momento de su edición, sobre todo *Plata quemada*, cuyos *dossiers*, como dijimos, pertenecen a épocas remotas (mediados de los años 60). Esta postulación no se contradice con la reciente aparición de su novela *Blanco nocturno*, porque –como hemos comentado– Piglia retoma un embrión argumental del pre-texto prerredaccional de *La ciudad ausente* y lo desarrolla, convirtiéndolo en el centro de la intriga narrativa de su nueva novela. Por otra parte, interesa destacar aquí que en una de las fases del proceso creativo, la trama de *Blanco nocturno* giraba alrededor de la escritura diarista de Renzi, lo cual también involucraba una cierta nostalgia por la pérdida de la escritura manual que para el autor sigue teniendo lugar en la composición de su diario de escritor.³⁸

El diarismo tiene un espacio relevante en la escritura de Piglia, en la superficie de los pequeños cuadernos de notas se inscriben los primeros trazos de sus proyectos creativos, como por ejemplo el de la reescritura de *La ciudad ausente*, cuyo esbozo aparece inscripto en los diarios del autor. Estos hábitos nos hablan de una íntima relación entre los escritos personales, que condensan ideas sobre la literatura, notas de lectura, junto con referencias a lo cotidiano, incluso a la economía del autor, en

³⁸ Este sintagma aparece con variaciones –noches blancas, noches en blanco– en las novelas ya publicadas de Piglia, principalmente en *La ciudad ausente*, y alude a una situación de confinamiento y de espera, como la de Renzi en la trama argumental. Para el autor también evoca la guerra de Malvinas (1982), un núcleo temático consignado en el pre-texto prerredaccional de *La ciudad ausente*.

convivencia con el surgimiento de los procesos de escritura. En verdad, resultan inseparables e impulsados por su contexto de origen, los planes iniciales de sus textos llevan el peso de las ideas condensadas en sus páginas, que quizás influyan en cierta tendencia a la novela de tesis que tienen los textos de Piglia (por contaminación de su contexto genético).

Hay una diferencia esencial entre la escritura a mano o en máquina mecánica, que conservan la relación corporal directa con la inscripción de la letra en el papel, con los ritmos de la respiración del que escribe, y la escritura dactilográfica mediada por la computadora, que debe emular un sonido del teclado para fomentar cierta relación, perdida para siempre, entre el papel y la pantalla.³⁹ Conciente de ello, Piglia lo señala en su libro *El último lector*, al hablar de las cesuras que imprime el asma en el estilo de un escritor, o en los ritmos que muchas veces traducen otros padecimientos del cuerpo del que escribe. Por otra parte, la literatura para Piglia (como para Borges) está ligada a la búsqueda de un tono, el relato nace del encuentro con ese elemento tan evanescente e inefable. Si el contacto corporal con la escritura ayuda a encontrar un tono propio para el relato, ¿Qué sucede entonces cuando el *scriptor* empieza a distanciarse de lo escrito mediante el uso de una computadora personal? ¿Por qué medios podría entonces dar con el tono de una historia, con el tono de *la* historia? Indudablemente hay mucho por investigar acerca de los cambios que la era informática ha producido en las prácticas escriturarias y sus consecuencias en las producciones del intelecto. Tanto la lectura como la escritura entrañan una actividad física donde se entablan relaciones con lo leído y lo escrito a través de toda una serie de gestos involucrada en esas actividades. Más allá de los aspectos generales que sirven a la especulación teórica de los fenómenos ligados a los procesos psico-lingüísticos y cognitivos, está la particularidad de cada autor, de cada génesis.

³⁹ Los escribientes en general, y los escritores en particular, solemos manifestar nuestra relación que establecemos con la escritura. Desde un alumno que expresa una cierta fatiga por las exigencias de la letra escrita en el ámbito escolar, hasta la reflexión de los escritores acerca de su relación muchas veces ambivalente con los instrumentos de escritura, o la comparación que establece Beatriz Sarlo entre la escritura impersonal de la computadora en contraposición con la resistencia que ofrecen las teclas de las máquinas mecánicas. Un autor como Piglia tiene muy presentes los ritmos de la escritura, ligados a los tonos y a la respiración del relato. Más adelante profundizaremos sobre esta relación, al analizar el título de su primera novela.

I.4. EL ARCHIVO Y EL TESTIMONIO

Para Ricardo Piglia, el azaroso destino que tuvieron los archivos a lo largo de la historia argentina, no solo relegados, despreciados, sino también deliberadamente eliminados para borrar los registros de la memoria histórica, tornaron imprescindible la existencia del testimonio. Esta idea, que integra su poética de la novela y se hace evidente sobre todo en los microrrelatos de *La ciudad ausente*, permite integrarlo en una genealogía de autores diversos, entre los cuales podemos incluir a Primo Levi, a Jorge Semprún, a Rodolfo Walsh, o a Pilar Calveiro, por nombrar algunos ejemplos de escritores que han elegido la literatura para testimoniar.

Al inaugurar las jornadas sobre Ficción y memoria realizadas el 9 y el 16 de agosto de 2008 en el Archivo Nacional de la Memoria, Piglia evocó la destrucción de documentos en los orígenes de la historia nacional. Esta contra-tradición, de incontestable verdad y alcance en la historia reciente, creó un vacío testimonial que sería compensado por los relatos sociales. A través de esta destrucción del archivo, la tradición argentina se presenta una vez más amenazada por la imagen del desierto que aparece como metáfora en la literatura y en la crítica argentina desde el siglo XIX hasta nuestros días. De ahí que el testimonio oral cobre una notable influencia en la poética de Walsh, y en la de Piglia, que busca insertarse en esa línea sucesoria de una manera menos visible que en otras, pero no menos profunda. La búsqueda de la verdad, sintagma con la que algunos teóricos y escritores han caracterizado tanto a la crítica como a la práctica literaria, se convierte en un imperativo ético que impregna la génesis de sus novelas, para dar testimonio de la historia reciente. En su conferencia “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” (1999) Piglia entrevistó a la literatura del porvenir haciendo foco en la producción literaria de Rodolfo Walsh. Para esa operación borgeana, que consiste en imaginar la literatura venidera a partir de la recepción de los textos, escogió analizar *Operación masacre* y “Esa mujer”: respecto del relato de investigación, destaca el hecho de que los obreros de la resistencia peronista le dan al escritor fragmentos de la realidad, los relatos sociales se constituyen en los materiales del novelista. El desierto empieza entonces a poblarse de voces, mediante el modo de transponer la oralidad que caracteriza el estilo de Walsh.

La noción de testimonio es central en la poética de Piglia, e involucra no solo su poética de la novela sino también una poética de la escritura que develan los pre-textos de sus novelas. No obstante, el testimonio no se contrapone en este caso con el archivo,

sino que la textura de la ficción permite que los archivos testifiquen al tiempo que por vía de la escritura, los testimonios se configuren como archivo. De este modo, el archivo forma parte de la trama argumental de *Respiración artificial*, en la que actúa como disparador de la escritura de Renzi e integra la estructura de *La ciudad ausente*—novela y ópera— por medio del relato de investigación llevado a cabo por el periodista-detective para conocer y hacer circular las historias de la máquina.⁴⁰ Sin embargo, la presencia del archivo-testimonio en la novelística de Piglia no se limita a la trama argumental o a la estructura de sus textos (donde aparecen numerosas formas del testimonio: los registros grabados, los relatos sociales, los archivos familiares —que dan cuenta de una trama micro-social— o los archivos históricos) sino que informan (en el doble sentido del término) la génesis de sus novelas. Como se verá más adelante, las anotaciones preparatorias de *Respiración artificial* registran la etapa de consulta bibliográfica realizada por el autor. Ese borrador, testimonio de la exogénesis, es decir, de los elementos externos que intervinieron en la elaboración de la obra, contiene más de trescientas notas prolijamente consignadas y numeradas, con precisas referencias de las fuentes históricas que contribuyeron a la concepción ficticia de uno de los personajes más importantes de la primera novela de Piglia, Enrique Ossorio. La forma misma del archivo actúa sugerentemente sobre las opciones consideradas para estructurar el texto, cuando el *scriptor* (se) plantea la posibilidad de que las anotaciones que, como si se tratara de un diario de viajes, van registrando paso a paso las lecturas que alimentan el imaginario, se conviertan en la trama argumental en una “bibliográfica de Maggi”.

Por otra parte, las notas para *La ciudad ausente* son un esquema narrativo según el modelo de un guión cinematográfico y crean una estrecha vinculación entre los testimonios-archivo y la estructura de la novela. La inscripción del testimonio recorre distintas instancias de la elaboración textual: el esbozo inicial, el borrador prerredaccional e incluso un capítulo pre-publicado de la novela dan cuenta de la persistencia y de la inseparabilidad entre el proyecto escriturario del autor y el testimonio. El archivo, como soporte material del testimonio y como registro de la memoria colectiva que es imprescindible preservar, forma parte del proceso genético de las novelas de Piglia, actúa como el espacio físico de su conservación y como el lugar simbólico de su resguardo, de ahí su asimilación con el Museo, arconte de los bienes

⁴⁰ También puede señalarse este rasgo de *Plata quemada*, en el prólogo que presenta los hechos aparece la voz del periodista que ha investigado los hechos y que al presentarlos de alguna manera da cuenta de la metodología empleada para representar la historia, a través de los documentos.

culturales. También el esbozo de la ópera consigna –como un residuo del proceso genético del que deriva– la vinculación entre la labor del periodista –cuyo recorrido organiza el libreto de la ópera como un relato de investigación– y la necesidad de preservar el Museo que alberga a la máquina con sus relatos sociales.

En este aspecto, existen fuertes vasos comunicantes entre el tejido argumental y el proceso genético que tienen al archivo como uno de sus elementos más pertinaces, tanto en el devenir-texto de la novela como en su estructura con múltiples micro-historias que le otorgan esa capacidad de máquina narrativa y de espacio de circulación y de intercambio de historias. Por otra parte, la noción de archivo se conecta con los orígenes del género novelístico, de acuerdo con una imagen mental del autor que asimila la potencialidad del género con el archivo. En el texto edito de *Respiración artificial* los fragmentos del diario de Enrique Ossorio se asemejan a las fichas de lectura consignadas en el borrador de la novela. El documento se halla en la raíz ancestral del género novelístico, con el modelo de relato como investigación, y la búsqueda de la verdad, tarea que encarnan el detective de la novela policial y el periodista detective en los relatos de no-ficción, porque constituye el registro material a partir del cual es posible re-construir el testimonio y declinar cierta forma del realismo (la del realismo socialista) para representar la realidad de otra manera. Su búsqueda exige un compromiso no solo estético sino ético, como el de Walsh, que fusiona la literatura con la política, en un juego no referencial sino de presentación de los hechos verdaderos, como enuncian los principios constructivos de la literatura fáctica.

La concepción de que los relatos sociales constituyen la materia del novelista incide notablemente en la diseminación de las historias –más visibles en *La ciudad ausente*– y es complementaria de la percepción que tiene Piglia de la realidad cotidiana como un flujo de relatos a través de los cuales se comunica la experiencia. En este proceso resulta muy sutil la separación entre exogénesis y endogénesis en las novelas del autor, ya que su ideología política y literaria impregna el proceso de escritura sesgando de una manera notable los pre-textos. El propósito de narrar la historia reciente en sus dos primeras novelas hace del archivo y del testimonio dos elementos centrales del proceso creativo que se afectan mutuamente en lo que hemos nombrado como archivo-testimonio y/o testimonio-archivo. Siempre hay un archivo familiar que da origen al relato (como es el caso de la novela que publica Renzi en *Respiración artificial*), o archivos múltiples que recogen la memoria colectiva y deben ser recuperados. En ambos casos se trata de un tipo de preservación de la memoria, ya sea

familiar o social, y de una diseminación de la Historia o de las historias, cuya circulación siempre resulta imprescindible. En el origen el archivo está oculto, resulta de difícil acceso, incómodo o peligroso, como el ropero del padre en *Respiración artificial*, lugar en el que Renzi escudriñaba mediante unas complicadísimas operaciones que le ocupaban las siestas de su infancia;⁴¹ o subterráneo, como lo consignan las primeras notas para *La ciudad ausente*, “Archivos en el sótano”. Este núcleo narrativo integra diversos cuerpos de pre-textos, desde los primeros planes hasta el borrador prerredaccional donde la figura de Walsh se recorta entre los sintagmas que anudan las acciones narrativas, como se verá cuando analicemos la génesis de *La ciudad ausente*.

El archivo tiene una potencia perturbadora, tanto en las cartas que circulan en *Respiración artificial* como en las micro-narraciones de *La ciudad ausente*, de las cuales “La grabación” y “Los nudos blancos” conservan el núcleo proteico, como esas semillas que guardan su poder germinal a través de los siglos, según afirma Benjamin en “El narrador” (1972 [1936]). Tanto a través del registro escrito como de la transposición de las voces es posible narrar un fragmento de la historia reciente que asegure su transmisión y su circulación, que restituya la memoria social amenazada por las ficciones estatales, contraponiéndole las versiones de la Historia obliteradas por la historiografía.

El proyecto de escritura de *Respiración artificial* se valió de la metodología del historiador para plantear una crítica de la historia. La interrogación hacia la escritura histórica aflora persistentemente a lo largo de las notas de lectura, a través de apuntes que recortan y transcriben fragmentos de archivos históricos, en las que se advierte una tensión entre la historia y la literatura. El cuaderno de notas de *Respiración artificial* es, como todo pre-texto, un archivo, un documento de la génesis de la novela, pero además participa de la estructura del archivo de historia, discurso con el que polemiza durante el proceso de escritura. Los pre-textos de *La ciudad ausente* son más lacónicos respecto del archivo. Este aparece formando sintagmas que lo confinan a un lugar, como el de “Archivos en el sótano”, o que implican un desplazamiento, como el que consigna “El

⁴¹ En este espacio familiar se superponen al menos dos componentes: el del archivo como motor narrativo y la influencia de los relatos de *Infancia en Berlín hacia 1900* de Benjamin, donde también el ropero del padre es el espacio de sustracción de ciertos libros cuya circulación se prohíbe, para que no sean accesibles al niño. Este tópico será analizado cuando abordemos el estudio del cuaderno de notas de lectura para *Respiración artificial*.

primero va a la isla en busca de los documentos”. La localización del archivo en la primera novela estaba fija, restringida a la escena familiar, son las cartas las que impulsan su apertura y movilidad, interrumpidas en manos de Arocena. En la génesis de *La ciudad ausente* también se da ese vaivén, desde la fijeza inicial de los “Archivos en el sótano” hacia el movimiento de Junior para seguir la pista de los relatos de la máquina.

Por otra parte, en la constitución del archivo de lectura llevada a cabo por Piglia resalta el registro prolijo, preciso y detallado de la bibliografía. Este inventario de la lectura no solo da cuenta de la pulsión documentalista que caracterizó la génesis de *Respiración artificial* sino que revela, complementariamente con algunas indicaciones marginales, el afán de relectura de cierto tramo de un documento, de una biografía o de un relato historiográfico para construir la historia ficcional. El material consultado por el autor agrupa cartas, biografías, informes y partes de guerra, historiografía acerca del siglo XIX, en especial del surgimiento de la intelectualidad argentina, ubicado en el contexto sociopolítico del gobierno de Rosas. Los distintos géneros son abordados alternativamente en un recorrido zigzagueante escandido por el tiempo de lectura; el corte entre uno y otro puede leerse en la referencia bibliográfica o en el registro minucioso de un número de archivo, a través de la identificación y de la ubicación topográfica de un manuscrito. ¿Qué semantización provoca este registro metódico? Sin duda, muchas de las autoindicaciones y referencias consignadas se proyectan hacia el texto de la novela, transformadas parcialmente a través de las fechas que escanden las notas de Enrique Ossorio, o de frases bisagra que unen dos momentos o dos registros diferentes de la narración.

Como hemos observado, el archivo funciona de manera diferente en la génesis de cada una de las novelas estudiadas. El pre-texto de *Respiración artificial* constituye la pura forma del archivo donde se vislumbran las dificultades propias de todo proceso de escritura, observables a través de las autoindicaciones que irrumpen para darle una dirección al proyecto. Los textos ajenos dominan en muchos momentos el proceso genético, contagiándolo, como es el caso de los cuadros sinópticos (característicos de Alberdi), empleados para retomar la marcha de las anotaciones.

En el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente* la estructura del archivo se torna más visible a partir de la sexta página (las primeras cinco páginas se asemejan a

un guión escriturario)⁴² cuando comienzan a proliferar distintos relatos. Algunas de esas narraciones son desechadas por completo, pero de otras selecciona algunos fragmentos, recortándolos de ese contexto, para luego integrarlos a las microhistorias de *La ciudad ausente*. Puede tratarse tanto de pasajes narrativos como descriptivos que se desprenden del registro de la copia y se transponen en el texto-obra. El ejercicio de la copia, como si se tratara de esos cuadernillos diseñados para aprender a dibujar a través del calco, va modelando las historias, y el sedimento de esos ejercicios de escritura que integran la génesis de *La ciudad ausente* le dan textura a la novela. Por momentos Piglia actúa como la artista plástica de *The Buenos Aires affair*, de Manuel Puig, empleando residuos de las historias leídas para componer sus textos. Su interés en conocer el funcionamiento de otras máquinas narrativas se ha evidenciado en sus lecturas críticas. Más adelante veremos cómo emplea en su texto-obra esos mecanismos que descubre en otros autores.

I.5. LA DIMENSIÓN TEMPORAL DE LA ESCRITURA

La práctica crítico-geneticista, a diferencia de otros enfoques críticos, se centra en la dimensión temporal de la escritura, privilegiando la idea del texto en movimiento por sobre el estatismo del texto publicado. ¿Cómo opera la temporalidad en el manuscrito? ¿De qué modo esa dimensión de los borradores textuales incide en la temporalidad de la historia, penetrando en la trama argumental?

Frente a una masa documental sin datación como las notas de lectura preparatorias de *Respiración artificial*, ¿cómo podrían señalarse los períodos de escritura? ¿A través de qué signos podemos observar las pausas, como sucede por ejemplo en el registro de apuntes, de numeración correlativa pero discontinua, que señala una disrupción? Postulamos que la temporalidad estaría pautada a través de las unidades temáticas de lectura o el señalamiento en los márgenes del cuaderno de la paginación de los libros que el autor iba consultando. Una anotación suya lo ilustra: “Los papeles, los documentos y las notas no tienen orden cronológico.” Esta negación opera de manera sugerente sobre el proceso de escritura de la novela, porque lo que se observa en los borradores es una especie de anacronía. No solo por la falta de datación en los registros, sino porque no hay en ellos un ordenamiento temporal, o una sintaxis

⁴² Proponemos guión escriturario como traducción de *scénario*.

enhebrada en un eje temporal que establezca jerarquías ordenadoras entre los materiales. En el texto édito la datación precisa pertenece al ámbito de la escritura íntima, la del diario de Enrique Ossorio, donde cada registro tiene su cronología. El intercambio epistolar entre Renzi y su tío tiene una temporalidad más volátil, y se establece por referencia a los episodios, sin fijación de fechas exactas. Otra de las anotaciones del proyecto de escritura sugiere que se podría “reconstruir la conspiración y la figura de Rosas solo con citas”.⁴³ Esto explicaría la falta de referencias temporales que se observa en el borrador y que tendrá su incidencia en la narrativización del texto final. El autor imagina la reescritura de *La divisa punzó* de Paul Groussac, obra de teatro basada en ese episodio histórico, novelado a su vez en *Amalia* de José Mármol. La idea de componer una novela epistolar coincide con el propósito de “reconstruir solo con citas” el episodio a narrar, y apunta a debilitar la figura del narrador.⁴⁴ Es preciso adelantar aquí que el largo período que abarca la trama de *Respiración artificial* (1838-1979) resultó una complicación para el desarrollo de la historia; por otra parte, la temporalidad incierta de los manuscritos debió impregnar los sucesivos estadios del texto-obra generando en la versión final una especie de ucronía, que posibilita el cruce de cartas de distintas épocas.

I.6. PASOS EN LA NIEVE

Como dijimos, el acceso a los documentos de la génesis de las novelas de Piglia fue facilitado por el propio autor, en su mayor parte en forma de fotocopias. Entre ellos, hemos contado con el cuaderno de notas de lectura de *Respiración artificial*, los bosquejos manuscritos de la novela *La ciudad ausente*, y el borrador de la ópera *LCA*; el conjunto de materiales se completa con cuatro originales de puño y letra del autor: dos hojas de un *block* de notas tipo esquila, cuyo tamaño es de 10 x 14,5 cm., una de las cuales tiene unas notas sobre Rosas, y la otra, un listado con los años de nacimiento y muerte de cuatro integrantes de la dinastía Lafuente,⁴⁵ y dos hojas volantes de tamaño carta (22x28 cm.), una con un cuadro sinóptico de la biografía de Enrique Lafuente,

⁴³ Se refiere aquí a la conjuración de Maza, que hace gravitar la escritura ficcional en la primera novela de Piglia.

⁴⁴ Como afirma Almuth Grésillon (1994, p.158) “la sintaxis, lejos de no ser más que una construcción formal, es parte integrante de los movimientos enunciativos.”

⁴⁵ La genealogía consignada en la hojita volante comienza por Enrique Lafuente y culmina con la mención de Esperancita (la esposa abandonada y defraudada por Marcelo Maggi en el texto édito de *Respiración artificial*) en cuyo caso no figura la fecha de deceso.

personaje central en la trama de la historia de *Respiración artificial*, y la otra con un bosquejo del cuento “El fin del viaje” que será considerado en relación con algunos aspectos del proceso genético de *La ciudad ausente*. Por otra parte, también el autor me facilitó un borrador de la novela *La ciudad ausente*, que consta de dieciséis páginas impresas a partir de un documento electrónico, correspondientes a la etapa prerredaccional de la novela.

Hacia fines de 1996 Ricardo Piglia me entregó los primeros planes de la novela *La ciudad ausente*. Por entonces yo era su colaboradora en un proyecto UBACYT consagrado a investigar en las poéticas de la novela en Latinoamérica. Un tiempo antes, en 1990, comencé a interesarme por sus ideas acerca de la literatura y por una dinámica que mucho después definiría como un pensar en movimiento; como alumna de los seminarios que el escritor dictó en nuestra Facultad advertí el interés de sus hipótesis acerca de las formas literarias y de su experiencia escrituraria, entrelazadas como un pensar-haciendo que ha irradiado no solo hacia la composición de sus propios textos sino también hacia una forma muy personal de considerar y sopesar la tradición literaria nacional y su vinculación con la literatura universal, la localización de los géneros, la historia literaria y la constitución de un canon propio y peculiar.

La primera entrega de materiales estuvo motivada por mi solicitud de indagar en su experiencia creativa, a partir del Curso de introducción a la crítica genética que dictó Ana María Barrenechea en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas durante el primer cuatrimestre de 1996, momento en el que descubrí con fervor el interés que ese enfoque tiene para los estudios literarios. Después se afianzaría mi inclinación hacia la disciplina, razón por la cual le solicité a A. M. B. que dirigiera mi proyecto de investigación —que por entonces estaba en ciernes— en el que abordaría la producción de *Respiración artificial* y de *La ciudad ausente*. Al cabo de un tiempo, Piglia me facilitó los materiales para el trabajo de investigación que yo estaba llevando a cabo y con el cual el autor estuvo dispuesto a colaborar desde un comienzo. La entrega de los materiales de los que fui depositaria, en tanto discípula y colaboradora de A. M. B. (y del propio autor), se inscribe de algún modo en una cadena sucesoria de los estudios de genética textual sobre autores argentinos, que en 1996 apenas comenzaban; aún hoy son pocos los estudios aplicados de esta perspectiva.

Barrenechea fue la primera lectora del borrador de *Respiración artificial* a fines de la década del setenta y la depositaria del pequeño cuaderno en el que fue consignado. Ni el azar ni la necesidad, sino la generosidad, promovieron el don que Piglia me hizo:

cuando emprendí mi proyecto de investigación para el doctorado, me había constituido en discípula y colaboradora de A. M. B., y a los ojos de Piglia, en la legataria de una lectura hermenéutica que había quedado trunca, cuando ella le restituyó el manuscrito de *Respiración artificial*, obra que había estado leyendo desde su estudio de la escritura de Piglia, aunque le resultaba muy interesante. Cuando Ricardo Piglia le solicitó a A. M. B. que leyera el borrador redaccional de *Respiración artificial* habían transcurrido cerca de quince años de la lectura consagradoria de *Rayuela* publicada en la revista *Sur*. Dado el lugar que ella tenía dentro de la crítica literaria hispanoamericana, también había sido la primera lectora de otros autores renombrados dentro de ese campo literario, de los cuales conservaba en algunos casos los manuscritos originales, tal el caso de Vargas Llosa. Como señaló Beatriz Sarlo a propósito de la primera edición del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, A. M. B. había intervenido dos veces en la reconocida novela de Cortázar: la primera vez, con el artículo publicado en la revista *Sur* en mayo de 1964, que dio vuelta los presupuestos con los que las lecturas críticas abordaron la novela, y la segunda, cuando se consagró al estudio del cuaderno de la novela que el autor le había obsequiado. El contra-don de Ana María Barrenechea resulta emblemático de la anti-economía del don, puesto que el estudio preliminar del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* no solo interpreta un documento de escritura sino que introduce una nueva disciplina en nuestro país, la crítica genética.⁴⁶ Que Piglia decidiera tomar los manuscritos de manos de su maestra y se los entregara a su alumna es un gesto que lo coloca en el lugar del profesor que promueve y estimula la formación de sucesivas generaciones. Como maestro que da una tarea, esos papeles llegaron acompañados de una sutil “guía de lectura”.

Cuando Piglia me hizo entrega del material me advirtió que se trataba del “urtext” de *Respiración artificial*. Muy conciente de la construcción de una imagen de autor, sobre la que se ocupó de indagar en un escritor de la talla de Domingo F. Sarmiento, la denominación que Piglia eligió para referirse al cuaderno de notas de lectura de su primera novela aparece filtrada por un texto que estaba presente en sus preocupaciones de manera tal vez inconciente: *Urtext*⁴⁷ estaría nombrando el documento de génesis del *Fausto* de Goethe, cuyo proceso de escritura abarcó tres decenios. De

⁴⁶ Hubo un tercer momento que cierra el ciclo cortazariano de A. M. B., cuando en el año 2000 dona el manuscrito del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* a la Biblioteca Nacional Argentina.

⁴⁷ Por otra parte, no escapa a nuestra consideración el halo de idealización que rodea el término, muy vinculado con la concepción de la filología clásica, constituido por la posibilidad de fijar el “Texto” definitivo a partir de los manuscritos.

hecho *Respiración artificial*, según algunos datos aportados por Fornet (2000), comenzó a ser imaginada por el autor en los comienzos de la década del setenta.

Por lo tanto, el gesto dativo de Piglia puede interpretarse como un modo de escritura, una inscripción en el campo literario que por ser escritura fuera de la propia producción ficcional (pero realizada en el cuerpo de esa producción, en el acto de seleccionar, fotocopiar y dar) se asemeja a las operaciones de construcción de una imagen de autor definida por Gramuglio (1992) como aquella figura que los escritores, “con gran frecuencia, construyen en sus textos..., y que suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos.” La intervención de Piglia en el campo literario a través de las polémicas y los debates con otros autores es una tendencia que si bien no se inaugura con la publicación de su primera novela (sus artículos de crítica literaria dan cuenta de ese movimiento con anterioridad), se intensifica a partir de ese evento, que cambió el horizonte de la literatura argentina con su lectura de la tradición nacional y marcó nuevos rumbos no solo en la narrativa sino en el campo de la crítica literaria. Interpretamos que al definir el carácter del manuscrito de *Respiración artificial*, novela fundante de un nuevo modo de entender y de engendrar la narrativa, para nuestro estudio de la génesis, reitera la voluntad de señalar o de trazar el rumbo de la interpretación del propio proceso de escritura de la novela. Ello se ve intensificado por el recorte y por la selección de los materiales que hace el autor entre la masa de documentos que testimonian el proceso genético de la citada novela. La operación se repite cuando nos entrega una serie de materiales pertenecientes al proceso creativo de la novela *La ciudad ausente* y de la ópera homónima, escrita con el compositor Gerardo Gandini. Quizás la mejor forma de describir los ademanes del autor sea apelando a una frase con la que él definió el recorrido creativo de su amigo el compositor y músico Gerardo Gandini, como pasos en la nieve: marcas silenciosas en una superficie blanca...

I.7. RETRATO DE RICARDO PIGLIA COMO ESCRITOR

Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en Adrogué (provincia de Buenos Aires) el 24 de noviembre de 1940 en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Su padre fue empleado ferroviario, su madre, ama de casa. En 1955 inició sus estudios secundarios

en el Colegio Nacional de Adrogué, una prestigiosa escuela estatal donde comenzó a interesarse en la historia argentina y en la literatura. Poco después, su familia debió trasladarse a Mar del Plata huyendo de las persecuciones del golpe militar que derrocó a Perón. Este desplazamiento que el propio Piglia ha comparado con el exilio – ficcionalizado en la *nouvelle* “En otro país” (*Prisión perpetua*)– dio origen a la escritura de su primer diario, o para ser más precisos, al diario de escritura que hoy sigue desarrollando. Si toda escritura se debate entre su pertenencia a un origen incierto e imposible como momento único y la necesidad de fijar un comienzo, esta experiencia de desarraigo narrada como mito de origen es a la vez la que impulsa una escritura literaria antes de que fuera pensada como tal. En sus relatos sobre este diario, Piglia sostiene que para llenarlo robaba experiencias ajenas. Aunque no hemos podido consultarlos, hemos visto varios de esos cuadernos apilados en el estudio del escritor, que nos ha facilitado uno de ellos para el estudio de la ópera *La ciudad ausente*; volveremos sobre esto, pero por ahora queda la imagen de un adolescente que escribe experiencias de otros para explicarse las propias. Los posibles lectores de esos tiempos no dejaron huellas archivables, pero la presencia fantasmal de esos diarios estructuró toda la escritura literaria de Piglia. Al mismo tiempo, el regalo de una máquina de escribir portátil (un modelo *Lettera* de Olivetti) que recibió de su padre a los diecinueve años, lo habilita para un tipo de escritura más pública, en hojas sueltas y de legibilidad asegurada que pueden ser compartidas sin comprometer el conjunto de la escritura.

En los dos últimos años de la década del 50, Piglia cursó el cuarto y el quinto años del nivel medio en el Colegio Nacional de Mar del Plata. Por esos años inició su formación literaria, consagrándose en especial a la literatura norteamericana y argentina, y a la escritura de su diario personal. En 1960 comienza otra etapa en su vida, cuando decidió instalarse en la ciudad de La Plata para seguir la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional, bajo la dirección de Enrique Barba, quien lo inició en la investigación historiográfica. En 1961 escribió “La Honda” (cuento); en 1962, con su relato “Mi amigo” obtuvo el primer premio del II Concurso de Cuentos organizado por la revista *El escarabajo de oro*,⁴⁸ compartido con los escritores Miguel Briante, Octavio Getino y Germán Rozenmacher. Al año siguiente, recibió un galardón en el concurso del Instituto Amigos del Libro por “Una luz que se iba” y

⁴⁸ La revista *El escarabajo de oro* fue fundada y dirigida por el escritor Abelardo Castillo, un referente para los jóvenes escritores de la década del 60. En 1973 Piglia se alejó de la revista junto con Miguel Briante por diferencias ideológicas y literarias.

publicó su primer ensayo –sobre Cesare Pavese– también en *El escarabajo de oro*.⁴⁹ En 1964 escribió la narración “Las actas del juicio”, incluida en la antología *Crónicas de la violencia* (1965), publicada por Jorge Álvarez, en cuya editorial comenzó a colaborar en 1966, cuando decidió instalarse en la ciudad de Buenos Aires. Ahí comienza a frecuentar a David Viñas, Rodolfo Walsh, Piri Lugones, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig, dentro del ámbito literario, con quienes los unió una relación de amistad; también confraterniza con músicos y artistas de otras disciplinas.

Por entonces escribió “Mata-Hari 55”, “Tierna es la noche” y un conjunto de relatos que obtuvieron la primera mención del premio Casa de las Américas, cuya editora publicó con el título de *Jaulario*. Este sería su primer libro de cuentos publicado en Argentina por la editorial Jorge Álvarez con una modificación importante, pues reemplazó el título original por el de *La invasión* (1967). Con Rodolfo Walsh, León Rozitchner y Francisco Urondo viajó a Cuba en enero de 1968 para participar del Congreso Cultural de La Habana. Durante los meses que duró su estadía, a diez años de la revolución socialista, estuvo muy próximo de Rodolfo Walsh, quien fundó en ese lapso la Agencia periodística Prensa Latina. De regreso en Buenos Aires, Piglia comenzó a desempeñarse como director literario en la editorial Tiempo Contemporáneo, donde publicó una colección de novelas policiales, cuyo primer volumen incluye una presentación firmada como Emilio Renzi. Por entonces escribió uno de los ensayos pioneros de la crítica sobre *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, titulado “Clase media: cuerpo y destino” y el relato “El laucha Benítez cantaba boleros”. Según consta en Fornet (2000), en 1970 habría redactado la primera versión de una novela – con el título provisorio de *El enterradero*– basada en una crónica policial de la época, que sería publicada casi tres décadas más tarde con el título de *Plata quemada*.

En 1973, escribió un ensayo sobre Roberto Arlt titulado “Una crítica de la economía literaria” publicado parcialmente en la revista *Los Libros*. En el marco de su militancia en un grupo maoísta, viajó ese año a la República Popular China, donde durante dos meses participó de debates políticos.⁵⁰ En 1974 comenzó a colaborar en la revista *Crisis* dirigida por Eduardo Galeano y a coordinar grupos de estudio en

⁴⁹ La edición española del libro de relatos *La invasión* (2006) incluye un cuento titulado “Un pez en el hielo”, que narra una investigación sobre Cesare Pavese llevada a cabo por Emilio Renzi.

⁵⁰ En 1972 Piglia había publicado en *Los Libros* un ensayo titulado “Mao-Tse-Tung, práctica estética y lucha de clases”. Allí analiza los modos y los medios de producción literaria, los canales y las condiciones de consumo de acuerdo con la teoría marxista. Muy influido por los formalistas rusos, se advierten en ese trabajo la preocupación por las condiciones de posibilidad de una literatura revolucionaria alternativa a la poética del realismo socialista.

literatura. En septiembre de 1975 escribió “Homenaje a Roberto Arlt” y preparó la serie de relatos de *Nombre falso*. Luego del golpe militar de 1976, ejerció su actividad docente exclusivamente en el área privada y dictó por primera vez un curso sobre el *Facundo* de Sarmiento (que años más tarde ofrecería como Seminario de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) hasta su viaje a California a fines de ese año. Vivió durante seis meses en La Jolla (la ciudad de Raymond Chandler) y dictó cursos de literatura en la Universidad, como su amigo y colega David Viñas. A su regreso, en julio de 1977, comenzó a escribir en Buenos Aires *Respiración artificial* y un año más tarde se incorporó a la dirección de la revista *Punto de vista*, junto con Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. En esa revista publicó al año siguiente “La prolijidad de lo real” (el primer capítulo de *Respiración artificial*) y ensayos sobre Sarmiento y sobre Borges.

A fines de 1980 Pomaire editó la primera novela de Piglia, *Respiración artificial*, que inauguraría una nueva forma de hacer narrativa y crítica literaria, puesto que planteó las condiciones de posibilidad de una novelística que rompía con el canon del género y trazaba una nueva lectura de la tradición literaria nacional. *Respiración artificial* es –en cierto sentido– una resultante de la reflexión teórico-política del autor iniciada a fines de la década del sesenta, a partir de las discusiones entre los intelectuales de izquierda en la Argentina (que el autor también había llevado a cabo en congresos internacionales, como el de La Habana y el de Pekín, como afirmamos poco antes) y un proyecto novelístico de larga data que ha involucrado, como veremos más adelante, un notable trabajo de investigación.

En 1983 cesó su colaboración con *Punto de vista* por diferencias ideológicas con Beatriz Sarlo y con Carlos Altamirano. En enero de 1984 emprendió el proyecto de escritura de *La ciudad ausente* y comenzó a dirigir la sección “La Argentina en pedazos” de la revista *Fierro*, una colección de historietas para adultos basadas en textos de Arlt, Borges, Walsh, Discépolo, Manuel Puig, Germán Rozenmacher, Cortázar, y otros renombrados escritores argentinos. Una selección de esos textos – presentado en cada entrega por una introducción crítica de Piglia– fue recopilada en el volumen *La Argentina en pedazos* (Ediciones de La Urraca, 1993).

En 1985 Piglia terminó la primera versión de la novela *La ciudad ausente*, de la cual publicó el primer capítulo en el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín* del 5 de marzo de ese año, con el título “Otra novela que comienza”. Por entonces Enrique Pezzoni había alentado su publicación desde la Editorial Sudamericana, pero el autor

decidió emprender la reescritura de la novela porque no estaba conforme con el texto, como luego analizaremos en el capítulo “Los avatares de la reescritura”.

En 1988 Piglia escribió la *nouvelle En otro país*, publicada por la editorial Sudamericana en un volumen titulado *Prisión perpetua*, junto con una serie de relatos agrupados bajo el título de uno de ellos, “Las actas del juicio” y la *nouvelle Homenaje a Roberto Arlt*; luego viajó a Francia, invitado por la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire*, una ciudad portuaria de Normandía. Durante la estadía de tres meses, concibió la *nouvelle Un encuentro en Saint-Nazaire*, editada en versión francés-español por la institución anfitriona, *M.E.E.T.*, en 1989. Ese mismo año obtuvo la beca Guggenheim y se desempeñó como *visiting professor* en la Universidad de Princeton, donde dictó cursos sobre Sarmiento y un seminario sobre las poéticas de la novela en Saer, Walsh y Puig al que tituló “Las tres vanguardias”, con el que poco después inauguraría su brillante etapa docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 1990, Piglia se hizo cargo de un curso semestral sobre “Los orígenes de la novela argentina” en la Universidad de Harvard y a mediados de ese año se instaló nuevamente en Buenos Aires, donde comenzó a dictar seminarios de grado y de postgrado para la carrera de Letras en la Facultad de la UBA y a interesarse — como vimos— en comunicar sus procesos de escritura. En abril de 1993 inició un seminario interno para jóvenes graduados que se transformó con el tiempo en un proyecto subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, dedicado a investigar las poéticas de la novela en América latina y la historia de la novela argentina. Como resultado de esa experiencia, editó el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (Fondo de Cultura Económica de Buenos Aires, 2000, con una reedición de Fondo de Cultura Económica de España en 2005).

En 1993 comenzó una etapa intensa de colaboración en proyectos cinematográficos: escribió el guión para la película *Foolish Heart* de Héctor Babenco, adaptó al lenguaje cinematográfico la novela *El astillero* de Juan Carlos Onetti, dirigida por David Lypzic y colaboró con la directora María Luisa Bemberg en la preparación del texto de *El impostor*, basado en el cuento homónimo de Silvina Ocampo. Ese año conoció al músico y compositor Gerardo Gandini, quien le propuso la creación de una ópera a partir de los núcleos melodramáticos de la novela *La ciudad ausente*, cuya lectura le había despertado un profundo interés. En 1994 publicó el ensayo “Sarmiento, the Writer” en un libro coordinado por Tulio Halperín Donghi para la University of California Press, que circularía luego en español, editado en la revista *FILOLOGÍA*

volumen XXXII (dirigida por Ana María Barrenechea). En 1985 publicó la antología *Cuentos morales*, con un estudio preliminar de Adriana Rodríguez Pérsico; contemporáneamente escribió el guión de una película documental sobre Macedonio Fernández dirigida por Andrés Di Tella. En octubre de 1995 se estrenó con gran éxito la ópera *La ciudad ausente* en el Teatro Colón de Buenos Aires. Un año después publicó la edición crítica de los *Cuentos completos* de Roberto Arlt (prólogo y notas) y escribió junto con el novel director Fernando Spiner el guión cinematográfico de *La Sonámbula*, a partir de ciertos núcleos narrativos de *La ciudad ausente*.

Poco después emprendió la etapa de reescritura de *El enterradero*, iniciada tres décadas antes, y la publicó en Editorial Planeta con el nombre de *Plata quemada* a fines de 1997. A partir de ese año comenzó a desempeñarse como *visiting professor* en el departamento de Lenguas romances de la Universidad de Princeton (Nueva Jersey, Estados Unidos), donde ha dictado seminarios de grado y de postgrado principalmente dedicados al estudio de las Poéticas de la novela en América latina –también sobre Tango y cultura argentina– y se ha dedicado a la dirección de tesis de doctorado. En el año 2000 presentó su renuncia a la Universidad de Buenos Aires, dejando trunco un proyecto de investigación sobre la historia de la novela argentina. En la actualidad continúa desempeñándose como profesor de Literaturas Romances en Princeton University durante el segundo semestre de cada año, y reside en Buenos Aires el tiempo restante. En los últimos años reeditó *La invasión* (2006) y *Prisión perpetua* (2007, ambas en Anagrama, con la inclusión de nuevos relatos), publicó *Teoría del complot* (un libro compacto editado por Mate en 2007, en una colección que incluyó a Witold Gombrowicz y otros renombrados autores) y los libros de ensayos *Formas breves* (Buenos Aires, Temas en el margen, 1999), *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001) y *El último lector* (Anagrama, 2005), que serán considerados al abordar la interacción entre el pensamiento teórico del autor y sus invenciones narrativas. En los momentos finales de esta tesis, se está publicando *Blanco nocturno*. (Agosto, 2010)

I.8. CRONOLOGÍA DE TEXTOS CRÍTICOS Y COLECCIONES EDITORIALES

Contemporáneamente a la preparación de su novela *Respiración artificial*, de la cual publicó el primer capítulo en el tercer número de la revista *Punto de vista* (julio de

1978) Piglia se encargó de una compilación de relatos de autores norteamericanos, *El cuento norteamericano contemporáneo*, que incluyó textos de Sherwood Anderson, Ring Lardner, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, John O'Hara, Erskine Caldwell, Raymond Chandler, Catherine Anne Porter y Carson McCullers y de los *Cuentos de la serie negra*, textos de Dashiell Hammet, William Burnett, Raymond Chandler, James M. Cain y Horace McCoy. Los dos volúmenes fueron editados por el Centro Editor de América latina en 1979. Durante la etapa preparatoria de su primera novela, Piglia contaba con una importante colección de literatura norteamericana y de historia argentina, de la cual se desprendió unos años después. La interacción de estas dos vertientes bibliográficas se observa en los procesos genéticos de *Respiración artificial* y de *La ciudad ausente*, donde se advierte el peso de la tradición nacional, dominante en la primera novela, y de la influencia de la literatura norteamericana, cuya lectura se entreteje en la concepción de núcleos narrativos y en la proliferación de micronovelas, como analizaremos en el capítulo dos de esta tesis.

Por otra parte, en 1975 apareció “Notas sobre Brecht” en *Los Libros* y dos años más tarde el artículo “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano” en la misma revista. En el primer número de la revista *Punto de vista*, Piglia colaboró con los artículos “Hudson: ¿un Güiralde inglés?” (firmado con el pseudónimo Emilio Renzi); “Ideología y ficción en Borges” en el quinto número de la revista (1979) y las “Notas sobre Facundo” en el número ocho de 1980, el mismo año de la publicación de *Respiración artificial*. También en *Punto de vista* se publicó en julio de 1979 el primer capítulo de *Respiración artificial* con el título de “La prolijidad de lo real”.⁵¹

En 1984, Piglia comienza a elaborar el plan escriturario de su novela *La ciudad ausente* y participa del volumen colectivo *Homenaje a Ana María Barrenechea* (coordinado por Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner) con “Notas sobre literatura en un diario”; un año después publica unas variaciones sobre la escritura diarista iniciada en su contribución anterior titulada “Notas sobre Macedonio en un diario” en el suplemento cultural del diario *Clarín*. Sus artículos críticos de la época dan cuenta de su indagación en la obra de Macedonio Fernández, centrada en el *Museo de la novela de la Eterna*, a la que pone en diálogo con los escritos filosóficos de Macedonio: de ese proceso dan cuenta sus trabajos “Apuntes preliminares sobre Macedonio Fernández” y “Novela y Estado en Macedonio Fernández”, publicados en los suplementos culturales

⁵¹ Como veremos, “La prolijidad de lo real” es una de las opciones imaginadas para nombrar la novela, luego desplazado a la trama argumental como título del texto de Renzi.

de los diarios *Tiempo Argentino* (9 de febrero de 1986) y *Página 12* (4 de septiembre de 1988). En 1987 participa en un Congreso en la Universidad de Yale con la ponencia “Ficción y política en la literatura argentina”, ensayo publicado en varias partes y recogido en la segunda edición de *Crítica y ficción*. Mientras elaboraba *La ciudad ausente*, la Universidad Nacional del Litoral publicó una serie de entrevistas a Piglia, compiladas en el volumen *Crítica y ficción* (1986), luego editada por Seix Barral en 2000 (corregida y aumentada por el autor). En 1990 se publica el volumen *Por un relato futuro; diálogo Ricardo Piglia–Juan José Saer* (Universidad Nacional del Litoral).

Entre 1991 y 1992, época en la que estuvo dedicado a la versión final de *La ciudad ausente*, R. P. contribuyó asiduamente en suplementos culturales y literarios: “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria” en *Página 30* (enero de 1991); “Arlt: un cadáver sobre la ciudad” en *Página 12* (9 de junio de 1991); “La ficción paranoica” en *Clarín, Cultura y Nación* (10 de octubre de 1991), donde desplegaba las ideas directrices del seminario que estaba dictando contemporáneamente en la Facultad de Filosofía y Letras; “Leonidas Lamborghini: poeta confinado en las palabras”, en *Cultura y Nación* del 19 de noviembre de 1992; y “La novela argentina” en el primer número de *Aguafuerte* (Buenos Aires, 1992).

I.9. EL LABORATORIO DEL ESCRITOR

En el segundo semestre de 1993, Ricardo Piglia dictó un Seminario de grado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en el que abordaría las lecturas estratégicas de los escritores. En ese ámbito académico, desarrolló una tipología de la lectura que establece claras diferencias entre la lectura del escritor y la lectura crítica, dos miradas que se ponen en juego permanentemente en el proceso genético de sus novelas. El título del seminario, “El laboratorio del escritor”, es significativo: con ese nombre fue traducido al portugués su reconocido volumen de ensayos y entrevistas *Crítica y ficción* (2000 [1986]). Para este autor, el espacio del laboratorio parece estar ocupado, como adelantemos, por el diario, que recoge los proyectos ficcionales del autor y es una práctica que funciona como espacio de experimentación; la mezcla genérica que la caracteriza le resulta muy atractiva. El propio Piglia se ha involucrado como lector del género, a tal punto que, en varias entrevistas, ha señalado que cuando está inmerso en el trabajo de elaboración de un texto ficcional lee casi exclusivamente los diarios de

algunos escritores, fundamentalmente el de Kafka. Esa vertiente de la escritura se entrama en el texto “Notas sobre Macedonio en un diario”, que formó parte de la primera edición del volumen *Prisión perpetua* y de la segunda edición del volumen *Crítica y ficción* (2000). Las “Notas de Macedonio en un diario” hacen foco en las notas de lectura, puesto que en ese espacio privado se inscribe el reflejo producido por una lectura, es decir, la escenificación del acto de lectura que impulsa la génesis literaria. Con la lucidez que lo caracteriza, Piglia dio una notable definición del diarismo para responder a las críticas sobre el carácter no literario de la trama de *Respiración artificial*, explayándose complementariamente acerca de todos los registros que es posible incluir en ese género escriturario:

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, viajes, pasiones, cuentas, 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. (*CyF*, 100)

Esa forma seductora es depositaria de ‘el laboratorio del escritor’; el autor se deslumbra con la potencialidad germinal del diario, donde puede entrever la riqueza de las formas posibles, aquella que se presenta como materia de los sueños. La concepción de la obra que está por hacerse o mejor quizás, la fascinación que ejerce, se entrama en la segunda parte de *Respiración artificial*, cuando el poeta Marconi despierta de un sueño con la inspiración para un poema. El poema se refiere a Kafka, a quien describe como un equilibrista que camina descalzo por un alambre de púas. La imagen es por demás expresiva y anuda dos cuestiones problemáticas para Piglia: la función del artista y los límites del lenguaje.⁵² La escritura diarista atesora una experiencia estética con el lenguaje, se constituye en registro de un momento de lectura que manifiesta su unicidad y a la vez lo resguarda de la pérdida, atestiguando las resonancias que la lectura de un texto provoca, la red de sentidos que construye al establecer un diálogo con otros textos y lo que evocan esos lazos.

⁵² En una entrevista con Josefina Delgado, el escritor Andrés Rivera se refirió a la génesis de ese fragmento de la novela de Piglia. Según cuenta Rivera, Piglia despertó de un sueño con la epifanía de ese poema, raro en todas las acepciones del término dentro de su producción estética. Lo referido permite sostener que la escena novela parte del proceso genético: “Soy/el equilibrista que/en el aire camina/descalzo/sobre un alambre/de púas.” (*RA*, 265) La entrevista permanece inédita y constituyó el material de trabajo del curso de postgrado “Introducción a la crítica genética” que Ana María Barrenechea dictó en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas junto a un grupo de colaboradoras, durante el primer cuatrimestre de 1996.

Por otra parte, en su adolescencia Piglia había emprendido la escritura del diario con una fantasía de completitud ligada al robo extra-literario, sustrayendo la experiencia de los otros (amigos, compañeros), apropiándose de las relaciones –los relatos– que irán registrándose día a día en ese espacio experimental donde el novel escritor se ejercita con el lenguaje. Es allí donde comienza por ponerse a prueba en ese duelo que implica el trabajo de escritura, donde calibra y evalúa su relación con el lenguaje. De esta práctica deducimos que la escritura manuscrita es esencial y primera en la creación literaria para Ricardo Piglia, quien continúa escribiendo manualmente sus diarios y los primeros bosquejos de sus proyectos literarios dos décadas después de haber incorporado a sus hábitos escriturarios las nuevas tecnologías. El comienzo de *Respiración artificial* plantea irónicamente la pelea con el discurso ajeno, cuando Renzi relata los (d)efectos de estilo con los que el joven artista tiene que lidiar. La lucha con la palabra ajena implicada en todo proceso de escritura atraviesa las distintas etapas de la génesis y deja huellas, marcas visibles en el texto édito, como analizaremos más adelante. A veces, bajo la distancia que impone la mirada irónica del narrador, otras, mediante frases que emergen en el texto como la cicatriz imborrable de la batalla librada con el lenguaje. Por ello, la imagen del equilibrista sobre un alambre de púas con la que se define la relación de Kafka con la lengua alemana parece la más adecuada para metaforizar la experiencia del proceso de escritura de Piglia.

I.10. HÁBITOS DE ESCRITURA

Ricardo Piglia tiene hábitos regulares de escritura: por la mañana, de 9 a 2 de la tarde, se consagra al proceso creativo de sus novelas, fundamentalmente en la etapa redaccional, aunque podemos suponer –a partir del recorrido de los procesos genéticos de sus novelas– que la etapa preparatoria ocupa otros momentos del día. Resulta difícil delimitar los diferentes momentos del proceso creativo, y más aún las etapas de elaboración, pues si bien es cierto que va avanzando por etapas progresivas, frecuentemente la escritura se ve interceptada por el diseño de nuevos planes que recapitulan el trabajo realizado o que proyectan un nuevo texto. Por ejemplo, según las referencias que nos brindó el autor, sabemos que en el borrador de *Nombre falso* había consignado unas notas para una novela futura, que resultaría *Respiración artificial*.

Entre 1975 y 1980, época en la que se dedicó a realizar la investigación documental e histórica para la escritura de su primera novela publicada, Piglia se vio

obligado por las circunstancias del contexto político a cambiar frecuentemente de domicilio: en 1975 el director del Centro de Estudios en el que Piglia brindaba cursos de literatura había sido asesinado por la Triple A en La Plata; el golpe militar de 1976 acentuaría la necesidad de mudarse y de no frecuentar esa ciudad para resguardarse, razón por la cual habitó en las casas de diversos amigos durante breves períodos. De esa época, Piglia guarda el recuerdo de sus tardes de lectura en la Biblioteca Nacional como un refugio, “un lugar relativamente a salvo” del horror circundante. De este modo, el cuaderno cuyo estudio realizaremos en el capítulo dos, en el que Piglia registra su tarea de investigación para la novela, se convierte en un espacio bivalente: por un lado, de escritura ambulante, por su capacidad de ser transportado de un lugar a otro con facilidad, y por otro, como ya se analizará, en espacio sedentario de radicación de sus notas de lectura.

A la versión final de *Respiración...* le dedicó tres meses, desde noviembre de 1979 hasta marzo de 1980; doce años después, también durante los meses de verano porteño, concluyó la escritura de *La ciudad ausente* (noviembre de 1991 – marzo del 92). Estos términos están relacionados con las pausas que le impone su actividad docente: en uno de los diálogos que mantuvimos comentó que necesita estar libre de las obligaciones académicas para emprender la escritura novelística. A partir de las manifestaciones para-textuales inferimos que hay además una correlación entre los hábitos escriturarios, el espacio geográfico en el que se desarrollan –Buenos Aires o el exterior– y los géneros narrativos, como veremos al referirnos a su producción literaria. El autor ha cultivado la *nouvelle* en las ocasiones en que residió en el exterior (mayormente en los Estados Unidos o durante el breve período en Francia a fines de 1988). Mientras que la escritura de sus novelas estuvo siempre ligada al entorno argentino en múltiples sentidos, por el contexto histórico-político de las tramas, elaboradas durante sus prolongadas estancias en la ciudad de Buenos Aires. Respecto de los cuentos, no ha manifestado requerimientos tan estrictos y sabemos por su testimonio que la compilación de relatos que integra la última edición de *La invasión* fue preparada en Nueva Jersey, durante los períodos lectivos en los que se desempeñó como profesor visitante en la Universidad de Princeton.

Ricardo Piglia dirigió colecciones editoriales y escribió numerosos artículos y ensayos de crítica literaria y de teoría de las formas contemporáneamente a la creación de sus novelas. Sin dudas, esas dos vertientes de su actividad profesional incidieron en los procesos creativos de sus novelas. Su tarea como editor le exigía la lectura de

infinidad de autores de relatos policiales (fundamentalmente del subgénero conocido como novela negra) para seleccionar los textos a publicar. Según recuerda, en su época de director editorial solía leer apresuradamente una novela por día: esa actividad se hace visible en los borradores de sus novelas, especialmente en los preredaccionales de *La ciudad ausente*, a través de la consignación de múltiples historias cuyas tramas y escenarios remiten a la literatura norteamericana.

Por otra parte, su actividad como crítico literario y como profesor de literatura, tanto en el ámbito académico como extra-académico, lo impulsó al estudio de las poéticas de ciertas figuras de la literatura latinoamericana, como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Guimaraes Rosa; dentro de la literatura argentina, fundamentalmente Borges, Arlt, Macedonio Fernández, Eugenio Cambaceres, Rodolfo Walsh y algunos autores europeos del siglo XX, con estéticas de ruptura, entre los cuales podemos destacar a James Joyce, Robert Musil y Arno Schmidt. Su profundo conocimiento de la literatura norteamericana se asimiló notablemente a su reflexión crítica y teórica sobre la literatura latinoamericana y la vanguardia europea, que se trasuntó en una obra crítica lúcida que trazó nuevos caminos en el discurso literario argentino y en una teoría de la narrativa en la que se destacan sus *Tesis sobre el cuento*. Sus propuestas críticas y teóricas y su poética de la narración, definida en sus ensayos, se despliega notoriamente en sus textos de ficción. La importancia que Piglia le ha asignado al estudio y a la práctica de ciertas formas narrativas breves como el cuento y la *nouvelle*, ha inaugurado nuevas perspectivas en la crítica literaria latinoamericana; al mismo tiempo, sus aportes a la definición de los géneros literarios han contribuido a establecer relaciones inéditas entre la literatura argentina y las literaturas hispanoamericanas y europeas, abriendo un nuevo horizonte hacia la definición de los géneros literarios dentro de la tradición literaria nacional. El análisis de los diferentes componentes de su formación y de su producción, llevado a cabo en este trabajo de tesis, nos ha permitido aprehender la relación entre su pensamiento y su praxis literaria.

I.11. HÁBITOS DE REESCRITURA

En los diálogos que mantuvimos a lo largo de una década acerca de sus procesos creativos, Piglia ha ido precisando las referencias sobre la temporalidad de la escritura y de la reescritura. Por un lado, en cuanto a la etapa de elaboración de un texto, señaló la necesidad de consagrarse por lo menos durante tres años, lapso que según pudimos

establecer corresponde al período de la reescritura, puesto que el proceso genético de cada novela tiene una duración mucho más prolongada. En el caso de *Respiración artificial*, hay una primera instancia de escritura entre 1967 y 1970 –según Jorge Fornet (2000)–, una versión que habría sido desechada; años después, reiniciará el trabajo con una importante investigación que involucró también tres años, como será analizado más adelante.

Fornet señala en su cronología que Piglia comenzó la escritura de *La ciudad ausente* en 1982, y sabemos a través de las declaraciones del autor y de la prepublicación de un capítulo de la novela que en marzo de 1985 tenía una versión lista para imprimir, luego descartada, porque decidió reescribir la novela, tarea que emprendió en 1990 luego de una estadía en los Estados Unidos. Otro tanto podemos decir de la elaboración de *Plata quemada*, cuya primera etapa de escritura data de los tres últimos años de la década del sesenta, y fue publicada luego de un proceso de reelaboración textual en 1997. La regularidad de los períodos y los prolongados hiatos que se impuso o que le impuso el ritmo del proceso creativo nos hablan de una voluntad de reescritura muy marcada, que parece guiada por la máxima borgeana: escribir es sobre todo corregir. En el caso de Piglia, nos interrogamos acerca del efecto que tiene el distanciamiento temporal de los manuscritos, el transcurso que media entre la suspensión y el reinicio del proceso genético. Creemos que en parte influye una concepción del escritor no exenta de mística, ya que Piglia se ha ocupado de destacar en distintas ocasiones cómo el tiempo de preparación de un texto contribuye con su riqueza literaria, a través de ejemplos tan notables y paradigmáticos como *El Museo de la novela de la Eterna*, cuya escritura acompañó toda la vida de Macedonio Fernández, *El hombre sin atributos* de Robert Musil, y la extensa duración (diecisiete años) del proceso creativo de la obra más sobresaliente de James Joyce, el *Ulises*. Aunque no lo haya incluido explícitamente en esa serie, inferimos a partir de ciertos indicios que también integraría estas consideraciones el *Fausto* de Goethe, un texto muy admirado por Piglia cuya elaboración abarcó e insumió seis décadas de la vida de su autor. Por otra parte, Piglia ha manifestado la vocación de diferenciar sus novelas entre sí, proceso que según su concepción estaría facilitado por la distancia que media entre la publicación de uno y otro texto.

Por añadidura, el autor le ha dedicado varios meses más a la última versión de las novelas: la de *Respiración artificial* abarcó desde noviembre de 1979 hasta marzo del 80, *La ciudad ausente*, de noviembre del 91 a marzo o abril del 92, como hemos

señalado; en ese sentido, *Blanco nocturno* acentúa el proceso, con un largo periodo creativo de quince años –con intermitencias de escritura- y la puesta a punto durante el transcurso de 2009 y los primeros meses de 2010.

Sabemos a través de su propio testimonio y el de allegados que Piglia suele leer algunas versiones de sus relatos a sus amigos escritores. Su primer cuento “La Honda” formó parte de una sesión de lectura con su amigo de la juventud Miguel Briante, quien en la misma ocasión (una noche de 1962) le leyó a Piglia un cuento que acababa de escribir, “La vasca”. Como ya señalamos, Andrés Rivera y Ana María Barrenechea se cuentan entre los primeros lectores del proceso creativo de *Respiración artificial*: Barrenechea fue la primera lectora del borrador redaccional de la novela, y depositaria del interés del autor por escribir una novela sobre Juan Bautista Alberdi, proyecto que ha dejado rastros en el proceso genético de *Respiración artificial*, como veremos más adelante.

I.12. HISTORIA Y GÉNESIS DE RENZI

Los primeros cuentos de Piglia recopilados en el volumen *La invasión* (1967) “Tierna es la noche”, el relato de infancia “Desde el terraplén” y el cuento que da título al volumen, tienen como protagonista a Emilio Renzi. Como hemos señalado, el volumen fue publicado por primera vez en La Habana, donde había obtenido una mención especial en un concurso organizado por Casa de las Américas con el título de *Jaulario* y luego en la editorial Jorge Álvarez en Buenos Aires bajo el nombre de *La invasión*. El cuento que le da título al volumen recibió primero la denominación “En la jaula” pero Piglia decidió cambiarlo porque por entonces su amigo Haroldo Conti también había presentado en el concurso un libro titulado *Alrededor de la jaula*, lo que motivó la primera modificación del título por el de *Jaulario*; las fuertes resonancias cortazarianas de este último lo impulsaron a rebautizar al cuento y al volumen como “La invasión”.

Desde entonces Renzi estuvo omnipresente en la obra de Piglia: en 1967 comenzó la escritura de una novela centrada en este personaje, en la que trabajó durante tres años, que se anunció con el título de *Respiración artificial* en el volumen *Nueva Narrativa Latinoamericana* de la Editorial Paidós en 1968. Como sucedería una década después con *La ciudad ausente*, Piglia decidió no publicarla por entonces. Renzi es también el protagonista de “El fin del viaje”, un cuento de fuertes reminiscencias

benjaminianas que narra la muerte del padre, al igual que “El viaje”, un relato de *Crónicas de Berlín*. Emilio Renzi reaparece muchos años más tarde como el cronista de los hechos en *Plata quemada*, la tercera novela de Piglia, e integra la trama narrativa de “Un pez en el hielo”, uno de sus relatos más recientes, escrito en Estados Unidos y editado en la última compilación de *La invasión* (2007).

Como narrador y protagonista de *Respiración artificial* (1980), la figura se volvió indisociable de su autor. La génesis del nombre proviene del onomástico del escritor: Emilio es el segundo nombre de pila de Ricardo Piglia y Renzi, el apellido materno, homónimo por otra parte del artista plástico Juan Pablo Renzi, de quien fue amigo y entre cuyas obras se encuentra la famosa intervención en la experiencia estética *Tucumán arde* (1975).

El plan de escritura de *La ciudad ausente* le asigna a Renzi el foco narrativo, como lo testimonia el primer capítulo de la novela publicado en el suplemento cultural de *Clarín*, la versión que Piglia desechó para consagrarse luego a la reescritura de la novela. Los cambios introducidos en esa versión, que guarda semejanzas no obstante con el texto édito, atañen fundamentalmente a la figura de Renzi, que pasa de un lugar central a un papel marginal en la trama narrativa. Conjeturamos que una de las principales motivaciones de la reescritura de la novela fue el cambio de perspectiva narrativa, pues Renzi adoptó un carácter marcadamente intelectual a partir de *Respiración artificial*, que no le convenía a la impronta de literatura de no-ficción que Piglia postuló para *La ciudad ausente*. Según comentamos, en 1996 el suplemento cultural *Radar de Página 12* publicó una entrevista de Elvio Gandolfo en la que reseñaba la línea argumental de la novela *Blanco nocturno*: en esa instancia del proceso creativo, Renzi –agobiado por algunas circunstancias vitales– se encerraba a escribir su diario personal. Nuevamente ocupaba el centro de una trama narrativa de Piglia, del que luego fue desplazado. Como hemos señalado antes, Emilio Renzi funcionó también como el pseudónimo con el que Piglia firmó algunos de sus trabajos críticos en medios de prensa y en algunos volúmenes, entre los podemos citar “Hudson: ¿un Güiraldes inglés?” en el primer número de *Punto de vista* (1978).

Ya hemos presentado los elementos relativos a la composición, en adelante nos concentraremos en el análisis específico del proceso genético de *Respiración artificial*, considerando los materiales que el autor nos facilitó. Entendemos que esos materiales seleccionados por Piglia tienen un doble valor, en tanto testimonian la creación y la significación que el escritor les dio, interpretando ese recorte de manuscritos como un

trazo de la escritura. Esperamos que nuestro análisis, el primero que aborda esta perspectiva, sirva de base a otros que en el futuro puedan incorporar nuevos materiales.

Capítulo II: NOTAS DE LECTURA EN UN CUADERNO

C'est là que les notes documentaires et les fiches de lecture de certains dossiers génétiques révèlent tout leur intérêt: témoins incontestables d'un travail d'écriture –fût-il de simple 'copie' comme les notes de Flaubert en vue du second volume de *Bouvard et Pécuchet*–, mais aussi points de départ de formidables processus de interaction discursive, par lesquels ces documents interviennent dans la construction du texte de fiction.

Grésillon, *Eléments de critique génétique*.

El cuaderno de notas de lectura en el cual Piglia consignó su trabajo cotidiano en la Biblioteca Nacional Argentina durante la fase preparatoria de *Respiración artificial* reúne de manera multiforme los rasgos de un anotador de ideas destinadas a perfilar el trabajo de escritura, donde asienta documentos que luego va a incorporar, muchas veces de manera directa, casi sin modificaciones, en la novela. Estas notas de lectura revelan la pulsión documental del autor: numerosas, pueden ser descriptas o caracterizadas como fichas textuales, un modo de trabajar con los documentos y archivos de la Historia que, como hemos señalado, Piglia había aprendido durante su paso por la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades de La Plata.⁵³ En las páginas finales del cuaderno están prolijamente citados los textos que el autor consultó en la Biblioteca Nacional durante los años de preparación de la novela, que abarca el trienio 1977-1979. El sujeto de la escritura va emergiendo poco a poco a lo largo de profusas páginas que registran citas de autobiografías y biografías de personajes históricos del siglo XIX, entre los que se destacan Enrique Lafuente –sujeto histórico que inspiró el personaje de Enrique Ossorio– Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Félix Frías, Esteban Echeverría y otros. La mayor parte de los nombrados fueron integrantes del Salón literario de 1837.⁵⁴ El año fundacional de 1837 es una fecha que condensa la significación del contexto histórico del personaje elegido para narrar un largo período

⁵³ La interacción de la masa documental recuerda el procedimiento de Flaubert para la escritura de *Salammbó* (cfr. Grésillon, 2008): Piglia prepara *Respiración artificial* con una aplicación y un apego a las fuentes documentales que recuerda la metodología usual en Flaubert o, en el campo de la literatura argentina, la minuciosidad con la que Puig se documentaba para la elaboración de sus novelas.

⁵⁴ En las notas de lectura Piglia apunta los nombres de Marcos Sastre, Vicente Fidel López, Esteban Echeverría, Claudio Cuenca, Juan María Gutiérrez y Enrique Lafuente como los personajes más conspicuos de las tertulias literarias aglutinadas en torno de la figura de Sastre, que con el correr de los meses adoptarían una impronta crecientemente política bajo la influencia de Esteban Echeverría. (Cfr. Félix Weinberg, *El Salón literario del 37*). La mayoría de ellos integraron el Club de los Cinco, una de las primeras asociaciones que se oponían al poder de Juan Manuel de Rosas, y también la agrupación Joven Argentina, constituida a imagen y semejanza de la Joven Italia de Mazzini, para reflexionar en torno de la constitución del país naciente. Es preciso aclarar que si bien Cuenca participó de las reuniones inaugurales del Salón literario, no estuvo entre los que militaban en contra de Rosas, de quien era su médico personal.

de la Historia argentina, lapso histórico-político dentro del cual Piglia quiso estructurar la trama narrativa de su primera novela. Muchas de las notas consignadas se refieren a la fundación del Salón literario y a sus integrantes. Observamos que la insistencia en el registro de ese acontecimiento histórico-cultural funciona como una brújula para la conformación del texto. A su vez, la iteración del sintagma Salón literario es el anclaje de la configuración del texto futuro: cada una de las referencias va atrayendo una red de nombres significativos que tuvieron influencia en ese espacio fundacional y particularmente sobre el personaje elegido para subsumir las figuras de los padres fundadores de la intelectualidad argentina; Enrique Lafuente, Claudio Cuenca, S. Albarracín, Santiago Viola, son algunos de los nombres de la Historia reconocibles en los apuntes de Piglia. El personaje de Cuenca es particularmente importante porque se convierte en el médico de Rosas y en ese sentido actúa como un espejo del personaje de Enrique Lafuente, que también va a estar muy cerca de Rosas luego de lograr un puesto de empleado supernumerario en la gobernación, como señalamos anteriormente. La ambigüedad que los caracteriza, ligada en buena medida con la proximidad respecto de la figura del *Restaurador*, es un elemento que interesó a Piglia, y de hecho también permite conectarlos con el personaje de Alberdi, por su revisión y la moderación de sus críticas hacia Rosas en los últimos años del régimen. Figuras bivalentes –por exiliarse tardíamente Lafuente es considerado un traidor– ambos sujetos históricos alimentan la caracterización del personaje Enrique Ossorio por contaminación del contexto genético, es decir, por su lugar de inscripción y el influjo que van ejerciendo unos sobre otros por contacto dentro del espacio escriturario.

Los apuntes de lectura oscilan entre 1837 y 1838 para hendirle un corte longitudinal a la historia argentina.⁵⁵ La vinculación entre los intelectuales y el lugar que ocupan por su brillo en el Salón literario es un motivo reiterado en las fichas de lectura que plantea interrogaciones sobre el género que enmarcará los materiales consignados: escritura biográfica, necrológica, bibliográfica, notas de lectura, historia de los intelectuales; la clave genérica, la historia literaria y la tradición son opciones que desvelan al *scriptor* en su afán de delimitar los confines de la materia novelística. Cabe la incertidumbre acerca de si la constricción de la forma biográfica que parece

⁵⁵ La oscilación entre 1837 y 1838, es decir, entre el año de la fundación del Salón literario y el del Bloqueo francés al Río de la Plata, funcionan como un paradigma que suscita la elección. Las opciones planteadas suelen manifestar cuestiones dilemáticas respecto del criterio que conduciría a la elección de una u otra: en este caso, entre el momento inicial e iniciático de la intelectualidad argentina, 1837 y el año posterior, 1838, como “momento de viraje en la historia de los intelectuales”. La anotación 294 consigna la hesitación del *scriptor* sobre cuál debía preponderar sobre el otro.

imponerse desde los comienzos –al igual que la escritura histórica– *forzó* una metodología de trabajo muy precisa, de constitución de un archivo documental, motivando un registro sistemático y ordenado de lectura para nutrir la materia novelística o bien si el método de composición y las huellas textuales de ese proceso fueron *contagiando* la materia, o sea, influyendo en la opción de volcar la trama bajo la forma de *una bibliográfica de Maggi*.⁵⁶

La documentación sobre el Salón literario no se ciñe a los orígenes de la literatura nacional, sino que registra las discusiones entre los intelectuales de la Nueva Argentina. Piglia ha manifestado en diversas ocasiones su interés por las polémicas entre los escritores, las estrategias y posicionamientos que implica adscribir a una poética, eligiendo a unos y expulsando a otros del reino. Una de las primeras anotaciones preparatorias *Respiración artificial* propone iniciar la novela con la transcripción de un documento. Esta anotación meta-escrituraria se vincula con la literatura de no ficción, cuya poética se hace visible en el diálogo que cierra el texto édito de *Respiración artificial*: la disputa en torno a la(s) tradición(es) literaria(s) y su concepción de la literatura convierte a la literatura fáctica en materia del argumento.⁵⁷ En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” (1999), texto que puede ser leído como un manifiesto y tiene como referentes a Ítalo Calvino y a Bertolt Brecht, Piglia valora a Walsh como uno de los más grandes escritores argentinos. En su lectura de *Operación masacre* (1957) se hacen visibles los motivos (en el doble sentido de motivaciones y de temas) que más lo atraen. Ese fragmento, que pone en relieve el carácter político y comprometido de la literatura de Walsh, contiene las claves para considerar el proceso genético de las dos primeras novelas de Piglia:

... Walsh ha buscado por un lado, descubrir la verdad que el Estado manipula y a la vez escuchar el relato popular, las versiones alternativas que circulan y se contraponen. *Operación masacre* es un texto definitivo en este sentido. Por un lado, otra vez, [como en *El matadero* de Esteban Echeverría] el intelectual, el letrado, enfrenta al Estado, hace Ver que el Estado está construyendo un relato falso de los hechos. (...) Si ustedes leen *Operación masacre* verán que va de una voz a la otra, de un relato al otro y que esa historia es paralela a la desarticulación del relato estatal. Esos obreros peronistas de la resistencia que han vivido esa experiencia brutal, y le dan al escritor fragmentos de la realidad. Él es el que sabe transcribir esas voces (...) Por un lado oír el relato popular y al mismo tiempo desmontar y desarmar el relato encubridor, la ficción del Estado. Ese

⁵⁶ Conjeturamos que la acumulación de las fichas de lectura impulsó la imaginación de un personaje –en este caso Maggi– que lleva a cabo una investigación y por lo tanto, constituye un archivo, frente al cual surge la necesidad de decir algo, de ahí la opción de la nota bibliográfica para darle forma al texto.

⁵⁷ En la doble acepción del término: como tema de la novela y como explicación de una posición frente a la literatura.

doble movimiento es básico y Walsh es un artífice notable de ese trabajo con las dos historias.

La línea que une los dos años centrales de la temporalidad de la novela, 1837, el de la fundación del Salón literario de Marcos Sastre que marca el comienzo de la historia literaria argentina, y 1979, título de la novela de Enrique Ossorio proyectada al futuro, permite situar en la contemporaneidad del contexto de escritura de la novela otro Salón literario, en el que también se discute el modelo de país y de literatura que acompañará la lucha política. Es importante destacar que una de las modificaciones más notorias entre el capítulo de la novela pre-publicado en *Punto de vista* y el texto édito es el cambio de fecha de los sucesos narrados, que en ese capítulo publicado de forma independiente se ubicaba en 1968. Conjeturamos que las fechas marcarían la contemporaneidad del contexto de producción de la novela, en el primer caso, correspondiente a la primera etapa de elaboración cuya datación no hemos podido corroborar, y en el segundo, a la etapa de reescritura y de documentación con vistas a la publicación del texto.

De alguna manera el Salón literario contemporáneo incluye también a los autores denostados y las influencias no reconocidas. El conjunto es muy amplio y ha sido ahondado por los estudiosos de la obra de Piglia, en especial, por Laura Demaría (1999), quien señala las inclusiones y las exclusiones en diversas series que va trazando el propio autor. Por su lado, Jorge Fornet (2007), señala nexos inesperados, a través de la influencia gótica y romántica que habría ejercido Ernesto Sábato sobre Piglia. Las series son interminables, proliferantes, ya que el autor mismo se ha encargado de referir sus parentescos, en conferencias, entrevistas, clases y ensayos. En esta línea, también interpretamos la posibilidad de contar con una fotocopia de este cuaderno como un gesto de escritura autoral, en tanto su firma nos autoriza a leerlo, a sumar una firma más que destaque el nombre de Piglia junto al de Esteban Echeverría, Domingo F. Sarmiento, Juan Bautista Alberdi y Marcos Sastre, fundadores de la intelectualidad argentina, quienes por su parte se arrogaban la herencia de los padres de la Revolución de Mayo (Demaría, 1999).

II.1. DESCRIPCIÓN DEL CUADERNO Y UTILIZACIÓN DE LA SUPERFICIE DE ESCRITURA

El cuaderno de apuntes consta de 59 hojas sin paginación donde se consignan 345 notas de lectura numeradas.⁵⁸ Luego de las anotaciones señaladas se completan las referencias del personaje elegido y de la estructura del futuro texto en un modo anárquico, donde se observan dos páginas escritas solamente en la parte superior.⁵⁹ Las cinco carillas finales del cuaderno consignan las citas bibliográficas del material consultado por el autor en la Biblioteca Nacional (Argentina). Antes de las referencias bibliográficas, dos páginas registran “Notas sobre Sarmiento”, único segmento del cuaderno con datación precisa (agosto de 1980, año de la publicación del texto édito). Esas notas, que parecen desgajarse del resto de los apuntes de lectura, son interesantes para observar qué coordenadas procura trazar el proceso de escritura. Bajo el título “Esquema de trabajo”, anota: “Definir la coyuntura– formación social– campo ideológico– sistema literario– situación de Sarmiento– concepción de la literatura– Facundo”. Y luego: “Ideología: entendida como materia prima” y “Concepción de la escritura”.

¿Cómo inciden en el armado de la novela esas notas que se asientan casi en los bordes del soporte de escritura? Toda la superficie vacante y apta para la escritura está utilizada, es decir que el autor no solo escribe en el recto y en el verso de las hojas, sino que también emplea las contratapas del cuaderno a tal efecto. Hay muy pocas tachaduras y enmiendas puesto que se trata de un cuaderno que consigna fichas de lectura.

Plantaremos algunas reflexiones apoyadas en el material transcrito en su totalidad en el *Dossier* genético. La tipografía dominante es la letra cursiva, con empleo de letras de imprenta para hacer indicaciones meta-escriturarias. La utilización de las mayúsculas postula el género tanteado, BIOGRAFÍA, o señala el contexto histórico del personaje elegido, la fundación del SALÓN LITERARIO, con una significación extra e intratextual muy importante. Conjeturamos que los tipos de letra inciden en el proyecto creativo, pues van orientando los materiales escriturarios en uno u otro sentido, para

⁵⁸ Es un cuaderno de tipo universitario marca Éxito oro de 96 hojas cuya medida es de 21,59 cm. X 27,94 cm. De ese conjunto el autor seleccionó y fotocopió para darnos 59 hojas, más el revés de la tapa y el de la contratapa.

⁵⁹ La numeración de las notas culmina en la 305, pero la cantidad de anotaciones es, como dijimos, 345. Esta discrepancia se debe a que luego de la nota 276, el autor retoma la sucesión a partir del 237, probablemente debido a un error de lectura. La última nota consignada en el borrador se refiere a la muerte de Juan Bautista Alberdi, y se entremezcla con autoindicaciones acerca de la técnica a utilizar. (Cfr. *Dossier* genético)

jalonar el proceso. Es pertinente señalar en este punto la experiencia de Piglia como editor de colecciones, que seguramente lo hayan habituado al empleo diferenciado de la tipografía para jerarquizar, clasificar y organizar los textos.

En la segunda página del cuaderno, antes de una secuencia numerada de las principales acciones de la vida de Enrique Lafuente, el elegido para protagonizar la trama novelística, se plantea la pregunta: “¿Qué escritura histórica es posible? BIOGRAFÍA]– UN CAPÍTULO–” Más adelante se completa la formulación de la incógnita con una condicional: “¿Qué escritura histórica es posible si uno toma como centro a un personaje, pero NO quiere escribir una simple biografía? El modelo x supuesto es el FACUNDO– ¿Se trataría, en este caso, de un Facundo converso. (¿Y qué es lo que eso quiere decir?)”. El *Facundo* de Sarmiento es un texto faro para Piglia durante la escritura de su primera novela. Al articular la interrogación de un modo más complejo, avanza en la búsqueda de un modelo literario encarnado por ese texto tan rico, complejo y significativo de la literatura argentina del siglo XIX. Las notas sobre Sarmiento que cierran los apuntes de lectura para la preparación de *Respiración artificial* actúan como una línea de frontera del texto que Piglia está componiendo, que asomará luego en el texto editado como una manifestación de la memoria genética mediante la frase “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”

Se observa entonces que la utilización diferenciada de la grafía actúa como una boya que va marcando en el magma inicial del proceso de escritura algunos elementos extratextuales útiles para asir y organizar el curso de la escritura, ya se trate del contexto histórico o de un marco genérico para la materia novelística. En el tanteo preliminar de ese recorrido la forma biográfica o autobiográfica constituye un referente importante, que probablemente se remonte al proyecto mental de la primera novela de Piglia, no solo por la insistencia con la que aparece en el documento de la génesis sino también porque surge muy tempranamente acompañando las primeras fichas de lectura del personaje biografiado.⁶⁰ El abordaje de la biografía de Enrique Lafuente estuvo orientado por el deseo de elegir un personaje histórico relevante para la fundación de la literatura argentina y a la vez, a semejanza de la operación que hace Sarmiento en el

⁶⁰ El proyecto mental, como dijimos, resulta evanescente e inasible, pues no deja rastros materiales. Aún así, es posible tener algunos datos de esa fase a través de ciertas manifestaciones autorales como entrevistas, correspondencia, etc. Se considera estado pre-verbal a “la etapa previa a toda escritura en la que el autor no ha intentado todavía una formulación lingüística –aunque sea parcial o errática o insatisfactoria- de un texto en el género en que luego lo conformará, pero de algún modo más o menos consciente ronda alrededor de su concreción”. (Ana María Barrenechea, *FILOLOGIA* XXVII, 1-2, 78).

Facundo, que la opción recayera en un personaje importante pero no central, para inscribir el futuro texto en esa tradición literaria.

II.2. RELATO DE LA GÉNESIS

El cuaderno de notas se inicia con una ficha de lectura de la biografía de Enrique Lafuente y con referencias bibliográficas de estudios históricos dedicados a los contemporáneos de Lafuente, como por ejemplo las correspondientes al libro *Papeles de Rosas* de Adolfo Saldías (1904), para luego delinear la estructura narrativa alrededor de la cronología del personaje. Las primeras anotaciones consignan el nombre y la fecha de nacimiento de Lafuente, quien desde el inicio se constituye en el centro alrededor del cual orbitan las notas de lectura, como si de antemano ya hubiera sido elegido como protagonista de la primera parte de la novela. Como hemos mencionado. Lafuente era un empleado supernumerario de Rosas, actividad que le permitía espiar sus papeles y colaborar con una conspiración que se estaba preparando para derribarlo, la conjuración de Maza, así denominada en honor a su cabecilla. Luego de unas referencias a las ocupaciones y a la producción intelectual de Lafuente, entre la que se destaca su tesis doctoral sobre el derecho a la herencia de los hijos naturales,⁶¹ surgen cuestiones ligadas con el marco genérico, p.e. “Narrar la conjuración de Maza como novela epistolar” o “¿Qué escritura histórica es posible?”, de las cuales quedan huellas en la estructuración de la novela. La afirmación “narrar la conjuración de Maza como novela epistolar”, sintetiza la idea de narrar un episodio de la historia argentina con la búsqueda de la

⁶¹ Aunque Piglia la consigna como tesis de doctorado, Lafuente obtuvo el título de grado en la carrera de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, con la proposición: ‘El padre que no tiene descendientes legítimos, puede instituir herederos a sus hijos naturales con exclusión de los ascendientes legítimos’ y las accesorias: ‘La esclavitud se opone a la ley natural’ y ‘La costumbre deroga la ley anterior’. El manuscrito de la primer accesoria se conserva en el Museo Histórico Nacional.” (de Lafuente Machaín, 1941) Tanto la originalidad de la tesis de doctorado de Lafuente, que implicaba una innovación de avanzada en el campo del derecho al abordar el tema de los derechos sucesorios de los hijos ilegítimos, como su carácter de discípulo de Pedro de Angelis en el Río de la Plata, son registradas en forma iterativa en el cuaderno y funcionan como un *leit motiv*, a semejanza de la frase guía que describió Poe en el “Método de composición” de su poema “El cuervo”, en el que explica cómo organizó la composición a partir del verso-estribillo. Al respecto es muy ilustrativa la noción de palabra-baliza que la geneticista Almuth Grésillon propuso en su tesis doctoral sobre los manuscritos de Proust. A la vez, el tema de tesis doctoral de Lafuente da lugar a las especulaciones del *scriptor* acerca de las motivaciones familiares que impulsaron al intelectual del ’37 a elegir esa cuestión para su doctorado. (Cfr. *Dossier genético*)

forma.⁶² La pregunta se vincula estrechamente con la metodología empleada, mediante fichas de lectura que registran documentos historiográficos. Piglia se ha manifestado refractario al hábito de documentar exhaustivamente el proceso de la escritura, expresando su prescindencia de un registro metódico de las distintas fases del proceso creativo y su predilección por los guiones escriturarios y planes iniciales como punto de partida a la vez organizador de la trama narrativa y sugerente. Ese tipo de esquema textual, en el que una serie de enunciados van perfilando la construcción de la historia a través una secuencia narrativa, presenta una enorme potencialidad y muchos caminos posibles y, como veremos más adelante, es fundamental en el método de composición del escritor.

El registro de notas finaliza con un paradigma de tres títulos posibles para la novela: “La trama de la historia”, “Alsina” y “La persistencia de la historia”, que remiten al paradigma de la Historia a través del partitivo con que finaliza cada sintagma. “La trama de la historia” parece clasificar el futuro texto en función de la experiencia de escritura que fue construyendo el sustento de la novela. Unos renglones más arriba figuran tres sintagmas de estructura sintáctica muy semejante que permiten conjeturar que se trata también de títulos barajados por el *scriptor*, aunque no están “catalogados” como tales: “Las Cartas de la Historia”, “Las Razones de la Historia”, “La Persecución de la Historia”. Estos títulos, que designan su primera novela frente al lector real, utilizan el modificador indirecto “de la historia” como partitivo de diferentes sustantivos que pondrían el acento en dos polos de la novela: la Historia y la Ficción. Los significantes Razones, Persistencia y Persecución connotan la crítica de la historiografía y el revisionismo implicados en la trama argumental de la novela, provocando las reverberaciones de la historia en el presente, y darían una clave de lectura explícita. Las cartas y la trama, por su parte, se ubican del lado de la construcción literaria y acentúan los procedimientos ficticios. Volveremos sobre ellos. Finalmente, la elección del sintagma Respiración artificial para nombrar la novela, que presumimos sucedió durante la textualización, reemplaza estos polos por un sustantivo que remite directamente al cuerpo y a la vida en consonancia con un adjetivo que pone en cuestión la naturalidad del acto a la vez que connota una situación de emergencia y peligro; al mismo tiempo,

⁶² De esta indicación quedan rastros en el texto édito, pues en la Primera parte de *Respiración artificial* el intercambio epistolar entre Renzi, el narrador, y el historiador Marcelo Maggi dan cuenta de esa intención de narrar la novela en forma epistolar.

no parece tener una relación directa con lo que el lector encontrará en el interior del libro.⁶³

En el capítulo de la novela pre-publicado en el tercer número de la revista *Punto de vista* (1978), *Respiración artificial* era el título de la novela de Renzi, incluida en la trama de la novela mayor cuyo título era *La prolijidad de lo real*. Luego esos nombres fueron intercambiados y quedó el de *Respiración artificial* para el texto editado de la primera novela de Piglia. Laura Demaría ha señalado que Piglia había considerado la posibilidad de titular *Lafuente* a su primera novela antes de que el personaje de Ossorio estuviera delineado. Creemos que la decisión final se inclinó hacia un nombre cifrado, más sugerente que aquellos que remitían al paradigma de la Historia o al nombre de la estirpe protagonista de la primera parte de la novela.⁶⁴ Tal vez el onomástico *Lafuente* haya funcionado como un título que resumía para la intimidad de la escena de la escritura el hálito del proceso creativo, tal como para Manuel Puig “Hedy” fue el nombre que identificó la trayectoria genética de *Pubis angelical* (Goldchluk 2003). *Respiración artificial* remite al peligro reinante durante la época de la última dictadura militar argentina, en el que era preciso buscar un refugio para sobrevivir, en un espacio protegido de la amenaza externa y enclaustrado. A la vez, podría pensarse en su vinculación con la creación literaria, ya que para Piglia los textos tienen una respiración, efecto que se nota en el ritmo narrativo de algunos de sus cuentos, o en el entramado de otros, como “El fin del viaje”, donde la agonía del padre se expresa a través de un hilo de voz.

II.3. LA PERIODIZACIÓN

Para resolver el conflicto que le deparaba el extenso período histórico comprendido en la trama de *Respiración artificial* (desde 1837 hasta 1979)⁶⁵ Piglia creó una genealogía

⁶³ Un cambio que no deja de tener similitudes con el paso de “La vida puerca” a “El juguete rabioso”.

⁶⁴ Por otra parte, el patronímico Ossorio tiene resonancias fúnebres por su parecido con el sustantivo osario (del que se diferencia en dos fonemas), de modo que tanto el nombre de la familia protagonista como el título de la novela fueron modificados en función de una construcción de sentido que los alejó definitivamente de su referente histórico para situarlos en el contexto ominoso del período creativo, donde –al decir del Senador Ossorio– proliferaba la muerte alrededor.

⁶⁵ Los esquemas de la novela inician la cronología histórica en 1815, año del nacimiento de Enrique Lafuente, que queda subsumido en la síntesis biográfica del personaje Enrique Ossorio que Maggi le refiere a Renzi al comentarle sus investigaciones en una carta; la fecha más antigua que figura en el texto editado es 1838, año cúspide del Salón literario según la periodización que establece Piglia en la historia literaria argentina.

que permitiera establecer una conexión entre el presente de la narración y el pasado ubicado un siglo antes, en el surgimiento de la Nación. Para resolver los problemas que la forma novelística le planteaba, encontró un modelo literario en la saga de las novelas de William Faulkner, principalmente *El ruido y la furia*, que ligan el presente histórico con la época de la Guerra de la Secesión en los Estados Unidos a través de un linaje. De hecho, una de las notas tendientes a caracterizar al personaje de Enrique Lafuente lo compara con Sartoris, reconocido personaje de las ficciones de Faulkner.

En su lectura de los orígenes de la literatura nacional, Piglia hizo hincapié en la generación de 1837 señalando su importancia para una periodización de la historia de la literatura argentina, que como dijimos era el tema de un proyecto de investigación que quedó trunco cuando el escritor renunció a la UBA. El criterio de larga duración propuesto por uno de los principales exponentes de la Escuela de los Anales, Fernand de Braudel, ha ejercido una influencia importante en la historia de la literatura planteada por Piglia. El diálogo con la generación del '37 establecido en *Respiración artificial* está atravesado por distintas motivaciones especulativas del escritor, que logran entramarse a través de estrategias narrativas múltiples, desplegadas a partir de ciertos elementos que toma de la tradición literaria norteamericana. A continuación transcribimos el fragmento de una entrevista con Jorge Fornet (2000) donde Piglia despliega su concepción acerca del parentesco entre historia y literatura:

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de victoria, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no solo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar. (...) Uno empieza y ya está en una tradición (aunque esa tradición todavía no exista).

Por otra parte, la lectura de Walter Benjamin se hace palpable en *Respiración artificial* fundamentalmente en el vector temporal de la historia narrada. Según una de las tesis benjaminianas de la historia, los momentos de mayor convulsión histórica presentan una potencia revolucionaria que permitiría provocar grandes cambios sociales, bajo ciertas condiciones.⁶⁶ El *Dogma socialista* de Esteban Echeverría también integra este

⁶⁶ Citamos dos apuntes de Benjamin (1939) sobre el concepto de historia: “La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia le es peculiar a las clases revolucionarias en el momento de su acción”; “La sentencia de que el historiador es un profeta vuelto hacia atrás puede ser entendida de dos modos. El modo tradicional significa que el historiador, transportándose a un pretérito remoto, profetiza lo que para este había de valer todavía como futuro, pero que entretanto se ha convertido, asimismo, en pretérito... Pero se puede interpretar la sentencia de un modo completamente distinto, y entenderla así: el historiador

conglomerado de influencias, con el que confronta la palabra de Piglia en la fase preparatoria de *Respiración artificial*. Uno de los interrogantes que la constitución del pre-texto permite postular se refiere a la interacción que (se) provocan las distintas voces autorales evocadas. ¿Cuál es el grado de incidencia o la intensidad de la influencia de cada autor, de qué modo se manifiestan los conflictos discursivos en el momento posterior de la textualización? ¿Qué ecos tienen esas palabras en el encierro que implica escribir en ese contexto histórico social, con una metodología provocada en buena medida por la coerción del contexto? ¿Qué otros aspectos de la génesis han sido constreñidos por estas condiciones de producción, cuáles pudieron resultar favorecidos por ellas? Las geneticistas Almuth Grésillon (1994) y Élica Lois (2001) han señalado que los documentos de la escritura están atravesados por conflictos discursivos, pues en ellos se observa la tensión entre la palabra ajena –que incluye en su entramado los saberes heredados y con ellos el peso de la tradición– y la palabra propia:

Las transformaciones más significativas que se observan en los papeles de trabajo escritural nunca son interpretables como el efecto exclusivo de una inscripción sociocultural o sociohistórica (así como tampoco de un deseo inconsciente o de una construcción lingüística o poética); cada transformación decisiva parece actualizar simultáneamente varias de esas instancias –así como una fusión de materiales experienciales e ideológicos–, que actúan en un juego de convergencias que las asocia en un punto preciso del pre-texto. Pero hay zonas del terreno que condensan indicios privilegiados para acometer alguno de esos abordajes hermenéuticos, son aquellas en las cuales las conceptualizaciones que regulan las prácticas discursivas se resquebrajan. Las manifestaciones de incertidumbre, las vacilaciones, así como las fluctuaciones y las contradicciones, constituyen las huellas visibles de un proceso de producción de sentido. (Lois, 2001)

le vuelve las espaldas a su propio tiempo, y su mirada de vidente se enciende en las cimas de las generaciones humanas anteriores que desaparecen más profundamente en el pretérito.” Creemos que tanto la potencialidad de una acción revolucionaria como la de volverse hacia atrás para mirar mejor su época alientan la trama argumental de la primera novela de Piglia. Es oportuno señalar aquí que hay varias traducciones al español de las obras de Benjamin de principios de la década del 70: *Angelus Novus* fue editado por Edhasa (Barcelona) en 1971 y *Discursos interrumpidos I* por Taurus (Madrid) en 1973. Benjamin es uno de los autores con los que más dialoga Piglia en sus obras, estableciendo relaciones de intertextualidad visibles en las tramas, y forma parte de una constelación de pensadores marxistas –entre los cuales también se incluyen Brecht, Ossip Brik y otros– cuyas reflexiones acerca de la narración y de las condiciones de producción artística fueron debatidas por Piglia con otros intelectuales argentinos de izquierda contemporáneos, especialmente en los años previos a la composición de su primera novela. Por ello, nos ha interesado especialmente la interrelación que se observa en la fase compositiva de sus textos, donde los elementos que toma de otros autores se revierten no solo en el tejido argumental sino también en la estructuración de los textos.

Nos detenemos una vez más en las condiciones en que Piglia desarrolló su escritura, bajo un régimen represivo atroz que lo forzó a cambiar permanentemente de domicilio, para establecer una nueva dimensión del diálogo con Walter Benjamin. El autor expresó que en cierto sentido las bibliotecas eran lugares relativamente a salvo de la estructura represiva del Estado; en la génesis de su primera novela aflora la idea de la Biblioteca como refugio y como lugar de fundación de una literatura personal, que no escapa de la influencia de Borges. Añadimos, la biblioteca como bien de la burguesía (insertando y resignificando una cita hurtada por Piglia de *Infancia en Berlín...* de Benjamin y copiada entre las fichas de lectura sin consignar el nombre del autor) y la biblioteca como lugar de conflictos discursivos. ¿De qué manera se interrelacionan el contexto genético, es decir, las características que tiene el borrador, la impronta temporal, y la estructuración de la novela? ¿Cómo algunos de esos problemas o características se convierten en “anécdota”, es decir, cómo narrativiza esos conflictos discursivos?

II.4. LA OBRA UNITARIA

El entramado histórico y cultural del contexto de producción es uno de los principales rasgos que diferencia a *Respiración artificial* de *La ciudad ausente*. Como plantea el crítico brasileño Idelver Avelar (2000), el concepto de ficción post-dictatorial con su consiguiente elaboración del duelo que trae aparejada la escritura en los primeros años de la democracia es una noción que permite enmarcar la consideración del contexto histórico y a la vez irradiar varios ejes de discusión. Si pensamos en los textos como documentos de cultura, producto de numerosas redes discursivas, de un trabajo con el lenguaje en el que se pueden pensar fundamentalmente varias de las ideas de Ricardo Piglia, podemos estudiar qué tensiones tienen lugar en el proceso de escritura, qué presiones provenientes del contexto sufre el escritor, constricciones que lo inclinan a trabajar de una forma determinada, por caso, su contracción a la lectura se orientó – como ya señalamos – a la constitución de un meticuloso archivo para la elaboración de *Respiración artificial*, condicionada en buena medida por el encierro a que lo confinaba en esos momentos la amenaza ejercida por la represión estatal. Sin duda la pulsión documental que sustenta el cuaderno de notas de lectura tiene sus antecedentes en un saber y en una práctica adquiridos en sus años de estudiante de la carrera de Historia. A pesar de esta influencia importante, consideramos que esta habilidad fue puesta en

práctica impulsada por las duras condiciones políticas reinantes. Esas circunstancias se evidencian en los documentos de la génesis: si se comparan las notas de lectura (para la elaboración de *Respiración artificial*) con las primeras notas para *La ciudad ausente* es posible observar que contrastan visiblemente. Puede advertirse que en el inicio de la escritura de su segunda novela, Piglia emplea su habitual sistema de esquematización de las acciones narrativas, en un patrón de anotaciones que sigue más de cerca la modalidad de la escritura de guiones para cine. En una de las entrevistas compiladas en *Crítica y ficción*, el autor afirma que toma como modelo ese tipo de escritura estructurante de los núcleos de la trama narrativa denominado *scaletta*, término de difícil traducción que proviene del ámbito del cine y podría asimilarse a un esquema de sucesos que escalonan el desarrollo del futuro texto. Ese género de esbozo narrativo parece interesarle más y servirle de mayor sustento al *plot* (planteo del relato)⁶⁷ que un minucioso registro paso a paso del proceso de elaboración.

A partir de los materiales considerados y su interrelación con las manifestaciones para-textuales inferimos la importancia que las correcciones y reformulaciones tienen en el proceso de elaboración de las novelas de Piglia. Una de las preocupaciones fundamentales del autor reside en el deseo de diferenciar sus textos entre sí, lo cual ha influido en el distanciamiento temporal entre la aparición de una y de otra novela. Centrándonos en el capítulo de la versión de 1985 de *La ciudad ausente* lista para imprimir, señalaremos más adelante algunos indicios de su renuencia a publicarla en ese estadio de elaboración textual en el que la voz narrativa estaba centralizada en la figura de Renzi.

II.5. EL CONTEXTO HISTÓRICO

La elección del personaje alrededor del cual giraría la investigación en la trama novelística de *Respiración artificial* estuvo signada por las discusiones de los intelectuales de izquierda que analizaban el contexto histórico y la pertinencia de permanecer en el país o de exiliarse en la década del 70, en las que Piglia participó activamente. De algún modo el personaje se constituye en reflejo y entramado de esa

⁶⁷ En los proyectos de investigación en los que interactué con el escritor, estudiamos algunos narradores norteamericanos como Flannery O'Connor, cuyos relatos han interesado mucho a Piglia precisamente por el diseño de la trama.

coyuntura histórica, a través de un vector temporal que une el presente de la narración con el pasado histórico, es decir, el año 1979 con la época del rosismo. En uno de los diálogos que mantuve con Piglia acerca del proceso creativo de sus novelas me señaló que en *La ciudad ausente* quiso “contar más directamente el horror de la [última] dictadura militar”. En *Respiración artificial* el modo de contar la Historia era un poco más intrincado, sirviéndose del rodeo que permitía el modelo de la literatura de Faulkner para narrar el contexto histórico argentino. La figura del historiador desaparecido y el intento del senador Ossorio por explicar las voces que le llegaban del horror circundante constituían una forma más mediatizada de contar “lo indecible”. Si en *Respiración artificial* el linaje de los Ossorio servía a esa narración, para la construcción de *La ciudad ausente* el autor va a elegir el entramado y la circulación de relatos sociales que irán desplegando fragmentariamente los núcleos principales de “la proliferación de la muerte alrededor” que se vislumbraba y se insinuaba en *Respiración artificial*. La estructura del relato de investigación que articula ambas novelas despliega en la segunda una red de relatos que se oponen a las ficciones producidas por el Estado para generar consenso social, formando un contrapunto muy afín a la estructuración de los relatos de investigación de Rodolfo Walsh. Los relatos sociales que el periodista-detective va recopilando como un antropólogo conforman un mosaico en el que es posible leer los testimonios del horror acaecido durante la última dictadura militar argentina, a partir de la represión ejercida por el poder estatal. Para ello Piglia se inserta en la tradición fundada por Walsh, que actúa como un paradigma de la construcción de los múltiples microrrelatos que componen *La ciudad ausente*. En su búsqueda de la verdad, el protagonista, a la manera del periodista-detective de *Operación masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowski* (1973), se constituirá en el depositario de los relatos de la máquina de Macedonio, que procurará el resguardo de una memoria colectiva amenazada por el poder político. Los vínculos entre memoria y testimonio en los microrrelatos de *La ciudad ausente* se analizarán en la segunda parte de la tesis.

II.6. LAS OPERACIONES DE LA ESCRITURA

Como hemos señalado, las primeras anotaciones del borrador consignan los principales hitos de la biografía de Enrique Lafuente, que sustenta la composición del ficticio

Enrique Ossorio en *Respiración artificial*. La fecha de nacimiento es el primer dato registrado, al que le seguirán su formación universitaria y el rasgo heroico de su vida, el de haber colaborado con la conjuración de Maza introduciéndose en las entrañas del poder político. Su empleo en la Secretaría de la Gobernación de Rosas lo convierte en un personaje muy atractivo para Piglia, pues reúne en sí elementos contradictorios que favorecen la ambigüedad: su carácter de intelectual opositor al régimen de Rosas que sin embargo es sospechado de traidor, es uno de los más conspicuos integrantes del Salón literario por su lucidez intelectual, aunque figure escasamente en los manuales de historia, donde ha sido confinado a un lugar marginal. Su actividad, que consistía en copiar la correspondencia recibida y contestada en y desde la Secretaría de Rosas, inspiró la estructura del texto que desde los titubeantes balbuceos del comienzo se propone narrar una novela epistolar e impulsó más tarde la creación del personaje de Arocena (hacia donde es desplazado en la novela).⁶⁸

Según refirió Piglia en una de las conversaciones que mantuvimos acerca del proceso genético de sus novelas (Piglia/Alí, 2000), dos rasgos confluyen para la elección del personaje de Lafuente (Ossorio en el texto de la novela): su carácter de espía, y el de haber inspirado a José Mármol para la composición de Eduardo Belgrano en *Amalia*. Esas dos vertientes se condensan en la operación de escritura de *Respiración artificial*: ambas están vinculadas con el propósito de reescribir un texto literario. Una de las primeras notas que emergen entre el predominante documentalismo de las notas de lectura propone narrar la conjuración de Maza como novela epistolar, tomando como referencia la obra teatral de Paul Groussac, *La divisa punzó*, que pone en escena ese episodio histórico, con lo que se añade un autor más a las relaciones entre literatura y política. El texto faro en este proceso de reescritura es *Amalia* de José Mármol, mencionado varias veces entre las fichas de los documentos consultados.

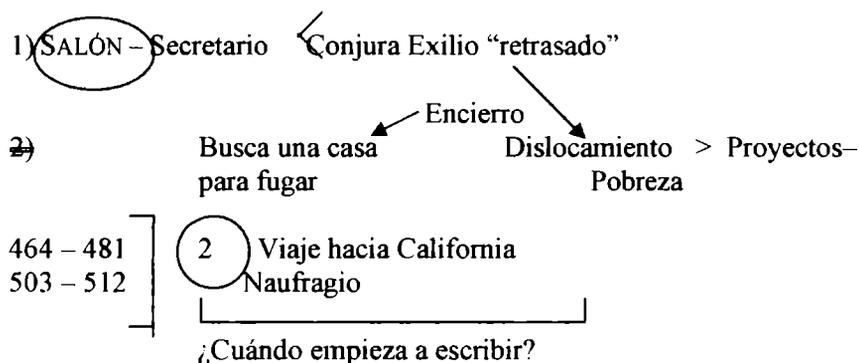
Como ya se dijo, la primera página del citado cuaderno glosa la biografía de Enrique Lafuente más completa que se conozca, escrita por uno de sus descendientes, Ricardo Lafuente Machaín. El dato no carece de importancia si lo consideramos en sintonía con las genealogías que Piglia establece en su primera novela, en la que dominan los personajes masculinos: Renzi-Maggi, Senador Ossorio-Enrique Ossorio. La primera página de anotaciones para la novela registra una composición poética con

⁶⁸ La creación del empleado del correo para tomar verosímil la recepción de cartas que no le están destinadas *prende* en la secuencia escrituraria de las notas y le permite distribuir las funciones actanciales de los personajes involucrados en la trama narrativa.

la que Lafuente disimulaba su tarea de espionaje en la secretaría de Rosas. En la segunda página irrumpe una nota meta-escrituraria que interroga sobre el estatuto que podría tener el texto: la transcribimos a continuación para hacer visibles los movimientos de la escritura.⁶⁹

NARRAR LA CONJURACIÓN DE MAZA, COMO NOVELA EPISTOLAR (?)

De esta manera si su contracción al trabajo despertaba sospechas y alguno deseaba curiosear su carpeta, quedaba satisfecho al encontrar producciones poéticas [ver FOTOCOPIA]⁷⁰



Se suicida en 1855- < cartas a Mitre, Urquiza, Alberdi

¿Qué escritura histórica es posible? < BIOGRAFÍA]- UN CAPÍTULO-

- ① HASTA 1838- < FORMACIÓN- SALÓN LITERARIO
 - ② MAZA < Agente doble - Exilio: LAFUENTE SE ESCONDE EN LA CASA DE UNA PRIMA, 31/JULIO/1840 HIJO
 - ③ EXILIO : 1848 a California
 - ④ Locura < Escritura. 1850: En Copiapó, enfermo, pobre-decaído
 - ⑤ Suicidio < El 9 de setiembre de 1850 fue al cementerio de Copiapó y se pegó un tiro en la sien-(Su amigo Carlos Tejedor sufragó los gastos del entierro)
- ↓
Interviene en la batalla de S. Cristóbal con el grado de capitán

⁶⁹ Si bien integra el *Dossier* genético, estimamos importante reproducirlo aquí también para esclarecer la explicación del proceso genético.

⁷⁰ La transcripción respeta el empleo de llaves y corchetes del manuscrito autógrafo de Piglia.

Las interrogaciones “¿Cuándo empieza a escribir?” y “¿Qué escritura histórica es posible?” irrumpen en un estado incipiente de la elaboración textual para indagar en el género que adoptarán los materiales. Esto permite conjeturar que el autor tenía un proyecto mental bastante definido de su novela, pues en un momento temprano del trabajo documental se formula preguntas que corresponderían a una etapa más avanzada. Esta hipótesis se sostiene en la complementariedad que vincula la tarea de investigación y documentación con la escritura de la novela: es plausible postular que Piglia por su experiencia en el trabajo de archivo como historiador, hubiese delineado un propósito novelesco a partir del cual habría comenzado la búsqueda de las fuentes, es decir, a leer profusa documentación de la época, manuales de historia y biografías de los intelectuales fundadores del Salón literario para trabajar en profundidad el contexto del personaje investigado (en la novela), el de Enrique Lafuente-Ossorio.

En la segunda página del cuaderno se inscriben los rasgos salientes de la personalidad de Lafuente, ordenados en la secuencia escrituraria según una gradación descendente indicada por el tamaño de la grafía y el orden en el que se suceden los significantes: su pertenencia al Salón [literario] está realzada por el uso de las mayúsculas, a las que siguen inmediatamente su ocupación como secretario; a continuación, las actividades en las que intervino solo o junto a otros, la conspiración (la conjuración de Maza) y el exilio tardío. Mediante un esquema que procura distribuir las acciones del personaje se van repartiendo –como si fueran cartas– los datos salientes de la biografía de Lafuente, como si el *scriptor* buscara ordenar y entender, o mejor ordenar *para* entender los hechos en su afán de organizar la narración.⁷¹

El tema del confinamiento que inspiró la citada novela de Mármol forma parte de la cadena de sucesos importantes que enlazan la lógica de las acciones, o sea, la motivación narrativa. El Salón literario como núcleo narrativo espacial y temporal está remarcado por el cardinal uno. Más abajo se apunta otro momento importante de la vida de Enrique Lafuente: el viaje a California en la época de la fiebre del oro. Según me refirió el autor, ese episodio atrajo mucho su interés y lo inclinó a elegir ese personaje entre otros factibles.⁷² Un indicio de la etapa temprana del proceso de elaboración lo dan los números antepuestos a la segunda secuencia, que indican las páginas de la biografía de Lafuente en el que están referidos los episodios del viaje a California y del

⁷¹ El gesto entrevisto en la escena de la escritura se refleja en la superficie textual cuando Arocena distribuye las cartas sobre una mesa con el afán de descifrarlas.

⁷² Este interés tiene un eco autobiográfico en su viaje a California de 1976.

suicidio. Se advierte que el *scriptor* todavía está muy adherido a la etapa de documentación y lectura previos al tiempo de la escritura ficcional.

La segunda esquematización (*cf.* RA.CNL, p. 132, hoja 1 verso)⁷³ revela un mayor ordenamiento de la secuencia narrativa escandido por fechas y segmentado por los numerales que articulan las acciones. Cada momento de la vida del personaje está más desarrollado que en los apuntes precedentes, por ejemplo, al escueto “Salón” del esquema anterior se opone un sintagma que de por sí parece aludir a toda una etapa de la biografía, y se transforma en: (1) HASTA 1838– { FORMACIÓN– SALÓN LITERARIO. En este reordenamiento, la conjura se une a la necesidad del personaje de buscar un refugio para protegerse. Los hechos más salientes de su vida, antes nombrados con un solo lexema, se incluyen en una construcción más abarcadora y explicativa. Las palabras que iban irradiando distintas posibilidades semánticas en sus apariciones singulares, parecen haberse imantado y agrupado según atracciones y afinidades lógicas e intelectivas que van formando una cartografía del camino a seguir en la sintaxis narrativa; ello se complementa con el esbozo del relato del suicidio, mientras adquiere forma la escritura del personaje. El esquema anterior planteaba una duda “¿Cuándo empieza a escribir?” mediante un sintagma que traza una diagonal con una posible respuesta: “cartas a Mitre, Urquiza, Alberdi” escrita a continuación de la noticia de la muerte. Vemos así que el género epistolar ocupa un lugar importante desde los primeros planes de la novela. Luego de sucesivos procesos de construcción del texto se impondrá en la primera parte de la novela, “las escrituras” (Piglia *dixit*), a la que sucederán “las conversaciones” en la segunda parte del texto édito.⁷⁴ Los dos esquemas pre-textuales asocian la escritura con la locura y la muerte. En el primero de ellos, las cartas a Mitre, Urquiza y Alberdi suceden al suicidio de Lafuente; en el segundo, la locura del protagonista está subsumida a (o incluida) en el orden de la escritura a través del signo gráfico de la llave, que a su vez establece una relación estrecha entre la escritura, la pobreza y la enfermedad: “Locura {Escritura. 1850: En Copiapó, enfermo, pobre–decaído”.

El segundo punto del esquema analizado se aglutina alrededor del argumento de *Amalia*, más precisamente de la secuencia narrativa con la que comienza la novela de Mármol: el frustrado levantamiento de Maza, que obliga a sus participantes a disgregarse para ponerse a salvo. La vocación de Piglia por la reescritura –que luego

⁷³ Indicamos el número de página del *dossier* correspondiente a la transcripción para facilitar la lectura y referimos en segundo término el número de anotación o en su defecto, el sitio que ocupa en el cuaderno de notas, como en este caso: hoja 1 verso.

⁷⁴ Las expresiones “las escrituras” y “las conversaciones” son del autor.

retomaremos al considerar la composición de la ópera *La ciudad ausente* basada en la novela homónima— se manifiesta en este caso hacia un texto fundante de la tradición literaria argentina. Las esquematizaciones de la organización biográfica del personaje alternan con las notas bibliográficas en el borrador de *Respiración artificial*. En este pre-texto preparatorio el devenir-ficción del material emerge poco a poco, como hiatos en el cuerpo de la escritura documental.

En el conjunto del cuaderno, los apuntes de lectura se van alternando con los bosquejos de la novela, que tienden a la sinopsis de la biografía del personaje, donde la cronología organiza el material narrativo, hasta la nota 60 (*RA.CNL*, p. 148). Luego, las fichas de lectura vuelven a prevalecer en el cuaderno, impregnado de la palabra ajena que formará parte de la textura de la novela. En este espacio no se advierten las reacciones del *scriptor* frente a la lectura, sino que el registro de la documentación tiene la apariencia de una copia dócil de la bibliografía. Hacia el final de ese bloque (*RA.CNL*, p. 164, 89) se plantean interrogantes acerca de la narración y del *incipit* del relato. Uno de los apuntes contiene una sentencia reveladora del proceso de escritura, lo reproduciremos completo:

La tendencia sintética en la escritura: los cuadros sinópticos de Alberdi, las palabras fundadoras de Echeverría. El esfuerzo de Lafuente: ENCICLOPEDIA. Tenemos que construir nuestro siglo XVIII.” (*RA.CNL*, p. 166, 95)

El proceso de escritura de la novela de Piglia parece contagiarse de la tendencia sintética de Alberdi, pues —como ya hemos señalado— los cuadros sinópticos recapitulan los materiales acopiados e intentan estructurar la materia narrativa. El primer sintagma de la citada anotación es una clave para comprender el sistema de escritura de la novela de Piglia, que se mimetiza con el estilo de Alberdi, desplazando el eje de su interés en el personaje histórico para el devenir-texto.⁷⁵

El otro rasgo destacable es el tono imperativo de la frase “Tenemos que construir nuestro siglo XVIII”, del cual derivan varias cuestiones estructurales y temáticas de la novela. Las consecuencias de ese postulado se vierten sobre la forma narrativa, en donde Piglia quiso resaltar la tensión entre la escritura y la oralidad, mediante el intercambio de cartas entre Maggi y Renzi, según analizaremos más adelante. Con ese

⁷⁵ Este procedimiento de fusión con el autor-modelo puede observarse también en el texto édito de la novela, cuando se manifiesta el deseo macedoniano de echar un libro en el mar de los libros futuros en 1980, que es precisamente el año de la publicación de *Respiración artificial*.

gesto *fundu* el siglo XVIII en la tradición argentina a través de una micro-novela epistolar, una opción narrativa considerada para la totalidad del texto, que luego fue relegada a un espacio más acotado, aunque significativo, ya que se trata de la Primera parte de *Respiración artificial*.

Es probable que estas observaciones –insinuadas en la nota 95 (*RA.CNL*, p.166)– hayan incitado el planteamiento de la idea central en las subsiguientes (marcadamente en la centésima anotación). Es interesante observar cómo ha ido desarrollando el plan de la novela, a través de la sinopsis, en este ejemplo por medio de un contraste entre la escritura sintética “los cuadros sinópticos de Alberdi” y “las palabras fundadoras de Echeverría”, con “El esfuerzo de Lafuente: ENCICLOPEDIA”. De esa síntesis provendría el planteamiento consignado en la anotación, “¿Cuál es la idea central? Historia de los intelectuales – El exilio y la destrucción – El VIRAJE de 1838.” (*RA.CNL*, p. 167, 100). Las notas subsiguientes tienden a enfocar el proyecto narrativo:

Lo que importa acá es dar a conocer los escritos y documentos de E. Lafuente. En determinado momento de su vida, azuzado x la soledad y la desesperación, se propuso una síntesis que en *más* de un sentido debe considerarse uno de los textos *más* lúcidos de nuestra historia. El Exilio parece haber sido durante todo el siglo XIX la condición de la escritura. [Sarmiento]Alberdi,[Hernández–] Qué significa el exilio de La Fuente (Qué significa para él)– (*RA.CNL*, p. 167,102)⁷⁶

Las indicaciones meta-escriturarias parecen ir cercando el objetivo novelístico al binomio biografía y escritura que aglutina la práctica de los fundadores de la intelectualidad argentina. Luego de esas definiciones, una advertencia sobre el modo de presentar el material orbita alrededor de una de las ideas iniciales “una bibliográfica de Maggi o mejor Notas de lectura” (opciones inscriptas en la segunda anotación numerada del cuaderno, *RA.CNL*, p. 137), para retomar la pregunta que actúa como *leit motiv*, esta vez ampliando la mira: “qué es escribir historia? ¿Qué es hacer una biografía?” Habitualmente estas preguntas son sucedidas por una serie de fichas que consignan la documentación consultada, puesto que para Piglia la escritura de la historia se sustenta en el documento, su transcripción y presentación. Nuevamente las notas de lectura se expanden y se imponen en la superficie escrituraria, hasta la anotación 116 (*RA.CNL*, p.174) donde el trazado de un nuevo cuadro sinóptico-cronológico vuelve a marcar un mojón en el camino.

⁷⁶ Las palabras consignadas en itálicas reponen el significante que en el manuscrito aparece con un signo +.

En esta instancia del proceso creativo se enfoca uno de los motivos principales por los que el personaje resultó elegido, el de traidor (*RA.CNL*, p. 175, 121). De aquí se desprenden algunas consideraciones tendientes a precisar la formación de Enrique Lafuente y su papel en el movimiento intelectual, intensificado en 1838 por una marcada politización en las actividades del Salón literario; dichas consideraciones son enfatizadas por una nota complementaria (*RA.CNL*, pp. 175-6, 122) que indica la composición de la trama argumental: “Hay que tejer ahí”-, seguida por otra imperativa anafórica en el verso de la hoja: “Hay que seguir un orden cronológico”. La insistencia sobre la formación intelectual de Lafuente: “Su formación: Estudios con De Angelis”, “De hecho es el único que tiene verdadera formación filosófica” incide sobre la forma, inclinándola hacia la novela de educación, plasmada a través de la micronovela epistolar de la Primera parte.

La novela de tesis va moldeando el devenir-texto a través de las transformaciones que se operan en el proceso genético: el cambio de narrador (de Maggi a Renzi) influye considerablemente en el tono de la novela. El primer narrador imaginado fue Maggi, con un tono que oscila entre lo pedagógico y lo paternalista, que lo habría acercado más aún a la novela de formación. La anotación 132 (*RA.CNL*, p.179) revela un cambio importante de la perspectiva narrativa en la novela, puesto que consigna súbitamente una advertencia no insinuada anteriormente: “Ojo: Será preciso hacer entrar de entrada al Narrador (a MAGGI) para que no ‘sorprenda’ y me cueste trabajo su inclusión-”. Un poco más adelante, surgen los interrogantes en cuanto al punto de vista narrativo:

¿Dónde está colocado MAGGI? Si sabe todo el orden no cronológico será ficticio- ¿Qué es lo que sabe y lo que tiene que averiguar?

Sabe: Lo que ha escrito Lafuente- Averigua a partir de fuentes éditas. [En ese caso, otra vez, estructura de investigación]

La otra posibilidad es escribir una Biografía (pero eso, intercalado, hace pensar en El Don de Nabokov): queda la posibilidad de que no lo escriba Renzi, al final-

Tercera posibilidad: Repetir la estructura introducción de MAGGI, Textos de Lafuente- (*RA.CNL*, p.181, 137)

Las síntesis impulsan y apuntalan el relato, como lo manifiesta una nota complementaria que formula una concepción de la dinámica de la escritura: “allí se puede dar una primera síntesis que ayude al relato-” (*RA.CNL*, p. 177, 127). El *scriptor* se refiere a la numeración y sistematización de las notas, y a su implantación -a modo de injerto- en el cuerpo del texto narrativo:

Una biografía (cualquier texto de historia) no es + que una cadena de citas: uno reflexiona a partir del documento y solo dice lo que puede probar. Tengo para el libro sobre Lafuente: 600 citas clara y sistemáticamente ordenadas. ¿Por qué no publicarlas así, numeradas? Amen* las que encontrara: un relato, un drama y una teoría- Ni esta colección, ni los apuntes que las contienen son una acumulación de ~~textos~~ citas destinadas a facilitar ~~el trabajo~~ la redacción sino que el trabajo principal y la redacción quedaban como algo secundario. El trabajo principal consiste para mí [escribe MAGGI] en arrancar fragmentos de su contexto original y ordenarlos de nuevo, de tal modo que se ilustren mutuamente, en un estado de libertad de movimiento x decirlo así-” (RA.CNL, p.197, 214)

Esta larga reflexión sobre el género novelístico y su relación con el pasado y con la tradición expone la metodología del escritor extractor (Daniel Ferrer, 2004) que arranca el documento de su contexto, y a través de un montaje (“ordenarlos de nuevo”), construye el sentido. En la indicación de ordenar el material se percibe la concepción vanguardista del arte que tiene Piglia, la cual se fusionará con el documentalismo de la Historia. A la vez, como hemos visto antes, Maggi se perfila allí como el narrador de *Respiración artificial* (RA.CNL, p. 179, 132 y p. 181, 137). Quizás si las notas se hubiesen conformado en una bibliográfica de Maggi, como lo proponen varias de las anotaciones pre-textuales, el lugar de narrador se habría borroneado, asemejando el texto a las novelas de Puig, sin una figura (de narrador) que centralizara el foco narrativo. Esta opción tuvo su peso, como lo destaca la propuesta de la anotación 214.

La anotación 215 presenta una novedad en cuanto al sistema de sinopsis adoptado, al desplegar una estructuración sintagmática que la distingue de las esquematizaciones anteriores: abandona la impronta de organigrama y desarrolla los núcleos temáticos en una secuencia narrativa que organiza la vida del personaje: “Su vida puede dividirse así- (1) El complot (2) El Exilio (3) El oro de California (4) La locura, la escritura y la muerte.” A la vez, esa secuencia que organiza la biografía del personaje está sucedida por otra anotación que consigna: “Proceso de expansión: pasar de la vida de Lafuente al conjunto de la historia- Proliferación-”. (RA.CNL, p. 197, 216) La única proliferación que se da en la novela es la discursiva, mediante las conversaciones y las cartas, por lo tanto, consideramos que la premisa “Proliferación” alude a la tarea del montaje que organizaría la trama narrativa. La concentración planteada en 215 promueve la formulación de otras cuestiones vinculadas con las relaciones entre literatura y poder que involucran la figura de Sarmiento, como veremos

más adelante es el otro gran referente para el proceso creativo. Las Notas sobre Sarmiento que cierran las fichas de lectura abriendo las posibilidades de la escritura actúan como una especie de horizonte del proyecto novelístico. A la vez, un apunte meta-escriturario (*RA.CNL*, p. 198, 219) plantea “relaciones metodológicas” válidas tanto para la figura de Lafuente como para la de Sarmiento, por medio de la concatenación entre lexemas que condensan núcleos semánticos definidores entre la generación del '37: “Sujeto. Ideología.] Enfermedad–Destierro– AISLAMIENTO. INACTIVIDAD–.”

Hasta aquí predominan aún en este pre-texto preparatorio las fichas de lectura, hasta el final de 296 donde se atisba la inventiva, la posibilidad se abre a la presuposición y por ende, a la ficción, hasta que una sugerencia remite a Ernest Hemingway con la mediación de Guillermo Cabrera Infante: “Construir ‘estampas narrativas’ (cfr. GCI) históricas en el estilo de las viñetas de E.H.” (*RA.CNL*, p. 233, 298). Las variaciones de los sucesivos esquemas que organizan la biografía de Lafuente procuran resolver el difícil problema que plantea la cronología para el desenvolvimiento narrativo. La organización de la vida del personaje apegada a una estricta cronología parece ir en contra de la modulación narrativa, que para Piglia es la brújula de sus procesos creativos. Anteriormente, se había planteado dramáticamente la contradicción que encuentra entre esos dos elementos:

NOTA Gran dificultad para encontrar una estructura abierta y no cronológica. 1) Si trabajo con fichas (fragmentos) se pierde el tono narrativo 2) Si trabajo cronológicamente es difícil “abrir”, ~~y en~~ el texto y hacer la teoría- ¿cómo evitar la forma biográfica? (*RA.CNL*, p.188, 169)

Las dificultades que plantean el uso del documento y el trabajo cronológico comienzan a ser más acuciantes cuanto más avanzado el proceso de registro. Sin embargo, desde el comienzo mismo, las sucesivas reestructuraciones de las síntesis biográficas de Enrique Lafuente manifiestan la inquietud acerca de la materialización narrativa que acompañó todo el proceso documental e instó –suponemos– a una puesta en limpio del material acopiado en una hoja en blanco que resume el derrotero de Enrique Lafuente, en la que indagaremos más adelante. La tensión impuesta por la cronología es un problema que atraviesa todo el cuaderno de notas y que las reformulaciones y las variadas diagramaciones de las sinopsis procuran resolver. Las notas manifiestan una relación dialéctica entre la fijación estricta de la temporalidad y la trama argumental, expresada

de manera paradigmática en la nota 116 (*RA.CNL*, p. 174) que comienza planteando la existencia de dos elementos a develar “Dos incógnitas”. Luego de algunas consignas difusas, la esquematización sitúa en primer lugar el orden cronológico por encima del temático. La cantidad de ítems consignados en el primer punto muestra que la cronología actúa como un anclaje donde el *scriptor* parece moverse con mayor seguridad en este estadio del proceso creativo, puesto que en la secuencia dedicada al “Orden temático” la escritura está todavía muy marcada por los pares de opuestos. Poco después surge una mayor posibilidad de expansión de la incógnita planteada, donde se insinúa la respuesta a las cuestiones atinentes al carácter del personaje, referidas a su lugar en la Historia; esta progresión en el análisis del personaje abre el abanico para plantear “varias incógnitas” (*RA.CNL*, p. 175, 121). Poco después, en la anotación 122, las autoindicaciones evidencian los dos términos de la relación dialéctica separados por el lugar que ocupan en la hoja: por un lado, en el recto, el imperativo “Hay que tejer ahí” enlaza por medio de un signo gráfico (un enorme corchete abarcador) dos aspectos reiterados en los apuntes de lectura: la formación filosófica de Enrique Lafuente cuyo maestro fue Pedro De Angelis y la Fundación del Salón [literario], por el lugar simbólico que le corresponde como uno de los fundadores de la intelectualidad argentina.⁷⁷ Por otra parte, en el verso de esa hoja, otro imperativo actúa en paralelismo, desde su estructuración sintáctica: “Hay que seguir un ORDEN CRONOLÓGICO”, que no deja percibir en principio el conflicto entre esos dos mandatos, salvo por su separación espacial, que marca una escisión luego irreversible, porque uno de los términos se impondrá sobre el otro, el temático sobre el cronológico, si bien con matices. El orden temático se insinúa desde el inicio de la tarea documental alrededor de tres grandes ejes consignados en el ítem b de la anotación 116 (*RA.CNL*, p. 174): a) el surgimiento de la intelectualidad argentina y la autonomización de la figura del escritor, b) el estrecho vínculo entre escritura y poder político en la literatura argentina del siglo XIX y c) la influencia europea en las letras argentinas, los cuales son primordiales en la lectura que hace Piglia de la tradición argentina. Estos tres grandes ejes confluyen en la figura de

⁷⁷ Como ya señalamos, la mención de su tesis de doctorado se convierte en un *leit motiv* a lo largo de las páginas del cuaderno de anotaciones, lo mismo que su formación filosófica bajo la tutela de Pedro de Angelis. Lo observado remite a la idea subyacente de la escritura de una novela de educación. Aunque Piglia la consigna como tesis de doctorado, Lafuente obtuvo el título de grado en la carrera de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, con la proposición: ‘El padre que no tiene descendientes legítimos, puede instituir herederos a sus hijos naturales con exclusión de los ascendientes legítimos’ y las accesorias: ‘La esclavitud se opone a la ley natural’ y ‘La costumbre deroga la ley anterior’. El manuscrito de la primer accesoria se conserva en el Museo Histórico Nacional.”

Lafuente; el relato de su vida será una forma de resolver la tensión entre la cronología fuerte de la Historia y el argumento, mediante una síntesis donde uno se impone sin anular totalmente al otro, organizando la trama de una manera no lineal. Al convertirse en el objeto de interés del historiador, la biografía de Enrique Lafuente–Ossorio evade la tiranía de la estricta temporalidad y admite la postulación de que el texto sea una “bibliográfica de Maggi”.

Uno de los apuntes de lectura se pregunta cómo unir el elemento biográfico, anecdótico, con el elemento teórico, ensayístico. La dificultad surge de la contradicción entre el exceso de diagramación exigida por la organización cronológica y la laxitud de la forma ensayística. Para explayar las teorías de la literatura se requiere una desestructuración de la forma narrativa, lo cual explicaría las decisiones que tomó el autor en relación con la versión final del texto. La partición de la novela aparece como una solución, un camino que se abre luego del siguiente planteo del problema:

Por un lado el estilo; x otro lado –quizás– la diagramación: pero fundamentalmente la alternancia– (Dificultad suplementaria ¿quién se va a interesar x esa época? No pensar en eso...) Dividir en capítulos: en partes– (RA.CNL, p. 183, 147).

La división neta de la novela en dos partes, “las escrituras primero y después las conversaciones”, es una de las primeras decisiones adoptadas para resolver el obstáculo que la documentación excesiva implicaba para introducir lo ensayístico en la novela. Por otra parte, el género epistolar brinda un marco adecuado para volcar “la diagramación” de la vida de Enrique Lafuente, eludiendo la árida opción –propuesta y cuestionada a la vez en las notas de lectura– de convertir al texto en una “bibliográfica de Maggi”.

El primero de los cuadros sinópticos desde el punto de vista topográfico – inscripto en el revés de la tapa del cuaderno– concentra en grandes bloques la biografía de Lafuente:⁷⁸ Niñez, adolescencia, formación, son los núcleos del desarrollo argumental de la novela de educación. Su papel como miembro de la generación del 37 integra la etapa de la madurez; la secuencia narrativa culmina de una manera determinante con el suicidio de Lafuente, que clausura la primera parte de la novela. El segundo cuadro sinóptico de la biografía dinamiza el protagonismo de Lafuente, poniendo en primer plano su participación en el Salón literario y su carácter de

⁷⁸ Conjeturamos que ese esquema es posterior cronológicamente a las primeras notas y es uno de los tantos momentos del proceso creativo en el que el *scriptor* se detiene para evaluar el trayecto.

conspirador. Entre esa sinopsis dinamizada y una estática –cronológica– registrada a continuación, asoma la duda del *scriptor* frente a la maleabilidad de su materia narrativa, que se manifiesta a través de la pregunta: “¿Qué escritura histórica es posible? Biografía]– UN CAPÍTULO–”, a la cual se responde de manera restrictiva en la nota 59 (*RA.CNL*, p. 147), tratando de acotar el material narrativo: “a) ¿Qué de su infancia o de su adolescencia?”, reafirmando la apelación al modelo de la novela de aprendizaje. En ese sentido, se destacará una “evolución” en la vida del personaje, con la ambición como centro y un reordenamiento de los núcleos de la secuencia narrativa, expresada a través de una estricta referencia cronológica (*RA.CNL*, p. 180, 134).⁷⁹

II.7. CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LAS ANOTACIONES DE LECTURA

Como hemos señalado, las primeras cuatro páginas del cuaderno se caracterizan por un vaivén entre los apuntes de lectura en el recto de la hoja y una esquematización tendiente a jerarquizar y a ordenar cronológicamente la información copiada y acopiada en el verso: la cronología consigna las fechas importantes anotadas a continuación de los sucesos. Las páginas que acogen los cuadros sinópticos son las más ágiles, pues en ellas se despliega un sistema de signos que complementan lo expresado verbalmente estableciendo nexos o causalidades, para concatenar los sucesos históricos referidos. En esas páginas se manifiesta un gran dinamismo comunicativo, por medio del empleo de corchetes, llaves, flechas y otros signos gráficos que generan una semiosis muy rica. El movimiento está inducido por el registro de las fechas más significativas de la historia de la intelectualidad argentina, y ello incita una red de relaciones (crono)lógicas, que a su vez propulsan la diégesis.

A partir de la séptima página del cuaderno se observa una alternancia entre apuntes de lectura e interpretaciones personales que se encaminan tenuemente hacia la escritura ficcional. Poco después de unas referencias al itinerario intelectual de Lafuente, surgen cuestiones ligadas con la forma: “Narrar la conjuración de Maza como novela epistolar” o “¿Qué escritura histórica es posible?”, de las cuales quedan huellas en la estructuración de la novela, según hemos analizado. El segundo sintagma apunta a una crítica de la historiografía, cuya formulación inicial “¿Qué escritura histórica es posible?” se va completando a través de la iteración de la pregunta, con el suplemento

⁷⁹ Este vaivén entre la cronología y la propuesta narrativa en el proceso genético de *Respiración artificial* integra los pares de opuestos planteados desde la poética de Piglia: literatura/vida, Historia/vida.

de una subordinada condicional “si uno toma como centro a un personaje, pero no quiere escribir una simple biografía.” El proyecto de escritura va avanzando a través de complementos que contribuyen a precisar el objetivo. Las cuestiones acerca de la organización del material narrativo se reiteran periódicamente a lo largo de todo el cuaderno de notas, según el modelo lingüístico binario tema/rema.⁸⁰ Es indudable que Piglia tenía el paradigma de la Historia en el proyecto mental de la novela, lo que ha orientado las preguntas que se hace el *scriptor* a medida que avanza en su tarea de documentación. Como lo revela en una entrevista con la crítica brasileña María Antonieta Pereira (2001):

M.A.: ¿Cómo usted utiliza su formación, sus estudios de Historia en la producción de sus textos?

R.P.: La Historia me ha dado como un registro de construcción de la ficción, que para mí tiene que ver con la “nueva Historia”, porque toma de la novela histórica la idea de trabajar con personajes reales y colocarlos en situaciones ficcionales. En lugar de trabajar con personajes históricos, trabajo con personajes de la historia literaria. Pero la versión de la relación entre la construcción de un mundo alternativo y paralelo, que incluye personajes reales con situaciones históricas reales, forma parte de lo que yo creo que es la tradición mejor de la novela histórica, que es trabajar con esa tensión entre lo que fue real y lo que es imaginario.

La escritura parece desenvolverse por movimientos sucesivos de expansión,⁸¹ acumulando datos biográficos y del contexto histórico de su personaje, según el método de trabajo del historiador, y un momento posterior en que se torna más apretada y sintética, consignando solo los núcleos y las motivaciones narrativas, gesto en el que se aprecia las cualidades de Piglia como novelista. Este vaivén se evidencia en la sinopsis que el *scriptor* anota en el revés de la tapa del cuaderno, un espacio imprevisto e incómodo para la actividad de registro que nos admite colegir que se trata de una síntesis escrita *a posteriori*.

El proyecto de escritura avanza por pasos sucesivos a partir de los apuntes de la documentación consultada, lo que implica un despliegue intertextual y un juego

⁸⁰ Nos parece aplicable el criterio de dinamismo comunicativo de acuerdo con la perspectiva funcional de la oración elaborada por la Escuela de Praga, fundamentalmente por Firbas (Lavandera, 1985), para leer e interpretar la dinámica del proceso de escritura. Resulta interesante señalar que este principio constructivo de los manuscritos aparece tematizado en el relato “La loca y el relato del crimen” (*Nombre falso*, luego incluido en la primera edición de *Prisión perpetua*). De la misma manera que unas observaciones consignadas en las notas de lectura acerca de las variantes narrativas constituyen el eje de la trama de “El fluir de la vida” (*Prisión perpetua*). De un modo muy coherente y consistente con sus teorías narrativas, Piglia convierte en anécdota los problemas de la narración.

⁸¹ Esa metodología constructiva se revierte en el devenir-texto de tal suerte que impregna el estilo barroco de Piglia, su sintaxis de *cajas chinas*, como puede advertirse fundamentalmente en el estilo de la segunda parte de la novela, titulada *Descartes*.

dialógico entre las fuentes incorporadas y un momento posterior de repliegue y concentración de los elementos elegidos, tendiente a estructurar la trama argumental. En las notas de lectura puede observarse un movimiento dialéctico que va oponiendo la voz propia a la palabra ajena: a la copia de los archivos le opone su interpretación personal, un recorte que selecciona y jerarquiza la importancia de los hallazgos bibliográficos. Las sugerencias meta-escriturarias –que salen al cruce de las notas extraídas de los libros- constituyen las primeras trazas de la puesta en obra y tienden a encuadrar los materiales dentro del género narrativo, con una impronta innovadora por su carácter fragmentario, atomizado, que le otorga a la novela una red de micro-historias, o sea, de formas breves propias de las tramas de Piglia. Al mismo tiempo, la pulsión documental que caracteriza la génesis de su primera novela es muy conflictiva, como lo testimonian algunas notas que dan cuenta de los efectos inesperados de la pasión del historiador, en cuanto a la relación entre investigador y archivo:

“Esta era la clásica desventura”, escribe Le Roy Ladurie, me escribe Maggi. Esta es la clásica desventura: yo había querido apoderarme de un documento para descifrar en él las certidumbres de mi juventud; y era el documento el que se había apoderado de mí y me había insuflado sus ritmos y su cronología, su verdad particular. (*RA.CNL*, p. 234, 300)

Un rasgo destacable en los pre-textos de *RA*, que se mantiene en *LCA* a pesar de las diferencias ya señaladas entre ambos procesos genéticos, es el interés por la constitución de un archivo, que no solo deviene en un elemento de la trama argumental (en las dos novelas el relato de investigación sigue los rastros de un archivo) sino que también está inextricablemente unida a la estructura narrativa:

El Archivo podría ser –en su mayor parte– un monólogo de Lafuente construido a partir de sus textos (desde el suicidio). Interrumpido x Notas de Maggi [que x supuesto abundarían + al llegar a los años de Bs As]. (...) Al menos en la estructura central del Archivo el centro es Lafuente y lo que Lafuente ha escrito. A ese eje Maggi le agrega 1) interpretaciones y teorías 2) Relato de Maggi “uniendo” momentos y situaciones 3) Testimonios. (*RA.CNL*, p. 235, 302)

Respecto de la puesta en obra, las notas presentan distintas posibilidades, por un lado, la conformación del devenir-texto fluctúa entre la escritura biográfica, la bibliográfica y el género epistolar, que es motivo de cierta ironía en el texto édito. Por otro lado, la perspectiva narrativa se ve pendular entre Renzi y Maggi. De hecho el paradigma de opciones consideradas en el decurso de la génesis deja su impronta en la estructura y en la trama argumental de la novela: el intercambio escrito entre Renzi y Maggi parodia suavemente la novela epistolar, convirtiendo en tema esa tipología textual.

II.8. LA SINOPSIS ALBERDIANA

Aparte de los cuadros sinópticos escritos en el cuaderno de notas, que van recapitulando los datos del protagonista de la intriga narrativa, una sinopsis consignada en una hoja volante establece el recorrido intelectual de Enrique Lafuente:

ENRIQUE FRANCISCO LAFUENTE, 16 de julio de 1815 – [18121]

1812 – ANTEPASADOS
INFANCIA-

1828. ATENEO ARGENTINO DE Pedro de Angelis

1830: LLEGA ECHEVERRÍA-

1830.1 UNIVERSIDAD- CURSOS DE FILOSOFÍA DE DIEGO ALCORTA
BIBLIOTECA DE S. VIOLA

1834- ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS Y LITERARIOS

1835. LIBRERÍA DE M. SASTRE

1832: UNIV.

1836:

A PARIS:

CARTA DE FACUNDO para que
embarcara viaje a Paris

PASO A LA ACADEMIA DE DERECHO

1837. Salón Literario

SE GRADUA junto con Miguel Estevez SAGUI, V. F. López C Tejedor. MANUEL MANSILLA
Contradictor Felix FRÍAS –

Secretario de Rosas-

1838. Joven Argentina (junio)

MARZO: BLOQUEO.

1839: Club de los Cinco – Correspondencia con Felix Frías

Junio: Maza

31 de Agosto → Exilado en Montevideo

1843: Enero a Río Grande

1844: Febrero en Río de Janeiro

1845: Febrero: La Murena – Naufragio

Abril: Santiago de Chile

1848: California →

N. York.

La locura

1850: Suicidio al cumplir cuarenta años

1851.

El documento es un manuscrito con lapicera fuente de tinta negra en una hoja suelta de tamaño carta (21,59 cm. x 27,94 cm.) en papel blanco liso, sin datación (*Dossier*, p. 6). Tiene algunos agregados *a posteriori* con bolígrafo azul: los círculos que rodean los años 1828, 1838 y 1848, los subrayados correspondientes al año 1834 y al apellido de Pedro de Angelis para resaltarlos, los sintagmas A París (subrayado) y Paso a la Academia de Derecho, y las flechas que se ubican 1) a continuación del corchete que abarca la mención Joven Argentina y 2) a continuación de la palabra California; la curva que rodea el lapso 1832-1836 y la línea que une los sintagmas “Asociación de Estudios Históricos y Literarios” con “Paso a la Academia de Derecho”, y se cruza con la que marca la inscripción: Carta a Facundo para que embarcara - viaje a París.

Por la organización sintagmática entre fechas y sucesos, la hoja presenta el aspecto de un apunte de clase de historia, rasgo que comparte con las notas de lectura. El esquema fue consignado en el recto de la hoja; en el verso, se observan unos números, siguiendo la modalidad de trabajo de Piglia, en la que se alternan esquemas y bosquejos textuales con grupos numéricos que interactúan en las operaciones de la escritura. Algunas páginas del cuaderno, generalmente en sus confines o márgenes, presentan elementos pertenecientes al afuera de la escritura, un dato, ya sea número de teléfono, un nombre, las coordenadas para un encuentro o referencias no relacionadas con el proceso creativo –al menos directamente. En el margen izquierdo de la hoja volante se observa una datación pormenorizada de la vida y actividad intelectual de Enrique Lafuente que sigue el paradigma de una enumeración. Los agregados en tinta azul, a través del trazado de líneas rectas, semicurvas o círculos que rodean las fechas o subrayados, procuran fijar la trama a través de un enhebrado temporal. El subrayado múltiple del apellido de Angelis –reiterado profusamente a lo largo del cuaderno de notas de lectura– destaca su ascendiente e influencia en la formación filosófica de Enrique Lafuente. La alternancia en el empleo de la letra cursiva y la letra de imprenta contribuye a jerarquizar la información consignada en la página.

En esta hoja el *scriptor* condensa los rasgos sobresalientes de la biografía de Lafuente, haciendo hincapié en la cronología. Las elipses que rodean las fechas –agregadas *a posteriori*– resaltan los hitos de la vida del protagonista trazados con una periodicidad de diez años: 1828, 1838 y 1848, de las cuales las dos primeras señalan los momentos incipientes de la literatura argentina: el Ateneo Argentino de Pedro de Angelis y la fundación de la Joven Argentina.

Por otra parte, como ya hemos visto, 1838 es un año muy importante en las actividades del Salón literario porque comienzan a politizarse las reuniones bajo el influjo de Esteban Echeverría. Se presentan aquí los elementos biográficos de Enrique Lafuente coincidentes con las fechas claves del inicio de la literatura argentina. Si bien en algún punto estas coincidencias resultan obvias por su papel en las diversas asociaciones intelectuales de la época, no es menos cierto que el personaje posee rasgos extravagantes que no comulgan del todo con sus contemporáneos antirrosistas. El último año destacado en la cronología establecida por el cuadro sinóptico corresponde a la experiencia del autoexilio del personaje, dato importante para la motivación del proceso de escritura, pues ese aspecto *novelesco* de la biografía de Lafuente (la búsqueda de riqueza personal en plena fiebre del oro en California) fue el que más atrajo el interés de Piglia.

La disposición del esquema en ese espacio acotado confirma la necesidad de constituir en una unidad de medida –la página– su correlativa unidad de sentido. Este requerimiento se puede observar también en el cuaderno de notas de lectura, y fundamentalmente en los planes y esquemas preparatorios de la novela *La ciudad ausente* y de la ópera homónima. La concentración suele caracterizar el modo en el que va progresando –en el sentido de devenir, no finalista del término– la escritura de Piglia, que procede con retrocesos que retoman y sintetizan los núcleos narrativos procurando definir la trama de la historia, mediante la iteración de los datos escogidos en función del dinamismo, es decir, por su potencial dosis de motorización narrativa. Por otra parte, en la sinopsis que recorta y selecciona esos elementos se observa que las reiteraciones –de palabras o de sintagmas– no solo producen un efecto enfático sino además, por su ubicación en el espacio de la página, se reflejan en la superficie escrituraria. Esos elementos destacados suelen estar ubicados en forma simétrica mediante líneas, llaves o corchetes gigantes (típico por otra parte de los cuadros sinópticos), constituyendo un sistema axial que compone una imagen especular. Las flechas en los manuscritos de Piglia suelen ser vectores de sentido que unen ciertos hechos con otros, estableciendo relaciones de causalidad o de consecuencia.

Por la información resumida en esta página presumimos que se trata de una campaña de escritura posterior a las notas de lectura, que extracta la biografía consultada para la construcción del personaje, *Los Lafuente*. El agregado en bolígrafo azul “A Paris” –subrayado y encabezando una llave ubicada en la parte superior derecha de la página– destaca un rasgo característico de la generación del 37, su admiración por

Francia y su cultura, pero a la vez construye en ese cuadro el juego de repeticiones por medio del cual avanza el proyecto creativo de Piglia. Complementariamente, la adición de una línea azul que interseca el trazado de otra formando una cruz señala la importancia de esa anotación para el desenvolvimiento de la trama narrativa.

Los núcleos narrativos se refieren a los espacios que aglutinaban a los intelectuales de la generación del 37: Ateneo Argentino, Salón Literario, Asociación de Estudios Históricos y Literarios, Librería de Marcos Sastre; los espacios de circulación del saber: la Universidad, los Cursos de Filosofía de Diego Alcorta, la Biblioteca de Santiago Viola, y las experiencias en común: el exilio, la correspondencia (que, como vimos, tiene sus consecuencias en el estilo elegido para la primera parte de la novela.) Como hemos visto, la cronología de la tradición nacional, con especial énfasis en el momento fundacional, han atravesado la lectura crítica de la Historia que hace Piglia. Más allá de la importancia indiscutible del Salón literario, se hace manifiesta su inclinación por amarrar la Historia de la novela nacional con la historia de su primera novela. En ese gesto puede leerse la voluntad del escritor, ya señalada por otros críticos, de insertar su obra en la tradición literaria argentina.

II.9. NARRATIVIZACIÓN DE LA MASA DOCUMENTAL CONSULTADA

En cuanto a la puesta en obra, conjeturamos que el modelo literario de Walter Benjamin ha contribuido a resolver el difícil problema del entramado argumental de los elementos biográficos del personaje elegido. Una cita de *Infancia en Berlín hacia 1900* (1990 [1936]) (RA.CNL, p. 196, 211) aparece subrepticamente entre los apuntes para la novela, como un haz de luz que asalta las numerosas páginas de fichas de lectura para alumbrar la estructuración narrativa. Por otra parte, consideramos plausible la posibilidad de que las tesis de la filosofía de la historia de Benjamin hayan actuado como un catalizador de las dificultades que le deparó la *larga duración* de la trama. Una reflexión apuntada en la nota 291 condensa la problemática para convertir en narración el material acumulado:

“Busca signos de VIDA entre los restos de la historia. Parece imposible, hoy, pretender escribir Historia. Ejercicio anacrónico: del que sería necesario encontrar (inventar) una Forma. Por un lado la materialización; x otro lado, la “VIDA” escrita—”. (RA.CNL, p. 233)

Como hemos visto, los bosquejos se suceden en el cuaderno de notas alternando con las fichas de lectura y actúan como recapitulaciones del material acopiado pero también como propulsores del recorrido, puesto que cada esquema aporta nuevos elementos instructivos. Reproducimos a continuación uno de los primeros consignados, que permite ver el proyecto creativo en ciernes:

DOCUMENTOS DE LAFUENTE

- 1 Tesis de Doctorado
- 2 Actas de Fundación del Salón Literario, 1837
Lectura de LAFUENTE: ENSAYO—
¿TRADUCCIÓN?
Carta (quizás) sobre ese momento
- 3 Bloqueo: ruptura con Rosas—
Exilios, Conspiración
Secretario de Rosas
Cartas cifradas → una carta desde el encierro en su casa (carta a
II— BAÚL FAMILIAR)
- 4 Montevideo
Río → Nafragio(: Mármol: El ¿peregrino?)
Chile {Quizás una sola carta donde hace una síntesis de lo que
va pasando: Proyectos – Enciclopedia
- 5 California: varias cartas a la familia (Fracaso)
N. York: Cartas a Cuenca—
Propuesta de Ensayo sobre Literatura USA { Hawthorne
“Descubre” a ~~Melville~~ Hawthorne
- 6 Locura: Escribe cartas a Urquiza, Rosas, Mitre, Alberdi
Diario, o texto abierto [pensado como carta ¿a Cuenca? ¿a Rosas?]
Testamento
- 7 Suicidio → Proyecto de Autobiografía—

El esquema recoge siete ítems correspondientes a los sucesos principales en los que participó Lafuente, quien se convertirá en la trama novelística en el objeto de las investigaciones del historiador Marcelo Maggi. Merece destacarse que el subtítulo “BAÚL FAMILIAR” agrupa los viajes del exilio de Lafuente: a Montevideo, Río de Janeiro, Chile, California y Nueva York; sucedidos por la declinación del personaje en la locura y el suicidio.

El núcleo narrativo del armario familiar tiene una impronta muy fuerte de los relatos de Benjamin, se trata de un espacio perteneciente a un ámbito muy íntimo de la vida privada. Como en los relatos de *Infancia en Berlín hacia 1900* y de su antecesor

Crónica de Berlín, en la primera novela de Piglia se constituye en el espacio que resguarda (de) las lecturas prohibidas.⁸²

Fornet (2007) ha señalado que el ropero conserva y oculta a la vez las historias familiares –los recortes de diarios que narran el desfalco del tío, Marcelo Maggi, y los libros de educación sexual del padre– y funciona como el germen de la narración,⁸³ al reunir los datos con los cuales Renzi emprenderá la escritura de su novela familiar en *Respiración artificial*. La génesis muestra el baúl familiar (espacio contenedor que reúne y almacena documentación sobre las filiaciones y las genealogías, es decir, que actúa a modo de archivo) como un avatar del armario de Benjamin. Por otra parte, el ropero es un *locus* que se reitera en los relatos de Piglia:⁸⁴ es el lugar donde se refleja (a través del espejo) y se des-cubre –para el narrador de la historia y para el lector– la relación incestuosa de Lucía Nietzsche con su padre (“El fluir de la vida”, *Prisión perpetua*); ese espacio se reescribe también en *La ciudad ausente*, cuando Junior –en busca de datos sobre el Museo– va al Hotel Majestic, donde se encuentra con una Lucía Joyce urbana, amante del custodio del Museo. Podríamos decir que el ropero-armario-baúl familiar es la contrafigura (o figura complementaria) del Museo dentro del ámbito micro-social de la familia: a Piglia le interesan –como vimos– unir las tramas familiares con el gran relato de la Historia y ese espacio consagrado por los relatos de Benjamin suele ser el arconte de los documentos que acreditan las filiaciones y de los secretos que atan las tramas parentales (generalmente con una matriz sexual), es decir, las elipsis de las novelas familiares. De esa interacción, una amalgama entre lo familiar como sinécdoque de lo micro-social, la tradición del relato (y sus estrategias narrativas) y la escritura de la Historia se nutre la primera novela de Piglia.

⁸² *Crónica de Berlín* es un escrito de Benjamin que antecede su más conocido libro de relatos titulado *Infancia en Berlín hacia 1900*. En 1995, José María Valverde, catedrático emérito de la Universidad de Barcelona, tradujo ese texto al español, presentándolo como un ante-texto de *Infancia en Berlín...*: “la prosa de Benjamin en estado casi de laboratorio, pues, más que a la descripción estática de una idea ya elaborada, asistimos aquí al momento mismo de su surgimiento (...) donde puede contemplarse el proceso de formación de la plasmación literaria de los recuerdos de Benjamin.”

⁸³ Cfr. la bella imagen de los granos de trigo que conservan su poder germinativo durante siglos, guardados en las cámaras mortuorias de las pirámides que Benjamin construye en “El narrador”.

⁸⁴ M.A. Ali, Entrevista con Ricardo Piglia, [sin título], 25 de octubre de 2000, (inérita). En ese diálogo, Piglia se refirió a los documentos que guardaba el padre de Renzi en un armario. Como en el diario del escritor, aquí se (con)funden los mitos privados con sus lecturas (doxa literaria, saberes almacenados, ideas recibidas, elementos que confluyen en toda génesis como señala en su tesis de doctorado Élica Lois, pp. 51-52).

II.10. FICCIONES EPISTOLARES

El proyecto de escritura de Enrique Lafuente, una Enciclopedia Americana, figura en las anotaciones como uno de los rasgos esenciales de la generación del '37. Como dijimos en el comienzo del capítulo, lo típico y lo atípico de su carácter confluyen entre las motivaciones para elegir al personaje: por un lado, hay una operación de homologación e integración del personaje con los intelectuales de su generación, con sus contertulios y cofundadores del Salón literario; por otro, aparecen los rasgos menos nítidos, su costado sombrío y marginal, sus rezagos y sus gestos más singulares, entre las motivaciones que lo convierten en el elegido como protagonista de la primera parte de la novela. Una pregunta agujonea al *scriptor* en el pre-texto de *Respiración artificial*: cuándo comenzó a escribir Enrique Lafuente; entre sus programas de escritura, el proyecto de una Enciclopedia Americana lo acercaría a las ficciones borgeanas que rondaron las fantasías de Piglia para la composición del personaje. En efecto, una de las notas de lectura sugiere que Enrique Lafuente podría ser una ficción de Sarmiento, pero esta idea es rápidamente desechada mediante la observación “Demasiado borgeano”. Sin embargo, ese matiz se desplaza de la invención del personaje a su escritura, es decir, Lafuente no será una ficción de Sarmiento para evitar que la trama sea demasiado borgeana, pero su parentesco con la escritura de Borges se establece a través del proyecto de una Enciclopedia, lo cual permite por añadidura enmarcarlo en el género por antonomasia del siglo XVIII francés que Piglia añora para la literatura argentina. La Enciclopedia, además de ser uno de los rasgos de la literatura secular del XVIII, tiene una de sus marcas principales en lo fragmentario, cualidad que le permite a Piglia condensar el carácter romántico del personaje –del que se afirma insistentemente que está influido por Lord Byron– otorgándole el don de una escritura que vendrá a suplir la carencia de novela epistolar en la literatura argentina.

El epistolario de Enrique Lafuente, cuyos corresponsales son Alberdi, Echeverría, Sarmiento, Quiroga, Cuenca, Frías, Gutiérrez e incluso Rosas, se impone como una notación relevante apenas empieza a retratarse al personaje. Los rasgos que le otorgan espesor a su perfil resultan del contraste establecido a partir del intercambio epistolar con sus contemporáneos. Lo que otros dicen de él –por ejemplo, Santiago Viola afirma que Rosas lo sobornaba–, lo que él declara en sus cartas o en los papeles que lleva consigo a la escena de su muerte (del suicidio), van tramando una red de relatos que contribuyen a darle volumen. Podríamos decir que Enrique Lafuente –

Enrique Ossorio en la trama de la historia– se recorta de entre las cartas que Piglia selecciona para elaborar la primera parte de la novela. El camino de la narrativización es muy complejo, ya que procede con diferentes técnicas de integración del discurso ajeno. Por un lado, debemos decir que hay una incorporación textual –aunque obviamente fragmentaria– de las lecturas del autor, hecho que resulta observable a través de la confrontación entre el borrador manuscrito, el texto édito y la consulta del material bibliográfico asentado prolijamente en las páginas finales del cuaderno. Como en la *nouvelle Homenaje a Roberto Arlt*, donde Piglia *plagia* –incorpora– el cuento de Andreiev como apéndice de la historia, aquí también plagia los documentos históricos.⁸⁵

Transcribiremos a continuación algunos fragmentos del epistolario de Enrique Lafuente a Félix Frías, que Piglia injerta con leves modificaciones en la trama de la novela, fusionando los materiales de diversas cartas en una sola:

Un don J. M. Rey o Reyf ha escrito a un general residente en esta, una carta en que revela cosas que solo un partidario o espía de Rosas podía revelar. Este general se la presentó a Rosas, y este me hizo sacar copia de ella. (...)

Que pícaro será el tal Rey ! Pero que Rey hay que no lo sea !⁸⁶

(14 de abril de 1839)

Haré de la clave el uso que me indica, y tanto de este como del conducto seguro y frecuente que tenemos, le prometo a Vd. completa reserva, como Vd. me lo pide, y prometo igual conducta en todos lo que sé de nuestros esfuerzos y supiera en adelante.

(14 de junio de 1839)

Un tal J. R. Rey (o Reyf) ha escrito a un residente en ésta una carta que revela lo que sólo un delator y un espía podría revelar. Me han hecho sacar copia de ella (la carta) y así pude conocerla. ¡Qué malvado será el tal Rey! ¡Pero qué Rey hay que no lo sea? Quisiera estar seguro de la prudencia de ustedes, haciendo favorable a nuestra causa estos mensajes de un modo que no produzcan males a nadie que me hagan arrepentir en el futuro.

Vale. Haré en mis cartas de la clave el uso que me indica, y tanto de esto como del conducto seguro que tenemos le prometo a Ud. completa reserva como Uds. me lo piden (sin necesidad).⁸⁷

Respiración artificial, 91–2.

O desgajando ciertas frases de una extensísima carta de Lafuente a Frías para injertarlas en el texto, metamorfoseando su contenido:

No recuerdo si dije a Vd. esto con el objeto de hacerle ver que el interés, no era el móvil de mis acciones, o si fue por el cariño que le he tomado, hablo con mi corazón, al verlo

⁸⁵ Cfr. epistolario de Enrique Lafuente, recogido en *Los Lafuente* por Ricardo Lafuente Machain; *Vida de Juan Manuel de Rosas a través de su correspondencia* de Irazusta; *Memorias del edecán de Rosas* de Antonino Reyes (1943) y *Papeles de Rosas* de Adolfo Saldías.

⁸⁶ R. Lafuente Machain, *Los Lafuente*, 245.

⁸⁷ Las itálicas pertenecen al texto édito.

trabajar a mi gusto a favor de mi querida patria, agobiada hoy desgraciadamente bajo el yugo del depotismo, por la amistad que le profeso, que quise involuntariamente depositar en ella un ayo, hijo de la consideración que nunca me abandona, de las dificultades á que me reduce mi falta de recursos para todo. Sea de esto lo que fuese ; yo mi querido amigo y hermano, (permitame retribuirle este título, pues los dos trabajamos a favor de una misma causa : la libertad ; somos dos hijos de una misma madre – la patria). Yo decia, le estoy sumamente agradecido a las ofertas, que tan generosamente me hace. El recuerdo que dejan en mi, será indeleble; y solo debo por ahora retribuir a Vd. estas ofertas, con las mias, las más sinceras, en todo aquello que pueda ser útil á Vd. personalmente.⁸⁸

(18 de abril de 1839)

Vale/ No recuerdo si le dije a Ud. en otra con el objeto de hacerle saber que el interés material no ha sido jamás el móvil de mis acciones. Me lastima en lo más hondo y me sorprende Ud. al ofrecerme dinero. ¿Dinero, a mí? Por la amistad que los dos profesamos a la misma causa disimulo aquí mi indignación y mi pesar. Soy hijo de la consideración que nunca me abandona de las dificultades en las que vivo. Satán encarna en perversos escenarios las pruebas y los lugares donde un hombre de honor debe verse sometido. Sea esto lo que fuere, no reitere Ud., señor, estas ofertas indignas, que me humillan a mí pero también a usted. Sepa, sí, que nada personal quiero ganar, ni nada gano yo, más bien peor.

Respiración artificial, 96.

La relación con la escritura epistolar admite diferentes niveles de análisis. En principio, la tarea de Lafuente en la secretaría de Rosas como empleado supernumerario consiste en copiar, duplicando, la correspondencia recibida y emitida por el gobernador. Lafuente multiplica esa tarea al sumar a su tarea diaria una copia más, destinada a colaborar con la causa unitaria. De modo que la biografía del personaje está atravesada por esa práctica, ya sea que se trate del intercambio con otros intelectuales, o de su tarea como empleado de la gobernación de Rosas. Más aún, Lafuente es definido por sus interlocutores epistolares: a partir de ellos, y en su confrontación, se recorta el personaje pero también se fusiona con ellos en el proceso genético de la novela (por ejemplo, las anotaciones 36 y 39 contienen una referencia a Alberdi que se inserta entre otros apuntes tendientes a componer el personaje de Enrique Ossorio):

LA MODA: [ARTÍCULO de LAFUENTE (o Relato)] desde octubre de 1837 hasta abril de 1838– 28 de marzo de 1838: Fundan la Joven Argentina, según el modelo de la Joven Italia de MAZZINI: Los principales afiliados eran: Echeverría, Gutiérrez, Alberdi, Frías, V.F. López, Tejedor, E. Lafuente M. Quiroga Rosas– ALBERDI: encabeza la emigración
Luego de la derrota de la alianza con los franceses y el fracaso de la revolución, todos quedan marginados. Excluido de la política x la influencia del grupo unitario, disgustado de su incapacidad, desalentado x los sucesos, Alberdi se dedicó a su profesión. (RA.CNL, p. 142, 36)

⁸⁸ *Ibidem*, 248.

1847: Folleto de Alberdi (La República Arg. 37 años después de la Rev. de Mayo): llamamiento a la reconciliación. Le ofrece a Rosas la cooperación de los emigrados– Muchos emigrados lo acusan de desertor (RA.CNL, p. 143, 39)

En la primera de ellas, la consignación de datos sobre Alberdi queda muy pegada y se confunde con la de Lafuente, por ejemplo cuando se menciona que Lafuente ha publicado “un artículo o relato” en “La Moda”, el conocido periódico de Alberdi. La breve anotación número 37 comienza con el sintagma “Comentario de Lafuente” y finaliza con la frase “Informe de Alberdi”. (Asimismo, la nota 41 es una cita de una carta de Alberdi a Félix Frías). Resulta notable cómo la silueta de Lafuente se recorta como una filigrana sobre la de Alberdi a través de las sombras que se proyectan sobre ellos, por la sospecha de sometimiento o de conciliación con el régimen rosista. Ese claroscuro impregna el proyecto mental de la novela, ya que Piglia escoge y resalta los elementos que le permiten crear un deliberado contrapunto. Otra anotación plantea cuál fue la figura predominante en el Salón literario, si Echeverría o Lafuente (48). Las anotaciones de Piglia dejan entrever cuánto le debe el personaje a una síntesis entre las figuras que fundaron en el Río de la Plata la “Joven Argentina” en 1838, a semejanza de la “Joven Italia” de Mazzini, como registra el pre-texto de *Respiración artificial*. La figura se va conformando así a partir de la amalgama de sus corresponsales.

II.11. NOTAS SOBRE SARMIENTO

Durante los primeros meses que siguieron al golpe militar de marzo de 1976 y hasta fin de ese año, Ricardo Piglia dictó un seminario sobre el *Facundo* de Sarmiento. Con una fecha muy próxima a la culminación de su novela *Respiración artificial*, unos apuntes titulados “Notas sobre Sarmiento” cierran el cuaderno de notas de lectura. Dichas anotaciones, que llevan el encabezado “Esquema de trabajo”, son un prolijo cuadro sinóptico que problematiza la obra literaria y la actuación política del autor de *Recuerdos de Provincia* (cfr. RA.CNL, pp. 240-241), y constituye el único plan escriturario de todo el pre-texto preparatorio de *Respiración artificial* que tiene datación precisa. La fotocopia del borrador de escritura no permite distinguir tintas para determinar si la fecha se agregó *a posteriori*, opción probable, ya que las notas funcionan como un horizonte de la escritura, o bien si representan una recapitulación de

lo escrito, con el fin de ultimar detalles en la redacción. Es probable que ese cuadro sinóptico hubiese constituido en principio una guía para dictar las clases que, plasmada en ese soporte, establecería un diálogo con las notas de lectura y se convertiría en un faro de la escritura de *Respiración artificial*.⁸⁹

Las “Notas sobre Sarmiento” se ubican topográficamente entre las fichas de lectura y la bibliografía de consulta asentada en las páginas finales, destinada a fijar, a dejar constancia, podríamos afirmar que a constituir un archivo, del trabajo realizado para la preparación de la novela. Sea cual fuere la posibilidad efectivamente realizada, en ese emplazamiento que parece desgajarlas de su contexto, las “Notas sobre Sarmiento” adquieren una significación relevante porque abordan de un modo concluyente las problemáticas en torno del arte de narrar características de las tramas de Piglia, su tendencia a convertir en anécdota los problemas de la narración, los conflictos que plantea la materia novelística.

El primer sintagma de la sinopsis marca con claridad los límites temporarios implicados en la auto-indicación “Definir la coyuntura (1838–1852)”. El período histórico acotado abarca el segundo gobierno de Rosas; el límite más temprano, 1838, corresponde al año de mayor actividad política del Salón literario. Las notas no están muy articuladas con el resto del borrador, en el que aparentan ser un anexo. Sin embargo, las líneas que componen el esquema abordan las relaciones entre escritura y poder en la obra de Sarmiento y una lectura de su texto emblemático, el *Facundo*. Este apéndice no puede dejar de hacer eco en la versión edita de *Respiración artificial*, que ha dado lugar a un sinnúmero de lecturas críticas de la obra de Piglia. En esas anotaciones sobresalen diversas cuestiones vinculadas con la estructuración de la novela: la ideología entendida como materia prima novelística, la concepción de la escritura, las relaciones verdad-ficción y escritura-poder (binomio ineludible en la literatura argentina del siglo XIX), el modelo epistolar, se dispersan a lo largo de dos páginas para organizar una lectura sobre Sarmiento. Con ello, el *scriptor* intenta otorgar una forma a los materiales que componen el borrador, pleno de citas, una miscelánea que actúa como instrumento y artefacto diseñado para pensar las relaciones entre literatura y política. Los diversos géneros discursivos arremolinados en las anotaciones

⁸⁹ La fecha podría tener el valor de una atestación del trabajo cumplido, ya que según comentó en un diálogo que mantuvimos, escribió la última versión de la novela entre noviembre de 1979 y marzo de 1980. En el futuro del archivo, cuando este trabajo se integre con otros, podrán aparecer nuevos datos que nos permitan develar el secreto que esconde el recorte de los materiales efectuado por el escritor para poder desplegar la novela de la génesis.

de lectura necesitan ser organizados, se diría, a partir de esta esquematización que busca alumbrar la obra de uno de los escritores más importantes de nuestro siglo XIX, trazando las líneas centrales de una tradición en la cual Piglia insertará el devenir-texto, diseñando un mapa que conduzca al lector en esa travesía. Las “Notas sobre Sarmiento” concluyen con un planteo fundamental para la estructuración de la futura novela, puesto que interrogan sobre la autoridad del narrador, vinculando experiencia y lectura mediante un paréntesis que define al texto como un *collage* de opiniones circulantes.

En el plano de la enunciación, y del destinatario, sobresalen una serie de observaciones tendientes a penetrar la eficacia política del texto de Sarmiento. Esa lectura estratégica de Piglia se vierte en la composición de las dos novelas, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, y se hace legible a través de las categorías que atraviesan toda su obra, con distintos grados de aproximación según la potencia de la lente que las enfoca: testimonio, relato, verdad, ficción, autobiografía.

II.12. LAS CARTAS DEL PORVENIR

Consideraremos a continuación la última anotación numerada del pre-texto preparatorio de *Respiración artificial*, porque es el momento en que emerge con mayor ímpetu la voz autoral. Los proteicos núcleos que conforman las notas de lectura remiten a una serie virtualmente ilimitada de relatos posibles, la mayoría de los cuales no se desarrolló de manera visible en la novela, pero sin duda integran un sustrato profundo –a la manera de capas geológicas que constituyen el tiempo de la escritura– del que a veces afloran ciertas huellas en la superficie textual.⁹⁰

Por otra parte, la reflexión crítica y teórica de Piglia vertida en sus ensayos *Crítica y ficción* y *Formas breves*, permite iluminar las emergencias del sujeto creador en las indicaciones consignadas en los pre-textos.⁹¹ Privativas de la estructura del archivo, las notas de lectura ocultan el yo autoral en la copia textual de textos y documentos. La irrupción del sujeto de la enunciación en las últimas abre el tiempo de la escritura ficcional. Al final de la sugestiva y extensísima nota 305, se consigna la

⁹⁰ Respecto de estas anotaciones puede afirmarse lo que Beatriz Sarlo observa en su artículo “Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora*”: “con la propia letra, esos enunciados ajenos comienzan a cambiar de dueño. Su pasaje por las páginas del *Cuaderno* es un proceso de apropiación que los prepara para la relación intertextual. Esto es: para cambiar de dueño”.

⁹¹ Se pueden hacer dialogar sus textos críticos con sus borradores como otra forma de practicar la crítica genética, en una propuesta más amplia, camino que inauguró Ana María Barrenechea al confrontar “La casa de Asterión” de Borges junto con dos poemas sobre el Minotauro.

NOTAS HISTORICAS

ROSAS lo escucha hablar de su doble política ideológica–

Ser un Tocqueville del porvenir
LAS CARTAS de LA HISTORIA–
LAS RAZONES de LA HISTORIA–
LA Persecución de LA HISTORIA

He adquirido la lamentable facultad de ~~ver~~ percibir la estupidez y
entristecerme

TITULOS

LA TRAMA DE LA HISTORIA

ALSINA –

La Persistencia de la historia (*RA.C'NL*, p. 237)

La inscripción de las opciones para titular la novela se dispone en la hoja del cuaderno en forma especular, donde la palabra “Títulos” se interpone en forma axial entre las dos series consignadas. Si comparamos estos rasgos con el contexto de la escritura, resulta llamativa la reiteración de estructuras sintácticas y sintagmáticas, a partir de “La carta del porvenir”, consignada primero en el encabezado de la página y luego convertida en el objeto directo en la frase que condensa la escena escrituraria “Me siento a escribir la primera carta del porvenir”, rescrita con una pequeña inflexión que la asemeja a su primera versión. El verbo que precede la segunda variación parece afirmar al narrador, que inscribe un desusado “prosigo” antes de continuar. Es interesante observar cuáles son los vocablos reiterados en la superficie de inscripción: por un lado, la(s) carta(s) del porvenir; *porvenir* también resulta un modificador de Tocqueville; en otra pequeña columna, las frases “Los lectores de la historia” y “Lección de historia” inauguran la serie de siete sintagmas que remiten a ese paradigma. Podemos observar una lucha entre dos conceptos antitéticos, el porvenir y la historia,⁹³ y cómo van alternándose en el momento en que comienza a definirse la estructuración de la novela. Interesa destacar aquí que la expresión “porvenir” –con su variante escandida “por venir”– está muy ligada al arte de narrar en la concepción de Piglia. “El fluir de la vida” comienza definiendo: “Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (Piglia 1988: 52), concepción que Piglia expone también en otra parte.⁹⁴

⁹³ Señalamos que esta antítesis integra la concepción de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, resuelta a través de una dialéctica que se integra en el eje-vector presente-pasado-futuro.

⁹⁴ Esta frase es también una de las respuestas que Piglia le da a su entrevistador, Carlos Dámaso Martínez, el 15 de septiembre de 1985, en un reportaje publicado en el diario *La Razón* y compilado luego en su ensayo *Crítica y ficción* bajo el título “Novela y utopía”.

Las reiteraciones crean una imagen reflejada, precisamente cuando se esboza la figura del narrador y han quedado atrás las citas de otros autores. La sentencia “Me siento a escribir la primera carta del porvenir”, con su modificación suprimida por una tachadura, actúa como un *incipit* de la escritura ficcional, mientras que en la versión editada “Escribo la primera carta del porvenir” cierra la primera parte del texto, la novela epistolar, para dar lugar a “las conversaciones”, destino ya prefigurado en el borrador con la inscripción de la palabra *fin* entre corchetes. La estructura especular impulsa la escritura de *Respiración artificial*, al consignar la frase “la carta del porvenir”, que luego dividirá el texto publicado en dos partes confrontadas por la tensión oralidad–escritura. Esta forma especular es la que predomina en los manuscritos de la ópera *La ciudad ausente*, como veremos más adelante.

Conclusiones

En las cartas de Enrique Ossorio que articulan la primera parte de la novela edita perduran los trazos de los documentos que han intervenido en la construcción del texto de ficción. Aquellos materiales que componen lo prescrito, constituido por “los documentos que han dejado trazos escritos en el dossier genético de una obra” (Almuth Grésillon, 2008), pueden leerse en algunos fragmentos de las cartas que componen la versión edita de *Respiración artificial*, en la que funcionan como memoria de la génesis y a la vez como manifiesto de esa tensión entre la pulsión documental y la pulsión creadora, que a veces parece inclinarse por la primera haciéndola preponderar en la composición del texto. Resulta interesante recordar aquí que el fin de la primera parte de la novela –a la que su autor se refirió como *las escrituras*– inscribe en el texto el momento de la génesis en el que empieza a emerger el sujeto de la escritura. La sentencia consignada en el borrador, “Me siento a escribir la primera carta del porvenir”, remite al acto material de la escena de la escritura, en la cual se apunta de manera prospectiva lo que ha venido sucediendo en el espacio narrativo que se cierra para dar lugar a la segunda parte del texto edito, titulado Descartes. En la segunda parte de *Respiración artificial* adquiere más relieve la figura del narrador–novelista, fuertemente caracterizada por las discusiones intelectuales, donde se teoriza acerca de la literatura y la poética de la novela. La figura del historiador, con su fuerte interés por el archivo y el documento, se afantasma detrás de la desaparición de Marcelo Maggi y comienza a emerger el novelista como sujeto de la escritura y también como el legatario de la pasión por la investigación y la búsqueda de la verdad.⁹⁵ Los dos discursos en pugna y en tensión se manifiestan en la trama de la historia de *Respiración artificial*; la lectura del *dossier* preparatorio permite leer y conjeturar de qué modo las fuerzas que atraviesan el proceso genético se tematizan y manifiestan no solo a través del nivel argumental de la novela, sino también a través de su estructura, de su articulación sintáctica, de su estilo.

La yuxtaposición de fragmentos que se registran en las páginas del pre-texto preparatorio van amalgamándose por el montaje de distintos registros que el autor hace,

⁹⁵ El concepto de que la literatura evoluciona de tíos a sobrinos admite otra interpretación a la luz de la historia reciente, según la cual Piglia se convertiría en legatario de la literatura de Walsh: cuando comienza a escribir *Respiración artificial*, en 1977, Rodolfo Walsh es asesinado por la dictadura militar argentina.

un poco seducido seguramente por la mezcla genérica que caracteriza al libro tan admirado de Sarmiento, cuyos ecos se manifiestan en el estilo con que Piglia toma nota de los libros, de la cual tenemos más que un indicio en la pregunta que alienta el comienzo de la novela: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”

SEGUNDA PARTE

Capítulo III: El guión escriturario como género pre-textual

III.1. UN INTERREGNO ENTRE LAS NOVELAS

Poco después de terminar la composición de *Respiración artificial*, Piglia apunta una frase que resume su propósito de escribir una novela sobre Macedonio Fernández: “Yo no estaba muy bien en aquel tiempo, le dije. Hace cinco años. / Estaba vacío, digamos así. Me enteré que la máquina de Macedonio / se había descompuesto.”⁹⁶ Como ya hemos visto, es muy difícil precisar el momento en el que surge el proyecto mental de una obra, aunque teniendo en cuenta las referencias del autor podemos afirmar que cada uno de sus proyectos creativos asoma en medio de otro proceso de escritura: Piglia comenzó a escribir *Respiración artificial* cuando concluyó la escritura de *Homenaje a Roberto Arlt* en marzo de 1975. Por su testimonio sabemos que en un borrador de *Nombre falso* hay anotaciones que bosquejan la creación de su primera novela, *Respiración artificial*, en tanto que las citadas notas sobre la máquina de narrar macedoniana se inscriben inmediatamente después de finalizado el proceso creativo de *Respiración artificial*.

El proceso genético de la novela *La ciudad ausente* presenta características muy diferentes del de su antecesora *Respiración artificial*. Los planes de escritura datan de principios de 1984, por testimonios del propio autor sabemos que en marzo de 1985 había una versión del texto lista para la imprenta de la cual se prepublicó un capítulo en el Suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín*. Luego el autor desistió de esa versión de *La ciudad ausente* a pesar del impulso que había recibido de Enrique Pezzoni desde Editorial Sudamericana. En noviembre de 1991, Piglia emprendió la escritura de la última versión que culminó en marzo de 1992 con la publicación del texto poco después. A lo anterior se agrega un dato importante: en 1974, la revista *Crisis* publicó un relato de Ricardo Piglia titulado “Agua florida”, que con algunas modificaciones sería incorporado en la novela, y corresponde al episodio de la visita que hace Junior en el Hotel Majestic en busca de información sobre la máquina de narrar.

⁹⁶ En la cronología que Fornet elaboró para la edición de *Valoración múltiple* dedicada a Piglia, señala el comienzo de la elaboración de la novela en 1982; aunque no nos consta, resulta admisible teniendo en cuenta este breve apunte para la novela que Piglia nos comentó que había redactado ni bien terminó el proceso de escritura de *Respiración artificial*. El texto –cuyo original nos facilitó el autor– fue mecanografiado en una hoja suelta y sin datación que figura en el *Dossier* genético.

Cuando Piglia emprendió la reescritura de *La ciudad ausente* en 1991, ya había incorporado el uso de la computadora personal a sus hábitos escriturarios, de modo que la documentación genética de su segunda novela incluye manuscritos (entre los cuales figuran, principalmente, las primeras notas), documentos electrónicos e impresos a partir de esos documentos. El proceso de escritura –desde la consignación del proyecto hasta la última versión lista para publicar– abarca casi diez años. Por otra parte, la versión de *La ciudad ausente* de 1985 no lo convencía, por eso creó el personaje de Junior para sustituir a Renzi, al que desplaza a un papel secundario. Esa versión de 1985 está muy próxima de *Prisión perpetua* (1988).⁹⁷ La inmediatez implica proximidad de contexto genético, lo cual se nota en muchos de sus textos, por ejemplo, algunos fragmentos de “La loca y el relato del crimen” pasarán a integrar un capítulo de la primera versión de *La ciudad ausente* prepublicada en el suplemento cultural.⁹⁸ El propósito del autor de que sus novelas sean lo más diferente posible entre sí –como hemos adelantado en la primera parte– ha ocasionado ciertas campañas de reescritura emprendidas luego de hiatos temporarios importantes, tendientes a hacer las modificaciones necesarias para distinguir sus textos. Este *desideratum* es tan fuerte que incluso por esa razón deja transcurrir varios años entre la publicación de una novela y otra.

Conjeturamos que el bosquejo de un nuevo proyecto le permite al autor desprenderse del anterior para poder publicarlo. En el momento de ponerlo en circulación socialmente, el escritor ya está ocupado en un nuevo proceso creativo que atrae toda su atención. Además, como sucede con muchos escritores, se observa una cierta comunión en los procesos genéticos de distintos textos, o en el aprovechamiento de algunos núcleos narrativos descartados momentáneamente de un proceso de elaboración textual que luego son retomados para otro.⁹⁹ En el caso de Piglia, hay una

⁹⁷ Podríamos afirmar que nace pegado –literalmente– a otro proyecto de escritura: puesto que de la argamasa de materiales para la elaboración de una novela aparecen referencias que serán utilizadas o directamente se relacionan con un proyecto futuro.

⁹⁸ Otro tanto sucede con algunos pasajes de *Un encuentro en Saint-Nazaire*, donde se advierten los parecidos con *La ciudad ausente*, como ha señalado Nicolás Bratosevich (1997). Lo leemos como una manifestación de la tendencia a la reescritura propia del autor e intensificada por la utilización de las tecnologías de escritura, como analizaremos en el capítulo consagrado al análisis de esta *nouvelle* de Piglia.

⁹⁹ Es el caso de Manuel Puig, como lo ha analizado Graciela Goldchluk en su tesis de doctorado. El aprovechamiento y la utilización de las hojas de papel hacen que muchas veces escriban en el verso de los borradores de una obra anterior, lo cual produce contaminaciones genéticas que a veces escapan a la voluntad y determinación del autor. A partir del estudio de José Amícola (1994) sobre la utilización de los ideogramas de Hollywood en *Boquitas pintadas*, notamos que Puig elimina una serie de evaluaciones sobre la habitación de Mabel, por ejemplo, que quedan disponibles para ser empleadas en la composición

especie de amalgama inicial por la cual un nuevo proyecto suele nutrirse o surgir a partir del recorrido anterior, como en los ejemplos mencionados.

Un rasgo interesante para destacar dentro de los hábitos escriturarios de Piglia, es que se ha consagrado a la escritura de sus novelas durante sus prolongadas estadias en Buenos Aires, tal es el caso de la campaña de reescritura de *La ciudad ausente* emprendida en 1991 al regresar de los Estados Unidos luego de una estadía de año y medio en ese país, en tanto que algunos de sus cuentos y *nouvelles* han surgido en los períodos de residencia en Nueva Jersey, mientras dictaba sus seminarios de grado y de doctorado en la Universidad de Princeton. Esta conexión entre el espacio geográfico y la forma narrativa nos ha impulsado a pensar las relaciones entre los géneros narrativos y el contexto de producción en los procesos de escritura del autor.¹⁰⁰

En un diálogo que mantuve con el escritor en agosto de 2006, me comentó que estaba preparando una nueva edición de *Prisión perpetua* (2007), a la que incorporaría algunos cuentos nuevos. Según me dijo, ese trabajo lo estaba llevando a cabo durante sus estadias en Nueva Jersey. En cuanto a la forma narrativa conocida como *nouvelle*, parece prosperar en una situación descontextualizada, ya que la mayoría de las que escribió el autor (*Un encuentro en Saint-Nazaire* y *Prisión perpetua*) surgieron durante distintos períodos de residencia en el exterior, de los cuales llevan la traza en el título y en el tejido argumental (*En otro país, ... en Saint-Nazaire*).¹⁰¹

III.2. TIPOLOGÍA DE LOS PLANES Y GUIONES ESCRITURARIOS ELABORADOS POR RICARDO PIGLIA

Es notable cómo, a pesar de su idea de no documentar exhaustivamente el proceso de escritura, Piglia emplea muchas de las instancias de elaboración de los materiales que es posible hallar en los manuscritos de escritores con una fuerte impronta documentalista.

de una escena de *The Buenos Aires affair*. En su estudio Amicola se refiere a la descripción del cuarto de Mabel, para el que Puig cuenta con una serie de objetos a los que asignará espacios y cualidades. Ese paradigma de opciones –desechado de una versión de ese capítulo de *Boquitas pintadas*– es utilizado posteriormente para describir el espacio en el que la artista plástica Gladys D’Onofrio se encuentra después de haber sido secuestrada por el crítico de arte Leo Druscovich.

¹⁰⁰ En un proyecto de investigación futuro, con miras a la exploración de los lazos entre la escritura y el contexto, estudiaremos cómo los desplazamientos cada vez más frecuentes en la actualidad, afectan el modo de pensar o encarar proyectos creativos. En esta reflexión se tomarán en cuenta dos aspectos: las diferencias entre escritores establecidos en un territorio con respecto a los que se ven obligados o eligen desplazarse (exilio, trabajo en el extranjero, turismo académico o literario) y el desarrollo de tecnologías nómades que permiten cargar el escritorio en una computadora cada vez más portátil.

¹⁰¹ Estas hipótesis de trabajo serán abordadas en un proyecto de post-doctorado presentado en el ITEM.

De hecho, conserva numerosos manuscritos que dan cuenta del trabajo llevado a cabo para la composición de sus relatos, novelas y *nouvelles*; su pulsión conservadora es indudable, ya que ha permitido la producción de un importante caudal de papeles personales que obran en su mayor parte en los archivos del autor.

Como hemos visto, el proceso mediante el cual transforma el conjunto de fuentes consultadas en sus propias notas y fichas, tendientes a estructurar el proyecto, es uno de los métodos de trabajo más empleados por Piglia. En el proceso de escritura de *Respiración artificial*, el *scriptor* se procura una vasta documentación, la selecciona y la recorta para integrarla en la redacción.

Dentro de los pre-textos prerredaccionales encontramos aquellos que incluyen elaboraciones textuales rudimentarias, sin tener aún cabalmente definidas las líneas argumentales del texto. Es el caso del borrador de *La ciudad ausente*, por ejemplo, donde empiezan a consignarse múltiples historias que parecen desgajadas de las lecturas de textos de ficción, sin que se aclare su procedencia. Luego algunos fragmentos de ese texto en devenir son seleccionados e integran la versión final de la novela, mientras que de los otros a veces no quedan trazos reconocibles. Sin embargo todo ese proceso de elaboración que acompaña la marcha progresiva de la escritura contribuye a la estructura atomizada de la novela, que nos deja la impresión de un conjunto de cuentos.

Como hemos explicado, trabajaremos sobre el recorte efectuado por el propio autor, lo que nos permitirá arribar a instancias interpretativas concientes de este recorte, las que establecerán un diálogo necesario con futuros trabajos que vayan ampliando este primer estado del *dossier*.

III.3. MATERIALES DE *LA CIUDAD AUSENTE*:

La projection scénarique — concevoir hic et nunc une scène, des épisodes, un mouvement des choses, une présence des êtres — ne peut être assurée par sa seule force, par la seule capacité mimétique dont elle est l'exercice; mais, pour devenir récit, elle doit se dédoubler en un texte d'exposition narrative où se produira intemporellement l'événement de la fiction, et pour s'effectuer dans l'oeuvre qu'elle concourt à produire, elle doit conquérir également une forme dont la cohérence et l'équilibre feront de la matière fictionnelle une portée organisée, rythmiquement significative, présente et mémorable. La lecture du scénarique est la lecture de cette tension fonctionnelle, tenace, complexe, entre la scène à «présenter», la parole à assurer, la forme à construire.

Jacques Neefs, «La projection du scénario»

Disponemos para nuestro análisis de los siguientes materiales:

III.3.1. Prepublicados:¹⁰²

III.3.1.1. El relato “Agua florida”, publicado en la revista *Crisis*, n° 10, febrero de 1974.

III.3.1.2. “Otra novela que comienza”, primer capítulo de una versión de la novela *La ciudad ausente* publicado en el diario *Clarín*, 7 de marzo de 1985. En momentos de la publicación, la novela aún no tenía título; Piglia dejó de lado esa versión porque no estaba conforme con el texto; luego de una pausa en el proceso creativo, emprendió la reescritura algunos años más tarde, y finalmente la publicó en 1992.

III.3.2. Pre-textos:

III.3.2.1. Una hoja suelta mecanografiada con la frase citada. (*LCA. PrMec.*)

III.3.2.2. Guión escriturario de la novela.

III.3.2.3. Dos juegos de primeras notas para *La ciudad ausente*, en total 3 páginas manuscritas, fechadas el 24, 25 y 26 de enero de 1984 (dos páginas), y el 10 y 11 de febrero de 1984 (1 página).¹⁰³ En adelante nos referiremos a estas notas con las iniciales *LCA.PNa* y *LCA.PNb*.

III.3.2.4. Borrador prerredaccional: quince páginas dactiloscritas, sin datación y sin foliar, que contienen esquemas narrativos y embriones textuales. Tiene una composición mixta: las primeras cuatro páginas tienen la estructura de un guión escriturario, típica de los pre-textos preparatorios de Piglia, y luego once páginas en estado redaccional de diversas narraciones que no integraron luego en su totalidad el texto publicado. Es un impreso a partir de un documento electrónico. En adelante nos referiremos a estas notas con las iniciales *LCA.PrPr*. con el

¹⁰² La prepublicación consiste en un desgajamiento del texto que es editado en un medio de prensa con anticipación a la publicación del texto final, en fragmentos escalonados en el tiempo. La lectura del material prepublicado está sometida a otras leyes y encuentra su antecedente en la literatura de folletín, a la vez que pone a prueba las expectativas que puede generar una obra. En el caso de las novelas de Piglia resulta reveladora de una serie de estrategias por parte de su autor, que lo asemejan a las promesas y anuncios que hizo Macedonio Fernández del *Museo de la novela de la Eterna*.

¹⁰³ Estimamos que el recorte de materiales que el autor efectuó incluye la titulación de cada juego de notas: las anotaciones fechadas el mes de enero son las “Notas sobre *La ciudad ausente*”, las de febrero están encabezadas por el nombre de la novela con el subtítulo “Primeras notas” entre paréntesis.

número de página correspondiente al *Dossier* que se presenta al final de esta tesis.

III.3.3. Para-textos: Tres entrevistas a Ricardo Piglia

III.3.3.1. Una realizada por Ana María Barrenechea el 28 de junio de 1996 (inédita).

III.3.3.2. Dos conversaciones que mantuvimos con el autor acerca de nuestro objeto de estudio, de fechas 23 de septiembre de 1996 y 25 de octubre de 2000, que serán reproducidas en el Anexo del *Dossier* genético. Nos referiremos a ellas por medio de los nombres de los interlocutores (Alí-Piglia).

III.3.3.3. Un reportaje de Elvio Gandolfo publicado en el suplemento “Radar” de *Página/12*, 13 de octubre de 1996.

Todas las citas de los pre-textos y de las entrevistas incluidas en el *dossier* genético se harán según las abreviaturas consignadas, seguidas del número de página que ocupan en el *dossier* de esta tesis.

III.4. UNA NOVELA QUE COMIENZA

Como hemos señalado, la obra de Piglia manifiesta una tendencia muy marcada a la intratextualidad y a la reescritura. *La ciudad ausente* (1992), compuesta y atravesada por numerosos relatos, incluye uno escrito muchos años antes, “Agua florida” (1974), que en la trama de la novela corresponde al capítulo 2. Hemos mencionado la serie sucesiva de reagrupamientos de sus relatos, como la de su primer libro de cuentos *La invasión*, reeditado en 2006, luego de casi cuarenta años, con la inclusión de algunos textos inéditos o que habían sido publicados lejanamente en revistas literarias pero sin haber integrado hasta ese momento ninguna compilación. Estas constelaciones muestran una voluntad muy marcada del escritor por crear ciertos efectos de lectura, a partir del armado de distintas redes narrativas, como sucede con la edición de 2007 de *Prisión perpetua*, muy diferente de la original, de la cual solo permanece la *nouvelle En otro país*. Esta compilación evidencia la marcada predilección del autor por la *nouvelle* como

forma narrativa condensada, donde la estructura del volumen parece ejercer su gravitación hacia un texto nuevo –y novedoso– titulado “Diario de un loco”, sobre el cual nos detendremos al abordar las variaciones éditas en la *nouvelle Un encuentro en Saint-Nazaire*.

El capítulo de *La ciudad ausente* pre-publicado en 1985 con el título *Otra novela que comienza* rendía un claro homenaje a Macedonio Fernández. En una entrevista con Ana María Barrenechea (1996), Piglia comentó que el proyecto mental de su segunda novela fusionó el propósito de escribir un cuento sobre Macedonio Fernández con el de crear una máquina narrativa. La historia de amor de Macedonio y Elena de Obieta se encuadra en el molde de una máquina creada por Macedonio para hacer pervivir a Elena, y ese relato se diseminará en las otras historias amorosas de *La ciudad ausente*. La máquina de narrar es una expresión de la máquina de lectura de Piglia, interesado en el funcionamiento de las ficciones de otros, en particular, en esa novela que abarca la totalidad de la vida del que la escribe, el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. La creación literaria por medio de la cual Macedonio logra eternizar a su amada le resulta muy atractiva a Piglia, que se propone reescribir no solamente la anécdota sino el procedimiento mediante el cual se va engendrando la ficción macedoniana a través de la multiplicación, de la proliferación de los prólogos constituidos en promesa de escritura. Sin embargo, las primeras notas de la novela vinculan a la máquina de narrar (que en principio es una máquina de traducir que “se equivoca”) con el lógico Gödel.¹⁰⁴ Una reformulación de las primeras notas llevada a cabo pocos días después (en febrero de 1984) desplaza a Gödel de la autoría de la máquina narrativa, reemplazándolo por Macedonio Fernández.

III.5. EL PLAN (DE ESTRUCTURACIÓN) DE LA NOVELA: ENTRE PHILIP DICK Y RODOLFO WALSH

Las primeras notas de *La ciudad ausente* manifiestan una alternancia entre la ficción científica y la no ficción. Hay dos nombres de escritores en estos apuntes, el

¹⁰⁴ Al cederme las “Primeras notas sobre *La ciudad ausente*”, Ricardo Piglia se refirió a la figura del lógico y matemático Kurt Gödel (1906-1978), cuyo “Teorema de la incompletud” cautivó su interés. Entre las notas biográficas de Gödel se destacan la de haber sido nombrado, en 1951, doctor honorario en Literatura por la Universidad de Yale. Desde 1940 su vida transcurrió en Princeton, donde conoció y trabajó con Albert Einstein.

norteamericano Philip Dick,¹⁰⁵ autor de reconocidos textos de ficción científica, y el novelista alemán Arno Schmidt.¹⁰⁶ Volveremos sobre ellos más adelante.

El sintagma “La sociedad de científicos”, registrado en los incipientes apuntes del proyecto de escritura, se plantea como sujeto de la acción narrativa, en clara conexión con las realidades virtuales creadas por Philip Dick. Dick es un autor muy presente en el imaginario de Piglia, al que ha apelado recurrentemente al reflexionar sobre las reglas del género de ciencia ficción; sus obras se caracterizan por explorar la naturaleza enigmática de la realidad, creando ambientes postmodernos y decadentes. A menudo, los protagonistas descubren que sus seres queridos (o incluso ellos mismos) son sin saberlo robots, alienígenas, seres sobrenaturales, espías sometidos a lavados de cerebro, alucinaciones, o cualquier combinación de estos; este rasgo de la obra de Dick refleja la obsesión del autor acerca de la frágil naturaleza que él consideraba que caracteriza la realidad perceptible. La influencia de estos rasgos de la obra phildickiana se advierte en las microhistorias de *La ciudad ausente*, especialmente en el capítulo 1 de la Tercera parte de la novela, que narra el encuentro de Junior con una joven mujer, Julia Gandini (pp. 89–101) y en “Los nudos blancos” (pp. 69–85). En esos relatos se entrecruzan varios de los motivos de las ficciones de Dick: realidades alternativas, una percepción paranoica de la realidad, seres desprovistos de su memoria y condenados a vivir maquinalmente, expuestos y sometidos al control policial como una de las subespecies del control represivo estatal sobre los individuos.

Arno Schmidt, por su parte, aparece aludido de un modo enigmático en las autoindicaciones acerca del carácter que quiere otorgársele a la narración. Los nombres propios de estos dos escritores figuran solamente en el borrador prerredaccional de *La*

¹⁰⁵ Philip Kindred Dick, nacido en Chicago (EE.UU.) el 16 de diciembre de 1928 y muerto en Santa Ana, California (EE.UU.) el 2 de marzo de 1982, fue un prolífico escritor y novelista de ciencia ficción, que influyó notablemente en dicho género. Dick trató temas como la sociología, la política y la metafísica en sus primeras novelas, donde predominaban las empresas monopolistas, los gobiernos autoritarios y los estados alterados de conciencia. En sus obras posteriores, el enfoque temático de Dick reflejó claramente su interés personal en la metafísica y la teología. A menudo se basó en su propia experiencia vital, reflejó su obsesión con las drogas, la paranoia y la esquizofrenia en novelas como *A Scammer Darkly* y *SIVAINVI*. La novela *El hombre en el castillo*, galardonada con el Premio Hugo a la mejor novela en 1963, está considerada como una obra maestra del subgénero de la ciencia ficción denominado “ucronía”. Estos núcleos temáticos de su obra atraviesan con mayor o menor nitidez la crítica y la ficción de Piglia, desde su concepción de la ficción paranoica –sobre la cual brindó varios seminarios en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Princeton– hasta la composición de uno de sus últimos textos ficticios, el “Diario de un loco”.

¹⁰⁶ Nacido en Hamburgo, estudió matemáticas y astronomía en Breslau. Publicó entre otras obras *Leviathan* (1949), *Espejos negros* (1951), relato de ciencia-ficción, *La república de los sabios* (1957), y dos novelas en facsimil original dactilografiado: *Zettels Traum* (1970), novela-ensayo sobre la vida de Edgar Allan Poe que equivale a 17 novelas, y *Die Schule der Ateisten* (1972). (Piro, 2005)

ciudad ausente; en los primeros bosquejos del plan de escritura se anticipan algunos motivos de sus obras, sin ser mencionados explícitamente, sino por medio de una serie de sintagmas relativos al tipo de ficción que ellos cultivaron. Siguiendo el proyecto mental de la novela, que se situaría en “una Buenos Aires que estaba y no estaba” (referido en la citada entrevista con Ana María Barrenechea), las primeras anotaciones plantean una atmósfera irreal:

Una sociedad de ‘científicos’ dirigidos x Gödel: inventan una máquina de producir ficción. La programan con situaciones y con personajes. Los textos que produce la máquina se incluyen en la novela (*LCA.PNa*, p. 254)

Año 2000. Renzi en el bar del Diario. (*LCA.PNb*, p. 256)

Las cinco menciones directas a la figura del lógico y matemático Kurt Gödel que Piglia incluyó en el plan de la novela (“Vida de Gödel”, “Conocí a Gödel antes de que lo mataran–” “dirigidos por Gödel”, “¿Gödel vive de eso?”, “Ver la relación ‘intensa’ y contradictoria de Gödel con la máquina –”), son enfatizadas y desplegadas parcialmente a través de la frase “Poeta que se dedica a la ciencia” y apuntalan la vinculación entre las ideas o núcleos narrativos y el marco genérico sugerido, el de la ciencia ficción. En una entrevista con Carlos Dámaso Martínez realizada en septiembre de 1985, seis meses después de la pre-publicación del capítulo de *La ciudad ausente*, el periodista da cuenta del efecto de lectura en clave genérica:

Yo leí un fragmento de esa novela que se publicó como adelanto. ¿Hay una especie de traslado temporal al futuro, algo muy típico de la ciencia ficción?

No, no tiene ninguna relación con la ciencia ficción, aunque hay algunos escritores del género que me gustan mucho, como Philip Dick o Thomas Disch o el mismo Pynchon. Diría más bien que es una novela sobre el presente que transcurre en el futuro. Pero, por supuesto, todas las novelas transcurren en el futuro. (*CyF*, 108)

Las primeras notas de la novela dan cuenta de ese traslado temporal al futuro observado acertadamente por el periodista, por ejemplo a través del sintagma “Año 2000” que en épocas no muy lejanas –como las décadas de los sesenta o setenta incluso– condensaba la idea de un futuro remoto y connotaba un espacio en cierto sentido utópico. Si bien no está tan alejado del presente de la escritura de *La ciudad ausente*, creemos que la consignación de esa fecha responde a la idea de futuridad y lejanía con que Piglia

concibe su segunda novela, adhiriendo a los ecos que en el imaginario social provocaba el año 2000. Como para Borges en algunos escritos que reflexionan sobre el futuro de la literatura, para Piglia también el 2000 parece tener una proyección remota.¹⁰⁷

III.6. LA FÁBRICA DE FICCIÓN

Los primeros apuntes del proyecto creativo muestran una enorme gravitación del imaginario de la ficción científica, con especial énfasis en las máquinas y los autómatas, y por otra parte, una naciente importancia del espacio de la fábrica concebido como un canal por donde circulan los documentos o registros de la realidad y donde se produce la ficción. El plan inicial de la novela consigna: “Trabaja en una máquina de traducir: pero la máquina se convierte en una fábrica de ficción–” (*LCA.PNa*, p. 254); el borrador prerredaccional despliega ese núcleo narrativo incorporando los nombres de los autores mencionados, que se conjugan con el de Macedonio Fernández para trazar las vías del relato:

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 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’. (*LCA.PrPr*, p. 261)¹⁰⁸

Al elegir la figura de Macedonio Fernández como autor de la máquina narrativa se atempera la impronta de la ficción científica que impregnaba el diseño argumental de la novela en sus comienzos, tratando de buscar un equilibrio. El rastro de la ficción

¹⁰⁷ El advenimiento del nuevo siglo y milenio trajo consigo una serie de reflexiones teóricas y de lecturas científicas. Piglia concibió por entonces las “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” que expuso en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo. Por su parte, la crítica literaria Josefina Ludmer dictó un Seminario en el Centro Cultural “Ricardo Rojas” (UBA) (2001) en el que abordó una serie de textos publicados en el año 2000 tomando como parámetro la instancia de un cambio de época que estaba muy vivo por entonces en el imaginario social. Ampliaremos la referencia en el capítulo IV.

¹⁰⁸ En la transcripción del borrador prerredaccional de *La ciudad ausente*, impreso a partir de un documento electrónico, hemos respetado el tipo de letra empleado por el autor; así también los corchetes, cursivas, subrayados, entrecorchetes y otros signos tipográficos reproducen el original.

científica se diseminará así por algunos relatos, diluyéndose un poco, y dejando lugar al desarrollo narrativo de la historia de amor (Macedonio–Elena), enfatizado por el pacto fáustico; dichos elementos melodramáticos eclosionarán en el proceso de reescritura de *La ciudad ausente* para la composición de la ópera, como estudiaremos más adelante.

El significante fábrica se reitera a partir de las primeras anotaciones, y va señalando el derrotero del recorrido creativo, puesto que aparece como un referente que condensa la producción ficcional. Las discusiones entre Renzi, Marconi y Tardewski en *Respiración artificial* contienen un indicio de su importancia, cuando Renzi cierra la polémica sobre el realismo inserta en la novela declarando el interés literario que tendría narrar la vida de la hija de Madame Bovary como obrera textil. El espacio fabril tiene un simbolismo intenso para el autor, puesto que condensa la polémica sobre el realismo llevada a cabo por los intelectuales de izquierda en la década del sesenta. En esa lucha de poéticas, la posición a la que adhería Piglia, contrapuesta al realismo socialista, sostenía que era más interesante presentar la realidad que tratar de re–presentarla mediante el artificio de un verosímil realista; el ejemplo elegido para ilustrarlo sugería retratar la vida de los obreros de una fábrica por medio del documento. Ciertamente esto se vincula con la poética de la literatura fáctica y con la literatura de no ficción fundada y practicada magistralmente por Rodolfo Walsh.

Hay una polémica histórica de Brecht con Lúkacs en los años treinta, que es una polémica sobre el realismo donde Lúkacs 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, lo que sería Walsh. Ahí la persona clave es Tretiakov, que influye mucho en Brecht y sobre el cual escribe Benjamín en su artículo “El artista como productor”. Entonces Tretiakov, Ossip Brik, el artista como productor, y Shklovski, el conocido Shklovski, son los que teorizan esta idea de la literatura [fáctica], 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. Ellos decían “por qué tomar tres fábricas y hacer la fábrica tipo” – oponiéndose al modelo de Lúkacs de que en realidad la literatura trabaja con tipos–, es mejor hacer entrevistas en las tres fábricas y publicar un libro con esas entrevistas, que los obreros hablen y cuenten cómo es la vida en la fábrica y no inventar una fábrica tipo para hacer una novela realista sobre la vida que se puede hacer en una fábrica. Sobre eso hay muchísimo, yo lo trabajé mucho a eso, lo enseñé mucho y lo tenía muy presente en todos esos años porque era un elemento importante antes del golpe, en los debates literarios aquí discutíamos mucho ese asunto. (Ali-Piglia, 2000)

Si en los primeros planes de la novela *LCA* la fábrica surge de una conversión (o perversión) de la máquina de traducir, el pre-texto prerredaccional la ubica como el espacio destinado al resguardo de los documentos que permitirá la circulación de los relatos. La fábrica como hipérbole de la máquina narrativa funcionará en el andamiaje en el que se apoya la construcción de la novela *La ciudad ausente*, como la contrafaz del Museo, que lejos de confinar por medio del aislamiento impulsa la comunicación de los relatos sociales. Cito algunas notas para el Capítulo 1 de la novela consignadas en el borrador prerredaccional:

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. (...) Es un relato de non-fiction. (*LCA.PrPr*, p. 258)

Y para el 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.]¹⁰⁹ Estudian La isla de Finnegans que es una descripción de los circuitos internos de la máquina. (*LCA.PrPr*, p. 259)

Las notas que integran la cuarta parte del esquema estructural de la novela, titulada “La máquina de Macedonio” consignan:

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.¹¹⁰ (*LCA.PrPr*, p. 260)

¹⁰⁹ Aquí el autor cierra con un medio paréntesis la incisa que había iniciado luego del corchete. Este tipo de erratas de tipeo abundan en los dactiloscritos de Piglia, en los que el ritmo apresurado del registro al correr del teclado no admite la revisión.

¹¹⁰ Los sintagmas de la última línea (“una serie de fragmentos autobiográficos. Biografías. Relatos históricos”) bien podrían aludir a las notas de lectura de *Respiración artificial*, en un gesto autorreferencial anticipado por la frase “La máquina hablaba de sí misma”. Su apariencia de incrustación en el devenir del plan de escritura y la modalidad de trabajo del escritor admiten la hipótesis de que Piglia hubiera repasado las notas preparatorias de su primera novela para emprender este proyecto creativo, como hará más tarde para la escritura de la ópera *La ciudad ausente* al volver sobre los primeros apuntes de la novela homónima, según analizaremos.

Los guiones escriturarios de *La ciudad ausente* evidencian un recorrido progresivo que parte de los primigenios anclajes verbales que formaban parte del imaginario del proyecto mental como referencia y punto de apoyo para continuar la marcha creativa. Las raquílicas anotaciones iniciales se van nutriendo de complementos y principalmente de proposiciones sustantivas y adjetivas que imaginan un despliegue de los núcleos narrativos. Así, el escueto “Narra Renzi. La vida de Gödel: anarquista –/ Archivos en el sótano –” de las “Primeras notas” deviene en el documento prerredaccional electrónico:

–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.¹¹¹

–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.” (*LCA.PrPr*, p. 258)

Así como en las notas de lectura preparatorias de *Respiración artificial* se observaba un vaivén entre la marcha progresiva de la escritura, tendiente a dilatar los núcleos narrativos consignados mediante la copia de relatos ajenos vinculados a los avatares de la trama argumental, y los cuadros sinópticos que rebobinan ese proceso casi en un gesto de reafirmación, como si no se deseara perder el sentido del recorrido, aquí también, el borrador de la novela oscila entre el despliegue de los esquemas narrativos y un repliegue posterior que parece reafirmar el propósito novelesco retomando el sintético plan inicial.

El borrador prerredaccional de la novela se constituye como un guión ampliado, que conserva los rasgos esquemáticos de los planes de escritura tendientes a la partición del futuro texto en capítulos, estructuración que no se mantendrá tal cual hasta el texto listo para publicar. En cada división por capítulos se esboza una micronovela, ese esquema enhebra una secuencia narrativa y, a la vez, funciona a modo de anclaje del

¹¹¹ Nuevamente se observa aquí una “invasión” del proceso genético de *Respiración artificial*, de cuyas notas de lectura proviene esta frase.

proceso creativo. Por ejemplo, “La grabación” (Notas para el Capítulo 1) y “La nena” (del Capítulo 2) trazan una serie de relatos que compondrán una novela cuya estructura narrativa se ensambla al modo de un cañamazo de historias.¹¹² El borrador presenta una estructura circular, cerrada sobre sí misma, a través de la sinopsis de las principales acciones narrativas que impulsarán la trama argumental en las primeras cinco páginas. Luego, las once páginas siguientes contienen diversas historias en germen, algunas de las cuales integrarán la última versión del texto de la novela.¹¹³

III.7. LA CIUDAD AUSENTE : DE LA SCIENCE-FICTION A LA NON-FICTION

La primera imaginación que Ricardo Piglia tuvo de su segunda novela fue la de una Buenos Aires emplazada en el futuro. Por ello seguramente evoca las construcciones de Philip Dick en los planes iniciales, cuyas ficciones alimentarían la atmósfera de irrealidad necesaria para esa idea inicial de una ciudad futura e incierta.¹¹⁴ Pero las primeras anotaciones trazan también la relación de la máquina con la realidad política, sustentada en una tesis de Paul Valéry que Piglia desplegó en su conferencia *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* y en una entrevista compilada en *Crítica y ficción*:

Valéry decía: “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”. ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizá ese sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias, el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad.

Ricardo Piglia, *CyF*, 43.

¹¹² Así se refirió Ana María Barrenechea a esta novela de Piglia a la que encontraba más rica e interesante que otros textos del autor por su estructura de cajas chinas y por la riqueza y diseminación narrativa.

¹¹³ Anticipamos aquí que una de las micronovelas condensadas en esas páginas, desechada por Piglia para la versión editada de *LCA*, fue retomada y desarrollada con otro relieve para su última novela, *Blanco nocturno*.

¹¹⁴ El otro autor convocado es, como señalamos recientemente, Arno Schmidt, que inspiró la idea inicial para *La ciudad ausente*, la máquina de traducir a Poe, como se observa en el plan de la novela. Como adelantamos en una nota anterior, Arno Schmidt es el autor de un extensísimo ensayo sobre Edgar Allan Poe, *Zettels Traum (El sueño de una ficha, 1970)* a la que él mismo consideraba una forma ideal de la biografía, un libro compuesto por hojas mecanografiadas publicadas por procedimientos fotomecánicos y no adulterados para la edición, que algunos geneticistas textuales han considerado un modelo de endogénesis. Schmidt cotradujo la obra de Poe al alemán.

Para tramar las micronevelas, concebidas con los materiales de los relatos sociales, Piglia apela, como anticipamos, al modelo literario de Rodolfo Walsh. La asignación del género de la no-ficción para los relatos de la máquina se impone abiertamente en el borrador de la novela, donde varias anotaciones apuntan al género. El esbozo de la novela sugería el encuadre genérico, de una manera un poco más velada,

Ver la relación "intensa" y contradictoria de Gödel con la máquina. Por ejemplo: le "saca" experiencias. Lo vacía. Lo obliga a vivir para 'darle' material". (LCA.PNa, p. 255)

Estas autoexhortaciones o direccionamientos del proceso de escritura admiten varias interpretaciones. Por un lado, según el ideario de Piglia, hay una comunión entre la experiencia y la literatura, la experiencia de vida aparece como una condición necesaria para narrar; por otro, la relación intensa puede aludir a la elección ética y estética de Rodolfo Walsh, cuando abandona la literatura de enigma para comprometerse con la realidad política a través de la militancia y de las investigaciones llevadas a cabo para sus relatos de no-ficción. Ni en los planes ni en el borrador de *La ciudad ausente* encontramos referencias directas al autor de *Operación masacre*, de quien Piglia estuvo muy próximo hacia fines de los años sesenta, y a quien admiraba profundamente, como ha manifestado en la conferencia *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* y en otros espacios públicos y privados. Sin embargo, hay una serie de indicios en los papeles preparatorios de la novela que permiten advertir cómo el género fundado y practicado por Walsh actúa como paradigma para la construcción de las micronevelas de *La ciudad ausente*.

En las primeras notas que bosquejan el plan narrativo, la insistencia alrededor de la figura de Gödel y de la sociedad científica otorga relieve a las invenciones de la máquina de ficción; por su parte, la conexión establecida con Philip Dick procura insertar la trama del devenir-texto en la serie de la ficción científica, y ello se ve reforzado mediante el motivo del pacto con el diablo, apuntado en las notas fechadas en febrero de 1984. El borrador prerredaccional de la novela, en cambio, contrapone la *non-fiction* a los elementos residuales de la *science-fiction* mediante la objetivación de un referente del género, opción sugerida en la frase "La mujer tiene un autómata"; se observa un debilitamiento paulatino de la matriz de la ciencia-ficción, que se diseminará en el texto de la novela contribuyendo a crear la atmósfera de una ciudad

difusa, en perpetuo movimiento, en un futuro utópico acorde con la primera imaginación del autor. La adscripción del futuro texto a la *non-fiction* inclina la estructuración de la novela a la profusión de relatos testimoniales, desplazando y dispersando el núcleo narrativo hacia las microhistorias, que tendrán un mosaico de registros.

Las anotaciones del borrador prerredaccional apuntalan la construcción de los relatos de no-ficción, secuenciados. Que Renzi sea presentado como Marlowe, constituye un indicio del alejamiento de la posición estetizante que lo caracterizaba en los relatos anteriores de Piglia, en especial en su primera novela, hacia una posición más comprometida, donde, como el detective de la novela negra y como Walsh, pondrá el cuerpo para investigar la verdad. Para evitar el distanciamiento irónico y toda asociación o contaminación con el narrador de la primera parte de *Respiración artificial*, y para narrar la memoria colectiva, se sugiere un “Relato en tercera sobre la realidad y sobre Elena” (la mujer-máquina); la perspectiva narrativa se desplaza de Renzi a Junior, que reúne los atributos del investigador-detective-periodista característico de los relatos de no-ficción.

Notas.

Capítulo 1.

El mapa del infierno es un relato “peligroso” porque es de non-fiction.
(...)

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. (*LCA.PrPr*, p. 258)

Capítulo 2.

-La nena.

(...)

-La fábrica, el relato del sueño, los anarquistas. (*LCA.PrPr*, p. 258)

Una vez planteada la división de la novela en partes, rivalizan los motivos de la *science fiction* (realidades virtuales, fascinación por la historia de los robots. Entrar en la otra realidad, las vidas posibles, realidades virtuales) con los principios de la *non fiction* (la reescritura de la historia), seguido de una expresión ambigua “La intervención en el mundo futuro” (*LCA.Pr.Pr.*, p. 261), que puede ser considerada de modo bivalente tanto para la ficción científica como en el sentido de una utopía histórica. Los motivos del

género cultivado por Philip Dick y otros autores admirados por Piglia se acumulan precipitadamente, trabando en principio el desarrollo de la no ficción. Finalmente el devenir-texto incorporará elementos tanto de uno como de otro género.

III. 8. MUNDOS DE FICCIÓN

Piglia evoca a Schmidt en una de las entrevistas compiladas en *Crítica y ficción* (2000, 14), donde se refiere de manera elogiosa a la novela-ensayo sobre Poe que había escrito el autor alemán. Algunas referencias de la actividad literaria de Schmidt resultarán interesantes para pensar en el complejo diálogo que Piglia entabla, a través de *La ciudad ausente*, con Joyce y con Poe. Creador de numerosas innovaciones en el sistema de escritura y de archivo de un texto,

prensaba y dejaba fermentar sus lecturas e impresiones en ficheros de madera (sus famosas *Zettelkästen*) contruidos por él. Su escritura es reconocible a primera vista precisamente por el carácter fragmentario con que el texto está dispuesto en la página, respetando el formato de cada pequeña ficha. A partir de las *nouvelles* (su género predilecto) que componen *Leviathan*, publicado en 1949, su nombre apareció emparentado con el de James Joyce. (...) Los lazos que lo unen a Joyce son múltiples y de variada especie, (...) consciente de esa afinidad común por los neologismos y las citas ocultas a las que el irlandés es tan proclive, se propuso dar cuenta de una obra que pudiera, en cierta medida, proyectar su propia sombra sobre el *Finnegans*. (Piro, 2005)

Se advierten varios motivos atractivos para Piglia en la biografía intelectual de Arno Schmidt: su interés por las ciencias, en particular por la matemática, su labor experimental en la literatura y su novedoso tratamiento del género biográfico en su texto sobre Edgar Allan Poe, a los que se agrega el diálogo que entabla en su obra con James Joyce. Uno de los primeros núcleos narrativos consignados en el plan de la novela de Piglia plantea una

Máquina de traducir que imprevistamente 'escribe' un texto 'nuevo'. (A la manera de Poe que se estaba por traducir.) La máquina es programada para escribir el primer relato. ¿Qué sale de eso? La máquina escribe textos diversos. (Quizá una novela...) (*LCA.PNa*, pp. 254-5)

Se considera que la experiencia de Arno Schmidt como traductor de Poe al alemán contribuyó a la concepción de su extensísima y singular biografía del autor de "La carta

robada”. La estructuración de *Zettels Traum (El sueño de una ficha)* como un hipertexto compuesto por una serie de fichas que toman visible el proceso de escritura, y la puesta en circulación de un texto que exhibe una manera de composición casi artesanal, lo ubican como una experiencia estética ambiciosa e inclasificable, dotada de una serie de propuestas novedosas, desde la disposición gráfica del texto hasta la interacción de variados dispositivos del discurso literario. *El sueño de una ficha* concentra una de las opciones consideradas para el texto de *Respiración artificial*, “una bibliográfica de Maggi” (sic). La máquina narrativa de la segunda novela de Piglia, *La ciudad ausente*, parece haber sido concebida a semejanza del proyecto escriturario de Schmidt, fundamentalmente de su ensayo sobre Poe, por eso se convierte en una fábrica de ficción, según bosqueja el plan de la novela *La ciudad ausente*. El texto de Schmidt, imaginado como una biografía, resulta de una complejidad y riqueza extraordinarias, comparables a una *summa* literaria. Citamos las alusiones a Arno Schmidt en los apuntes de Piglia:

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. (*LCA.PrPr.*, p. 260)

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) (*LCA.PrPr.*, p.261)

Notas.

(...)

Seis meses antes habían empezado los trascendidos. Nada muy explícito, pero en agosto ya no hubo más versiones. La última fue Modus. (Un enigma.) (*LCA.PrPr.*, p. 262)

Si bien el nombre del autor aparece solo una vez en el borrador prerredaccional de la novela, lo que se reitera es la palabra *Modus*, ligada por la contigüidad de la escritura al autor alemán. Creemos que esa expresión funciona como una sinécdoque del sistema de escritura de Schmidt, y, de algún modo, como una palabra-baliza que va orientando el sentido del proceso creativo. Vamos ahora a las notas para *La ciudad ausente*:

Martes 24/1/84.

(...)

Poeta que se dedica a la ciencia. Inventa la máquina de traducir. Que se "independiza" y escribe textos.

Miércoles 25/1/84.

Una sociedad de "científicos" dirigidos por Gödel: inventan una máquina de producir ficción. La programan con situaciones y con personajes. Los textos que produce la máquina se incluyen en la novela.

(...)

Trabaja en una máquina de traducir: pero la máquina se convierte en una fábrica de ficción. ¿Gödel vive de eso? Vende esos textos.

Jueves 26.

Máquina de traducir que imprevistamente "escribe" un texto "nuevo". (A la manera de Poe que se estaba por traducir.) La máquina es programada para escribir el primer relato. ¿Qué sale de eso?

La máquina escribe textos diversos. (Quizá una novela...)

(...)

Ver la relación "intensa" y contradictoria de Gödel con la máquina. Por ejemplo: le "saca" experiencias. Lo vacía. Lo obliga a vivir para "darle" material. (*LCA.PNa*, pp. 254-255)

En estos documentos vemos la referencia a Schmidt en la acotación "(A la manera de Poe que se estaba por traducir)". En *El sueño de una ficha* se pone de manifiesto la fragmentación de la escritura de Schmidt, por medio de una concepción espacial del campo de la página donde interactúan distintos elementos, en una avanzada de lo que sería el hipertexto. Su estructuración narrativa, que parece reproducir en cierta medida la riqueza y el dinamismo de los borradores de escritura, en abierta contraposición con la linealidad y el estatismo de la página impresa, atrajo el interés de escritores y de críticos. Por otra parte, la obra de Arno Schmidt dialoga principalmente con el *Finnegans wake* y con el *Ulises* de Joyce, en una compleja red textual que Piglia incorpora en *La ciudad ausente*: la mención explícita a Schmidt en el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente* revela que Piglia se compenetró con los mundos de ficción de ese autor.

III. 9. LA ARQUITECTURA DE LAS NOVELAS DE PIGLIA

Ricardo Piglia se ha referido al modo en que compone sus narraciones:

En general, las narraciones que he publicado –las novelas y los relatos– han sido escritas sin tener una trama y una continuidad de los acontecimientos definida. En el caso de *Plata quemada*, esto tenía ciertos matices porque la historia ya existía, pero habitualmente –y en el caso de esa novela también–, lo que tengo es una historia inicial, un punto de partida, y lo que hago es escribir una primera versión para enterarme qué clase de historia es esa. *No soy del tipo de escritor, como muchos buenos escritores, que hacen un diagrama previo de capítulo por capítulo y que tienen muy claro el plan de lo que van a hacer; por lo tanto, habitualmente lo que hago es descubrir cómo es la historia a medida que la escribo y suelo escribir varias versiones hasta definir la trama.* Voy, digamos así, del estilo a la historia y no al revés. Pero en el caso del cine y en el caso de la ópera –el libreto de la ópera fue un caso bastante especial porque adapté un libro mío–, sí fue necesario antes de sentarse a escribir tener muy pensada, muy definida y muy estructurada la historia. Entonces lo que uno hace habitualmente con un argumento que está escribiendo para el cine es conversarlo mucho y pensarlo mucho y definir claramente la situación dramática y los momentos de viraje de la intriga... La gente que está en el cine tiene muy definido este sistema de trabajo; hablan de algo que no se ha podido traducir, la *scaletta*, la “escalera”, que sería la serie de hechos que van a definir la película, cada escalón, digamos, permite subir un poco más arriba en la trama. Antes de empezar a escribir el guión hay que definir la *scaletta*, es decir, los acontecimientos básicos “el personaje llega a un aeropuerto, después toma un taxi, después busca un hotel y en el hotel le roban la valija”. *Es como el esqueleto de la historia y todos los hechos que van a suceder tienen que estar definidos en la continuidad dramática.* La trama está antes de la escritura y me parece que esta es una diferencia interna a la literatura. Hay escritores que trabajan con una trama previa y después la escriben, como Borges, mientras que otros escritores, como Onetti por ejemplo, construyen la trama a partir de un elemento que a menudo es una imagen o una situación que después se desarrolla. (2000, 217–218)

Si bien el autor afirma no planificar capítulo por capítulo, podemos observar cómo avanza el diseño de la novela a través de esa clásica estructuración del género establecida en el pre-texto prerredaccional. El autor toma el modelo de la escritura cinematográfica para trabar la armazón de la historia. En los planes (primeras notas) para *La ciudad ausente* esto es visible. Tanto las notas de lectura para la composición de *Respiración artificial* como el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente*, muestran cómo los bosquejos, en un comienzo esqueléticos, se van rellenando con los materiales provenientes de la lectura, de la consulta de archivos y de bibliografía, que nutren el

proceso constructivo de los textos. El estado inicial del proceso de escritura, que podemos caracterizar como nebuloso, incitaría el devenir-texto, a la manera de un enigma dentro del propio proceso genético, permitiendo el pasaje de la palabra ajena (copiada en las notas de lectura y en las historias redactadas en el borrador) a la palabra propia, cuando se abre el tiempo de la escritura ficcional. Los núcleos narrativos actúan como un estímulo del relato, ya que no aparecen explicitados, sino que son consignados de manera sugerente mediante un sintagma que condensa una idea a desarrollar. Por ejemplo, en las Notas para el capítulo I que integran el pre-texto prerredaccional, se plantea “El mapa del infierno es un relato ‘peligroso’ porque es de non-fiction” y unas líneas más abajo “El mapa del infierno. [La isla de Finnegans cuenta una experiencia del primo que ha viajado y ha traído los documentos.]” Esa estructuración gramatical de los núcleos narrativos, a los que se van agregando cláusulas que irán expandiendo la idea, son características de los pre-textos preparatorios de Piglia. No es casual que el género preferido por el autor sea la *nouvelle*, a la que define como una historia que encierra un secreto que –de ser desplegado– se convertiría en una novela. Ese secreto que forma parte de la trama de la *nouvelle* estaría funcionando como un motor narrativo en el proceso genético de sus novelas, por medio de la tensión creada entre lo dicho y lo no dicho, entre el arte de la elipsis (que tanto admira en los textos de Walsh) y las acciones narrativas que deben ser desplegadas para otorgar dinamismo a las micronevelas. La diferenciación que establece el autor entre el enigma y el secreto nos ha resultado reveladora para pensar en los procesos de escritura de sus novelas:

Lo que a mí me interesa del secreto es que no depende de la interpretación, no es un enigma que puede ser descifrado y por lo tanto depende de una técnica religiosa o filológica –como quieran ustedes llamarla– que permite descifrar algo que está oculto pero que se da a entender, en el sentido etimológico de “enigma”. El secreto es algo que está escondido. Etimológicamente, también, tiene que ver con un lugar donde hay algo que alguien tiene escondido y hay que entrar ahí, es una acción la que supone “descubrir” un secreto. (*Díaz Quiñones et alii*, 1998)

Podemos asimilar la génesis que reconstruimos a la forma de la *nouvelle*, en tanto encierra un secreto (los manuscritos que Piglia no nos entregó). Como anticipamos, el despliegue de *esos* manuscritos permitiría el desarrollo de la novela de la génesis escrituraria.

Nos detenemos nuevamente en una nota sobre el capítulo cuatro, que ampliamos:

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 fabrica. El encuentro con el Ingeniero. [Habla de Macedonio.] Estudian La isla de Finnegans que es una descripción de los circuitos internos de la maquina. (Se trata de las islas Malvinas.)¹¹⁵

–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) (*LCA.PrPr*, p.259)

Al plantear para el capítulo cuatro del devenir–texto una “Nouvelle final de Junior en la ciudad sin la máquina”, el autor habría tenido el propósito de “introducir muchas tramas que se fusionan en un nudo que no se explica”, ligado con el sintagma “islas malvinas” (asociado a “los circuitos internos de la máquina”) que aparece en reiteradas ocasiones en las páginas del borrador prerredaccional de *La ciudad ausente*. Imaginar un fragmento de la novela a partir de una forma como la *nouvelle*, que en la concepción de Piglia es prácticamente antagonista del género textual que la contiene, es decir, de la novela, implica una idea muy definida de trabajar en el interior mismo de la forma narrativa con múltiples historias, atomizándola, y a la vez planteando un nudo de relaciones a partir de lo no dicho, que funcionaría como acicate de la propia construcción ficcional. Por otra parte dicha propuesta escrituraria no se refiere a cualquier fragmento de la novela, puesto que la ubicación al final estaría indicando un espacio de importancia fundamental en la construcción del sentido. En la teoría pigliana de las formas, la novela difiere tanto de la *nouvelle* como una mariposa de una larva, como dos estadios completamente distintos de desarrollo narrativo. Esa noción explicaría la necesidad de un suplemento en lo que concierne a la *nouvelle*, que siempre ha “exigido” la escritura de un relato con apariencia de autonomía pero interdependiente del texto que lo precede, como veremos al analizar *Un encuentro en Saint Nazaire*.¹¹⁶

Las dos primeras consignas de escritura para el capítulo 4 de la novela *La ciudad ausente* contraponen “Nouvelle final” con “Narración clásica”, oscilando entre

¹¹⁵ La idea de una trama novelística referida a las islas Malvinas –como sinécdoque de la guerra de Malvinas– ronda el imaginario del autor durante la elaboración textual de *Blanco nocturno*, su última novela.

¹¹⁶ Este procedimiento constructivo se advierte también en la *nouvelle Nombre falso*, compuesta por los relatos “Homenaje a Roberto Arlt” y “Luba”, el cuento de Andreiev atribuido a Arlt.

La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares y *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald para elaborar las historias de amor de *La ciudad ausente*.¹¹⁷ De la primera, le atrae la obsesión por la pervivencia de la mujer amada que impulsa la construcción de la máquina (fílmica/narrativa); de la segunda, está más atento al modelo de narrador, como lo esboza en unas notas del borrador redaccional:

(Flaubert, James, Conrad: el narrador impersonal... de un melodrama.) Mientras el narrador presenta al personaje secundario se va definiendo la trama. (Estructura común: *The sun also rises*, *The Great Gatsby*, *The good soldier*, *The end of the affaire*, *The long goodbye*.) La historia que se narra no es la del narrador (Brett y el torero, Sara y Dios, Gatsby y Daisy) pero el narrador tiene una conexión pasional y discreta con el centro de la historia. (Jack ama sin esperanzas a Brett y solo puede verla vivir; Henry ha amado a Sarah y ahora solo puede verla convertirse en el amor a Dios; Nick admira a Gatsby y lo mira fracasar.) El relato comienza con una panorámica: se ve el conjunto de la historia y se la define (Esta es la historia más triste; Ojalá me hubieran herido en otro lado; Mi padre me dio un consejo; Esta es una historia de odio): la clave es ubicarla en un punto en el que ya ha sucedido lo central (El amor de Henry y Sara; La pasión imposible de Jack y Brett; El primer romance frustrado entre Gatsby y Daisy; La infidelidad) pero todavía tiene que suceder algo para que la narración no sea una simple reconstrucción. El novelista debe decidir cuál es el acontecimiento principal, qué es lo que va a suceder (la escena en el Hotel en el Gatsby o el accidente de auto). Podrá alterar ese acontecimiento a medida que se acerque a él pero la sensación de una masa sólida por delante es esencial. La vida es demasiado triste para que estemos dispuestos a leer libros que nos lo recuerden. (*LCA.PrPr.*, p. 271)

En los borradores de Piglia, las menciones a los géneros narrativos son muy precisas, y suelen estar planteadas en referencia explícita a los grandes autores de cada género, por ejemplo, la autobiografía o la enciclopedia entre los escritores del Salón literario en el *RA.CNL*. En el caso de la *nouvelle*, los grandes referentes son Henry James en la literatura anglófona y Onetti en el Río de la Plata. Del primero, se advierte cierta influencia de *Los papeles de Aspern* en la trama argumental de *Respiración artificial*, donde el matrimonio de Marcelo Maggi con la hija del Senador Ossorio se convierte en la llave para acceder a los archivos de su antepasado Enrique Ossorio.¹¹⁸ Del segundo,

¹¹⁷ Notamos aquí que el Museo de la novela de Piglia se asemeja a la biblioteca de la trama de Bioy Casares, donde el narrador protagonista descubre que su amada Faustine es producto de un artificio maquínico. Por otra parte, en la mencionada instalación del escultor Carlos Boccardo basada en *La ciudad ausente*, se hacen visibles las relaciones entre *La invención...* de Bioy Casares y la segunda novela de Piglia.

¹¹⁸ En la cit. *nouvelle* de James, la heredera de los manuscritos aspira a una relación amorosa con el interesado en acceder a ellos. Cuando advierte que no es correspondida, en su desesperación, los quema

es muy interesante y significativa la lectura que hace Piglia de *Los adioses* como una historia de fantasmas que dialoga con *La otra vuelta de tuerca* de Henry James. En oposición a la lectura crítica más corriente que ubica el secreto de la historia en la relación incestuosa entre padre e hija, Piglia opta por considerar la escritura de *Los adioses* como una réplica de su autor a la famosa *nouvelle* de Henry James (Seminario “El laboratorio del escritor”, 1993). En los apuntes sobre *La ciudad ausente* es frecuente el diálogo interior con autores que le interesan, no solo Schmidt y Dick, sino otros autores más canónicos, con predominancia de escritores norteamericanos.

III.10. EL RELATO DE LA MÁQUINA

Résistant au caprice souvent subversif de l'écrivain, s'interposent désormais deux niveaux de contrainte : celui du logiciel et celui du matériel – ainsi la page écrite obtenue par traitement de texte grâce à la visualisation à l'écran est à la fois *allographe* puisqu'elle est l'image d'une écriture normée, impersonnelle, et – en dépit des apparences – *inaltérable*, puisqu'en tant qu'image virtuelle elle ne peut faire l'objet de manipulations matérielles visant à l'appropriation du support. Comme le rappelle Jacques Anis, avec l'écriture électronique sur écran, « l'avant-texte disparaît comme tel, car la surface textuelle est sans plis et toujours propre ». Maints utilisateurs ont d'ailleurs souligné le bénéfice d'une telle mise au net permanente, projection d'un texte à l'allure d'emblée définitive, achevée, quasi-typographique.

Claire Bustarret, 2007

Dos elementos importantes dividen el proceso genético de *La ciudad ausente*: el cronológico y el tecnológico. Un año después de las primeras inscripciones del proyecto de escritura de la novela, el suplemento cultural del diario *Clarín* publicó un capítulo de una versión de la novela lista para imprimir que Piglia descartó; luego de siete años emprendería la reescritura de la versión final, con una diferencia sustancial: en 1989/90 había incorporado la utilización de la computadora personal. Como hemos señalado, el borrador prerredaccional de la novela está íntegramente dactiloscrito mediante un procesador de textos, lo cual entraña una serie de particularidades.

uno a uno. En la novela de Piglia, Esperancita reacciona con despecho al abandono de su marido el historiador, quien en el intercambio epistolar con su sobrino Renzi le declara: “La lectura de esos papeles y el romance con la hija vinieron juntos.” (RA, 26) Renzi agrega después: “Maggi manejaba los documentos inéditos conservados por la familia Ossorio durante casi cien años. Son esos papeles los que el padre de Esperancita pone en sus manos: textos, cartas, informes, y un *Diario* escrito por Ossorio en Norteamérica. (RA, 34)

Las nuevas tecnologías de la escritura abrieron un debate en el campo del conocimiento. Es evidente que la utilización de los soportes tecnológicos tiene su incidencia en el producto de la actividad escrituraria de la cual no podemos sustraernos como escribientes. Pero además debemos considerar las peculiaridades de cada autor. Probablemente Piglia haya tenido acceso y experimentado con la nueva tecnología antes de la fecha en que la incorporó definitivamente a su práctica cotidiana.

En cuanto a los instrumentos tecnológicos, tengo una relación como todo el mundo de mi generación: una relación interesada y conflictiva. Tiendo a desmaterializarme, que es la base de la cultura actual, es decir, he pasado de la máquina a la computadora, de la correspondencia al *e-mail*, de los encuentros personales a las largas conversaciones telefónicas, de la sala de cine al video, de leer manuscrito a leer en la pantalla. Incorporé la computadora tardíamente, en 1990. Todos los libros anteriores a *La ciudad ausente* están escritos con una máquina portátil, con una Lettera 22 de Olivetti, que mi padre me había regalado en 1959 y en esa máquina escribí todo durante treinta años. (1998: 42)

En el caso de Piglia, la inclinación hacia la reescritura que ha caracterizado su práctica literaria se ha visto desplazada de la reescritura de textos ajenos a la reescritura de los propios, haciendo más complejos los diálogos intratextuales en su obra a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías. El arco temporal que abarca la escritura de *La ciudad ausente* incide sobre el proceso genético de la novela. Si consideramos el relato “Agua florida” publicado en 1974 en la revista *Crisis* y la fecha de publicación de la novela *La ciudad ausente*, tenemos un transcurso de casi veinte años para las operaciones de escritura y de pre-publicación de la novela, sin contar la experiencia de reescritura de la novela a la ópera que culminó en octubre de 1995 con el estreno de la obra en el Teatro Colón (hubo otra serie de representaciones en noviembre de 1997). “Agua florida” funciona como un prototexto de la novela que, incluido con algunas variaciones en el texto impreso, es la primera estación del recorrido de investigación que va a realizar el investigador-periodista-detective. Sin embargo, como señalamos anteriormente, el relato fue publicado en forma autónoma en la revista *Crisis*. Incluimos a continuación las dos versiones para hacer visibles los cambios en el clima del relato:

El Jailaife bajó en Piedras y Avenida de Mayo, justo enfrente del Hotel Majestic. En esa zona, Buenos Aires parece envejecer o corromperse, carcomida por la mugre y los años, perdida en el aletear sorpresivo de las palomas que hacen nido en las tétricas galerías de techo alto y columnas de mayólica andaluza. Turistas brasileiros o marineros daneses, viudas tristes fatalmente condenadas a acostarse bajo la primera claridad de la mañana con solitarios músicos de tango arruinados por el spleen, por el alcohol, matan el tiempo en la vereda de los bares viendo venir la noche. Hay un esplendor que ya no queda, metido en esa calle sucia; y adentro de las casas, en los patios vagamente españoles, se respira una decadencia lujosa que hace pensar en las carrozas que desfilaban de Congreso al Cabildo para las fechas patrias.

El Hotel Majestic con su entrada de mármol y sus paredes descascaradas encaja muy bien en esa zona. Es una de esas sombrías construcciones alzadas en la euforia del Centenario, con amplias puertas de dos hojas y balcones de fierro, que terminaron usándose de hoteles o conservatorios musicales o reparticiones públicas.

Al final de una escalera, en un entrepiso, había un mostrador y atrás un viejo que acariciaba un gato barcino hablándole en voz baja, con la cara pegada a la trompa. El Jailaife se detuvo, cauteloso, y prendió un cigarrillo. En el aire flotaba un olor dulce, a goma de pegar, a aserrín húmedo. El viejo estaba arrinconado entre el tablero de las llaves y una mampara de vidrio donde la última luz de la tarde se disolvía, opaca, frágil.

—Este animal, así como lo ve —dijo el viejo de pronto sin levantar la cara— cumplió quince años. ¿Usted tiene idea de lo que es esa edad para un gato?— Hablaba arrastrando las palabras, con

El Hotel Majestic, con su entrada de mármol y sus paredes descascaradas, estaba ahí, en Piedras y Avenida de Mayo.

... y atrás un viejo que acariciaba un gato barcino, con la cara pegada a la trompa. Junior vio un pasillo alfombrado, varias puertas cerradas y la entrada de un sótano.

Se detuvo, cauteloso, y prendió un cigarrillo.

—Este animal... Entiende como si fuera una persona. Lo traje del campo y nunca salió de acá. Un gato gauchó. —Al sonreír se le achicaban los ojitos.—

una entonación entre respetuosa y ladina, el cuerpo flaco hundido en una desteñida chaqueta de corderoy con solapas de lustrina. Después con gestos blandos acomodó el gato sobre el mostrador, sosteniendo el lomo arqueado con los dedos huesudos. El animal se empezó a mover torpemente, desarticulado y vacilante—. Es un milagro de la naturaleza, este animal. Entiende como si fuera una persona. Piensa, está siempre pensando.

El Jailaife se inclinó sobre el gato que respiraba con una especie de temblor y le pasó la mano por el lomo.

—Está nervioso ¿ve? se da cuenta de todo, lo pone mal el olor del tabaco, ¿siente cómo respira?

El Jailaife dio otra pitada y tiró el cigarrillo por el hueco de la escalera.

—En realidad —dijo—. Necesito ver al señor Lettif.

—¿Y? —dijo el viejo con una contracción recelosa?

—¿Usted sabe si está?

—¿El señor Lettif? No sabría decirle.

—Lindo gato —dijo el Jailaife y se apoyó en el mostrador—. Me podés dar el número de habitación.

El viejo se había replegado contra la pared y miraba al Jailaife por sobre el cristal de los anteojos. Tenía unos ojos grises, líquidos, que parecían envueltos en una nube blanca.

—Yo no sé nada. Si quiere hable con el administrador.

El Jailaife le mostró un papel de mil pesos doblado al medio. El viejo sonrió destapando los dientes; se acercó al billete como si lo olfateara y después se lo guardó en el bolsillo alto de la chaqueta con un gesto furtivo.

Entrerriano.

Junior se inclinó sobre el animal, que...

y tiró el cigarrillo por el hueco del ascensor.

—Soy Junior —dijo—. Necesito ver a Fuyita.

—¿Y? —preguntó el viejo con su sonrisita recelosa.

—¿Sabe si está?

—¿El señor Fuyita? No sé decirle. Hable con el administrador.

—Lindo gato —dijo Junior y agarró al gato del lomo con un gesto rápido. Lo apretó contra la madera y el animal gritó aterrorizado.

—¿Qué hace? —dijo el viejo y se protegió la cara con una mano.

—Un número —dijo Junior. Trabajo en el circo.

—El viejo se había replegado contra la pared y miraba a Junior como si quisiera hipnotizarlo. Los ojos eran dos huevitos de codorniz en la cara arrugada.

—Lo único que tengo en la vida es este animal —rogó el viejo—, no me lo lastime.

Junior soltó el gato, que dio un salto y se alejó maullando como un bebé. Después sacó un papel de mil pesos doblado al medio.

—Necesito el número de la pieza.

El viejo trató de sonreír, pero estaba tan nervioso que le asomó la punta de la lengua. Una iguana, pensó Junior.

–Dos veintitrés. Pieza dos veintitrés. Fuyita es Cristo –dijo–. Le dicen Cristo, ¿me interpreta? –Sacó la lengua dos veces y se dio vuelta hacia el tablero de las llaves. – Suba –dijo–. Yo no estoy, no me vio. (...)

–Es lindo el campo –dijo Junior–. Podés criar animales, hacer vida natural. El noventa por ciento de los gauchos cogen con las ovejas.

–Pero qué decís, degenerado. ¿Estás enfermo? ¿Por qué te raparon? ¿Sos ruso? Una vez vi una cinta con un ruso que llevaba la cabeza hecha una bocha, como vos. ¿Tenés tiña? ¿Sos del campo?

–Sí –dijo Junior–. De Gualeguay. Mi viejo es capataz en la estancia de los Larrea. Era, lo mató un peón, le metió una cuchillada a traición, borracho, cuando bajaba del sulky mi padre.

–Y entonces –dijo la mujer–. Seguí.

–Nada –dijo Junior–. Se la tenía jurada porque una vez le dijo roñoso en un baile. Esperó el momento y a la final se la cobró. Son todos drogadictos, en el campo. Alucinados.

–Sí –dijo ella–. Lo que yo digo. En el campo no duermo. Para donde una mira hay droga y basura.

En primer lugar, se observa la supresión de la apertura del relato original que tenía un halo porteño, inspirado en el mundo del tango. Algunas referencias, como el “Bambú”, reconocida tanguería porteña, famosa en las décadas del 40 y del 50, y el adjetivo que nombra al protagonista, Jailaife, así como la descripción de los personajes que transitaban la céntrica noche porteña, sitúan la historia en una Buenos Aires pretérita, sugerida desde el título que alude a un conocido tango de Fernán Silva Valdés (letra) y de Ramón Collazo (música).¹¹⁹ Por otra parte, ese clima creado en el *incipit* del relato lo

¹¹⁹ Fernán Silva Valdés (uruguayo, 1887-1975) es autor de *Agua del tiempo* (1921), un libro en el que despliega un nuevo tipo de criollismo, el nativismo, una corriente poética que cantaba al campo con lenguaje de la ciudad, afin al que Güiraldes y Borges practicaban en Buenos Aires, proclive a demorarse sobre los espacios de mestizaje entre campo y ciudad.

incluía en una tradición de culto a cierto criollismo impregnado de aires borgeanos. En tanto las anotaciones registradas en el borrador prerredaccional de *LCA* sugieren, en cambio, un encuadre de novela negra en las notas que diseñan el Capítulo I: “–Renzi es presentado como Marlowe”. En el texto édito de la novela, se vuelve ostensible la violencia latente en el relato precursor, manifestada por la actitud amenazadora de Junior hacia el conserje del hotel para obtener la información que busca. La intimidación se vuelve entonces explícita, en consonancia con el detective del policial negro que se involucra personalmente y le pone el cuerpo a la investigación.

Por otra parte, se incorpora un elemento que Ana María Barrenechea definió como la inversión del tópico del *beatus ille*, donde la violencia y la perversión características de la cultura urbana se vuelven privativas de la zona rural. Ese desplazamiento de los atributos negativos con que suele caracterizarse la vida en las grandes ciudades está teñido a su vez por el clima un tanto oprobioso de policial negro que impregna el itinerario del periodista-detective. Para lograrlo, se despega drásticamente de ciertos elementos del relato-fuente, no solo eliminando el comienzo de su antecedente sino también redoblando ese gesto a través del tinte ominoso que se le da a todo aquello relativo a la vida en el campo. Lejos del nativismo que portaba el título del tango elegido para nombrar el cuento publicado en los setenta, cuya letra rendía tributo a la tradición campera del tango, el nuevo relato generado para la novela denigra la vida campestre haciéndola depositaria de las perversiones. El relato “Agua florida”, anterior diez años a los primeros planes de la novela, es incorporado con algunos agregados significativos que sin embargo dejan sustancialmente reconocible al cuento. Publicado en forma autónoma, producía un efecto de inacabado, como si hubiera sido concebido para integrar un conjunto. ¿Acaso ya rondaba su imaginación a principios de los setenta conformar un marco más amplio para ese cuento?

El proceso genético de *La ciudad ausente* se caracteriza por la dispersión, dispersión en el tiempo, si tomamos en cuenta la cronología de las distintas instancias de la escritura, pero también en su funcionamiento como máquina narrativa, que ha dado lugar a diversas manifestaciones creativas basadas en el texto de la novela, que como adelantamos fue punto de partida del guión cinematográfico *La Sonámbula* (de Ricardo Piglia y Fernando Spiner, en el cual se expanden hasta el paroxismo los núcleos narrativos del capítulo “La clínica del Dr. Arana”, con la fuerte impronta paranoica de los relatos de Phillip Dick). El texto de la novela fue también el impulsor del proyecto de composición de la ópera, en colaboración con Gerardo Gandini; y el punto de partida

del comic *La ciudad ausente*, ilustrado por Luis Scafati con fragmentos textuales seleccionados por Pablo de Santis. Resulta notoria la serie de proyectos en colaboración que impulsó la novela, de los cuales Piglia participó en distinta medida, ya sea a través de entrevistas en las que fue consultado sobre su concepción creativa o con la participación directa en el proceso de reescritura, como en el caso de la ópera y el guión de *La Sonámbula*.

III.11. EL SUEÑO DE UNA FICHA

El esquematismo característico de los planes y guiones escriturarios contrasta en los borradores de Piglia con un gran despliegue morfológico a través del cual se manifiestan diferentes niveles de organización del devenir-texto. En los planes, el infinitivo verbal es utilizado para las autoindicaciones:

Ver las relaciones de la máquina con la realidad (política digamos).
Por ejemplo ¿qué materiales recibe? / Ver la relación 'intensa' y contradictoria de Gödel con la máquina. Por ejemplo: le 'saca:' experiencias. Lo vacía. Lo obliga a vivir para 'darle' material.
(*LCA.PNa*, p.255)

O en el *incipit* de las notas de febrero:

Empezar con la descripción de la máquina. Por ej. La MÁQUINA de Macedonio tiene dos modos de funcionar... (*LCA.PNb*, p. 256)

El tono didáctico producido mediante la ejemplificación se percibe necesario para impulsar las ideas consignadas en el papel. Los núcleos narrativos, en cambio, son redactados a través de sintagmas modificados –en la mayoría de los casos– por proposiciones sustantivas o adjetivas que amplían la perspectiva, caracterizándolos: “Poeta que se dedica a la ciencia. Inventa una máquina de traducir. Que se ‘independiza’ y escribe textos. Grabaciones con relatos orales.”, donde muchas veces la proposición adjetiva resulta de un sintagma agregado a continuación, luego de un punto y seguido, como se muestra a continuación:

Una sociedad de 'científicos' dirigidos por Gödel: inventan una máquina de producir ficción. La programan con situaciones y con personajes. Los textos que produce la máquina se incluyen en la novela. (LCA.PNa, p.254)

Máquina de traducir que imprevistamente "escribe" un texto "nuevo". (A la manera de Poe que se estaba por traducir.) La máquina es programada para escribir el primer relato. (LCA.PNa, p. 254)

Las interrogaciones complementan a las estructuras anteriormente descritas, y su formulación apunta frecuentemente a establecer la causalidad narrativa, o al menos algún nexo que permita avanzar en la construcción del argumento: "La máquina se 'equivoca': ¿no acepta el verosímil? (...) Trabaja en una máquina de traducir: pero la máquina se convierte en una fábrica de ficción. ¿Gödel vive de eso?" (LCA.PNa, p. 254) "Macedonio ¿inventó la máquina de la ficción? Qué pasó después (En la colonia penitenciaria) ¿Cómo fue?" (LCA.PNb, p. 256)

Los verbos conjugados delinean un aspecto de la trama, introduciendo la escritura ficcional, por momentos a tuestas, de un modo tan escuálido que resulta un poco enigmático, como en el ejemplo que sigue: "Conocí a Gödel antes de que lo mataran. / Una intriga. / Alguien me habló de él." (*Incipit* narrativo similar al de los cuentos de Borges, en los que el narrador resulta el depositario de un relato). En otros lo hace de un modo definido y definitivo, ya que muchos de los núcleos planteados en los planes introducen de manera directa las microhistorias que se entrecruzan en el tejido narrativo de la novela:

{Renzi} Estoy en el Bar del Diario. Vernengo. Llega Luna y me busca. "Van a trasladar la máquina de Macedonio", tiene que hacer una nota. No, ahora no puedo. Va. Guardada. ~~No fu~~ La descubre. No funciona. Vuelve. La hace funcionar. El ingeniero. La historia.

Año 2000. Renzi en el bar del Diario. Algo pasó con López, dice Luna. Va Renzi [Alguien cuenta un cuento que se va a terminar al final] La historia del que no viene, es extraño. (¿suicidio? ¿asesinato?) Máquina de Macedonio no funciona. Mac. (LCA.PNb, p. 256)

La semejanza que guardan ciertos núcleos narrativos consignados en los planes y en el pre-texto prerredaccional con el texto publicado dejan ver la importancia de estos borradores para la construcción de la novela pero también permiten suponer que Piglia

comienza a volcar las ideas sobre el papel cuando el proyecto mental ya está bastante claro para él.

III.12. LAS OPERACIONES DE LA REESCRITURA: SUMA, RESTA, MULTIPLICACIÓN Y DIVISIÓN.

Plans et scénarios sont les deux faces d'une conception qui construit à la fois un univers fictionnel et une forme narrative. La logique des développements diégétiques, des relations de personnages, des situations et des actions, la logique des épisodes et la recherche de leur valeur démonstrative, la présence à trouver d'un espace et d'un lieu, d'un univers de perceptions, de croyances, de sensations, sont pris en charge par la projection scénarique, progressivement, grâce à la forte activité mimétique qui l'anime. Mais simultanément cette projection détermine un volume possible des articulations à dissimuler, de celles à souligner, et se combine avec une conception qui s'attache à l'équilibre à trouver pour l'oeuvre dans son ensemble. Le partage est souvent difficile à faire, dans les feuillets de Flaubert entre plans et scénarios, comme d'ailleurs souvent entre notes et scénarios.

Jacques Neefs, «La projection du scénario».

Como hemos señalado, las primeras cinco páginas del pre-texto de *La ciudad ausente* presentan un esquema analógico de los núcleos narrativos, complementados por una secuencia de proposiciones adjetivas y subjetivas que describen con mayor precisión las acciones. El devenir-texto se expande a través de una sintaxis que se torna más compleja, suplementaria, que procede por adición, amplificando detalles del relato para volver luego al ascetismo de las primeras notas a través de las síntesis que procuran recobrar la simpleza y claridad de los propósitos iniciales:

-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. (*LCA.PrPr.*, p. 258)

Renzi se mete en una historia con la hermana de Junior. Está 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 común 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 qué vas a vivir, le preguntó Junior. Renzi estaba viviendo con una mujer desde hacía veinte años, si vivir podía ser considerado el verbo adecuado. (*LCA.PrPr.*, p. 259)

La interacción entre los planes (primeras notas) y los guiones escriturarios de *La ciudad ausente* (borrador prerredaccional de la novela, borrador de la ópera) es muy intensa; la (sub)división de los cuatro capítulos diseñados en las primeras dos páginas del borrador prerredaccional escande las historias, como si las deshilara, para insertar en medio de las grandes líneas del relato las microrrelatos que afluirán en el texto. El despedazamiento se produce también en la sintaxis de la estructuración por capítulos: proposiciones unimembres o grupos nominales dominan la organización fragmentaria de la novela, como si la ligereza de la construcción permitiera la agilidad y la circulación de las historias:

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. (*LCA.PrPr.*, 259)

Al analizar el proceso de escritura de *Respiración artificial* hemos visto cómo en las notas de lectura el empleo de la simbología con la que habitualmente se denotan las operaciones aritméticas básicas (por ejemplo, $\times \frac{1}{2}$ para expresar por medio), la presencia de cifras y de partitivos, engendran una serie de operaciones en el ámbito de la escritura o de la organización textual. En la subdivisión de los capítulos y su distribución por partes que se observa en el borrador de *La ciudad ausente*, también opera un fraccionamiento casi extremo de los núcleos narrativos o argumentales, reducidos prácticamente a su mínima expresión, lo que le otorga a cada parcela novelística una enunciación minimalista con importantes consecuencias en la fragmentación y profusión de historias que caracteriza al texto édito. La partición de las secuencias narrativas en cuatro capítulos, sucedidas por unas Notas, es fragmentada en partes más abarcadoras para la organización del devenir-texto. Las Notas consignadas a continuación del Capítulo 4 empiezan a tejer una trama alrededor de un triángulo amoroso que provoca tensión entre Renzi, el primigenio narrador de la novela y Junior, el investigador periodista. La proximidad y la amistad entre los dos hombres es

socavada por la vinculación sexual entre Renzi y la hermana de Junior, lo cual “creaba una extraña tensión” (*LCA.PrPr.*, p. 259).¹²⁰ Esa tensión se irá menguando luego al distanciar el vínculo entre Junior y la mujer (que en el texto edito será su prima, no su hermana) y por la lejanía afectiva entre los personajes, manifestada en la relación del efímero encuentro entre Renzi y la mujer, cuando ella va a visitar a Junior a la redacción del diario y, al no ser recibida por su primo, se “entretiene” con Renzi, a quien le cuenta ciertos episodios de la historia familiar.

La invención-intrusión de la mujer contribuye a poner distancia entre los dos personajes: si en las notas para el capítulo 1 se insinuaba un parentesco directo entre Renzi y Junior, la mediación de aquella los distancia en un doble sentido: por la tensión que crea su relación con Renzi y porque la hermandad entre los hombres se desplaza al parentesco entre ella y Junior. Ese núcleo argumental facilita el cambio de la perspectiva narrativa, de la primera a la tercera persona, necesaria para la narración del testimonio en las novelas de Piglia, y para diferenciar, a través de la perspectiva narrativa, *La ciudad ausente* de *Respiración artificial*. Aun en el borrador prerredaccional de la novela, Renzi se mantiene en una posición bastante central, pero el texto edito lo relegará a un espacio marginal respecto de la investigación, asignando a Junior la búsqueda de la verdad, pues, como se analizará luego, el narrador-personaje Renzi está caracterizado por un esteticismo que no conviene a la investigación y a la difusión de los relatos sociales de la máquina de Macedonio.¹²¹ Entonces, mientras la división por capítulos va apuntalando la construcción del texto a través del planteo de las microrrelatos, que funcionan de una manera autónoma al punto de propiciar su publicación en el volumen *Cuentos morales*, la secuencia por partes (que sigue el modelo de su antecesora *Respiración artificial*) se asemeja mucho más a la pauta de escritura de guiones de cine, donde cada escena del relato es esbozada de un modo escueto.

¹²⁰ Los relatos de su primer libro de cuentos, *La invasión*, se tejen alrededor de situaciones de encierro entre varones, “Cuando yo estaba escribiendo el primer libro de relatos que se llama *La invasión* le quería poner de título *Entre hombres*, porque me parecía que todos los relatos tenían que ver con situaciones entre hombres. Después aparecieron algunas mujeres en las historias... ciertos ámbitos donde funcionan redes masculinas han sido siempre para mí muy atractivos por el tipo de pasiones que circulan ahí, la competencia extrema, los desafíos, los sentimientos desplazados, no mostrar lo que se siente. Muchos relatos de ese libro narran ese ambiente, digamos, “La invasión”, “Mi amigo”, “Tarde de amor”, no son relaciones homosexuales, pero hay un clima de tensión sexual, de violencia, de cierta misoginia incluso.” (Piglia, 1998)

¹²¹ De acuerdo con el testimonio del autor, Renzi resulta desplazado también del lugar central que ocupaba en las primeras versiones de *Blanco nocturno* hacia un lugar colateral.

Como señalamos, las referencias a Philip Dick y a Arno Schmidt entre medio de las secuencias narrativas introduce una fuerte referencia de género que contrapone el énfasis dado a la *non-fiction* y en menor grado a la novela negra en los apuntes para el capítulo 1, quizás con el afán de buscar un equilibrio para el relato que lo ubique entre los dos géneros. En cada caso (en la división por capítulos y por partes planteada en el bosquejo textual) las anotaciones consignadas en el borrador prerredaccional aparecen como el espacio de la expansión narrativa, en la cual los sintagmas van conformando una sintaxis más compleja, por la utilización de frases que tienden hacia la enunciación literaria. En la cuarta parte “La máquina de Macedonio” (*LCA.PrPr.*, p. 260), las anotaciones dividen por la mitad los núcleos narrativos del futuro texto, explayándose sobre las características de la máquina y sobre la investigación que conducirá hasta ella. Las secuencias siguientes profundizan acerca del recorrido de la búsqueda, en el que emerge la isla (de Finnegans).

III.13. LA CIRCULACIÓN DE LOS RELATOS

Las primeras notas para *La ciudad ausente* ubican al periodista-detective Junior en lugares fijos: el bar, el diario donde trabaja. El borrador prerredaccional, en cambio, se comporta como si fuera una cámara que se aleja; el cambio de narrador, que involucra una modificación de la primera persona a la tercera, va produciendo un distanciamiento; en este estadio del proceso creativo Renzi se cruza con Junior, que luego se impondrá en el texto editado como el periodista-investigador-detective. La tensión que describe el borrador (donde tienen lugar las indecisiones, la consideración de distintas opciones) se atempera en la versión publicada, cuando ya se ha decidido que Junior es una figura más adecuada que Renzi para recorrer el itinerario ético y estético de Rodolfo Walsh. Entonces la “simpatía agresiva” entre los personajes se diluye, y se produce una distensión de los motivos de rivalidad que dominaban en el borrador:

Renzi se enteró de la historia porque una vez vino una prima de Junior a buscarlo al diario y el loco no la quiso recibir. La muchacha era pelirroja y divertida, y Renzi se la llevó a un bar y después a un amueblado y a medianoche la acompañó a Retiro y la dejó en el tren. Vivía en Martínez, casada con un ingeniero naval, y pensaba que su primo era un genio incomprendido que estaba obsesionado por el pasado de la familia. (*LCA*, 10-11)

El prerredaccional de la novela mantiene la perspectiva narrativa en Renzi, pero el sitio seguro, centralizado, que ocupaba en las primeras notas de *LCA* (y en las ficciones anteriores de Piglia) transmutará en un devenir que facilitará el posterior cambio de sujeto:

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.
2. (...)
3. Renzi se encuentra con el Ingeniero.
4. Va al Museo. Último relato de la máquina. Opiniones de Renzi sobre el texto que ya leyó antes de que el lector se entere. Habla con el sereno. Lo llama por teléfono 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. (*LCA.PrPr.*, p.261)

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. (*LCA.PrPr.*, p. 260)

A diferencia de lo que se observa en las notas de lectura para *Respiración artificial*, y en el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente*, las primeras notas de la novela –por ser tan sucintas– no presentan las autoindicaciones mediante las cuales la palabra del *scriptor* confronta con la palabra ajena. El pre-texto prerredaccional, en cambio, abre el tiempo de la escritura ficcional aun bajo la delgada forma del boceto, y se expande en distintas instancias de reescritura a través de las cuales se va nutriendo el esquema inicial mediante la insinuación de las historias que conformarán el tejido de la novela:

Capítulo 2.

(...)

–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”. (*LCA.PrPr.*, p. 258)

Las anotaciones del borrador prerredaccional, organizadas por capítulo, contienen la médula de la microhistoria que va a desarrollarse, de la cual es posible reconocer el núcleo, disperso en varios pasajes del texto impreso:

Necesitaba incorporarle una secuencia musical y pensó que la música era un modelo abstracto del orden del mundo” (...) Cantaba a los gritos y desafinaba, pero empezó a ser capaz de seguir una línea melódica. El padre estaba tratando de incorporarle una memoria temporal, una forma vacía, hecha de secuencias rítmicas y de modulaciones (...) No es una experiencia, es la forma pura de la vida, no tiene contenido, no la puede asustar... (LCA, 57-58).

La elaboración de la ficción procede a través de la inyección anecdótica, que va expandiendo el corazón del relato a lo largo de las varias páginas que ocupa la micronovela. La novela de la educación sentimental de la nena está sustentada por múltiples lecturas y referencias, entre las cuales se consignan las *Mythologiques* de Levi-Strauss. En la novela de Piglia, la relación de amor entre el padre y su niña replica un relato de Henry James, que ella aprende y verbaliza en su peculiar modo (como definía Joyce el lenguaje de su hija Lucia):

Llegó a ser capaz de repetir palabra por palabra la versión de Henry James, quizá porque ese relato, “The last of the Valerii”, era el último de la serie. (La acción se ha trasladado a la Roma del Risorgimento, en donde una joven y rica heredera americana, en uno de esos típicos enlaces jamesianos,¹²² contrae matrimonio con un noble italiano de distinguida alcurnia, pero venido a menos. Una tarde unos obreros que realizan excavaciones en los jardines de la Villa desentierran una estatua de Juno, el *Signor Conte* siente una extraña fascinación ante esa obra maestra del mejor período de la escultura griega. Traslada la estatua a un invernadero abandonado y la oculta celosamente a la vista de todos. En los días siguientes transfiere gran parte de la pasión que siente por su bella mujer a la estatua de mármol y pasa cada vez más tiempo en el salón de vidrio. Al final la *contessa*, para liberar a su marido del hechizo, arranca el anillo que adorna el anular de la diosa y lo entierra en los fondos del jardín. Entonces la felicidad vuelve a su vida.) (LCA, 61.)

Esta micronovela tiene ecos de la novela de educación puesta en escena por el intercambio entre Emilio Renzi y su tío Marcelo Maggi en la primera novela del autor y

¹²² La referencia resulta significativa, puesto que los « enlaces jamesianos » que el texto evoca también tienen incidencia/inspiran la trama de *Respiración artificial*, en cuyo caso se trata de *Los papeles de Aspern*.

también reflejos de su teoría de la narración, esbozada –entre otros espacios– en el relato “El fluir de la vida” incluido en la primera edición de *Prisión perpetua* (1988).¹²³ El relato vertebrado por los planes iniciales está complementado por ciertos desarrollos novelísticos que, aunque fragmentarios, van alimentando la construcción de la historia, aunque a veces no permanezcan hasta la última versión del texto. De las dieciséis páginas que lo integran, cerca de once contienen relatos que luego se diseminan en el cuerpo textual de la novela edita o que permanecen disponibles de un modo subterráneo para la construcción de las historias, integrando de diversas formas el material novelístico: ya sea desde el (sub)género (la novela negra, la ficción científica), sea en el nivel argumental o en el aspecto estilístico, por la profusión de historias potenciales que luego se entretjerán en la última versión del texto. La construcción textual se sustenta en los apuntes extraídos de la lectura de una obra literaria, filmica o en un espectro más amplio, de algún campo del saber indagado para apuntalar la arquitectura del texto. Como hemos visto, lo que se planificaba como capítulo I en el borrador prerredaccional y finalmente se incorporó al capítulo 2 del texto edito, titulado “El encuentro”, recobra el relato publicado muchos años antes, “Agua florida”. Uno de los cambios fundamentales afecta al marco genérico:

Notas

Capítulo I

(Reporte número 10. Historia de la máquina. El mapa del infierno es un relato ‘peligroso’ porque es de non-fiction) (...) En realidad es un relato de la máquina, dice Renzi que lo trae de la segunda visita a la fábrica. (...) Es un relato de non-fiction. (*LCA.PrPr.*, p. 258)

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. (*LCA.PrPr.*, p. 259)

Aunque abundan las menciones a los géneros de la *non-fiction*, o de la novela negra, la progresión hacia la enunciación literaria coexiste con los cuadros y esquemas que tienden a dar una visión sinóptica del proceso de la escritura. El final de la segunda página del borrador retoma el trabajo de estructuración novelística por medio de

¹²³ La relación entre el escritor irlandés y su hija nutre diversos relatos de Piglia, entre los que se cuenta el citado.

esquemas esqueléticos, que actúan de mojones en el camino de la escritura, tal como lo señalamos en el análisis de las notas preparatorias de *Respiración artificial*. La estructuración sintáctica tiende a volver sobre lo ya escrito para retomar el hilo del proceso, agregando en cada paso un complemento a través del cual va progresando el armado de la narración. La articulación de los sintagmas procede por adiciones, como por ejemplo:

Hotel Majestic. La mujer tiene un autómeta. Un pájaro. (Le da una grabación.) La grabación. (Mi primo vino a verme.) (Reporte número 10. Historia de la máquina. El mapa del infierno es un relato "peligroso" porque es de non-fiction) (*LCA.PrPr.*, p. 258)

La sintaxis compleja de los elementos narrativos, regidos en ocasiones por un verbo declarativo, deriva en una estructura compleja, barroca, muy similar al armado de cajas chinas que caracteriza el estilo del texto publicado:

[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. (...) –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. (*LCA.PrPr.*, p. 258)

El sintagma Hotel Majestic con que se abre el borrador de la novela retoma como punto de partida el espacio de la acción narrativa del relato "Agua florida". En el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente* resaltan las repeticiones de los núcleos consignados y el empleo de paréntesis y de corchetes para señalar el origen de los relatos.

Por su parte, la isla constituye un espacio pleno de connotaciones en el imaginario de Piglia: es el *locus* privilegiado de la utopía, que tiene como uno de sus principales referentes el proyecto de fundación de una comunidad anarquista en el Paraguay que Macedonio Fernández compartió con algunos de sus contemporáneos. En *La ciudad ausente*, la isla de Finnegans aglutina la fantasía del cambio lingüístico, de

una lengua en perpetuo devenir con reminiscencias del texto de Joyce, apelando además al espacio físico del Tigre que Rodolfo Walsh había elegido como refugio y lugar de creación artística.

Las iteraciones de ciertos lexemas en el pre-texto van organizando la trama ficcional: la palabra *primo* figura cuatro veces en el primer párrafo, el sintagma *el mapa del infierno*, dos; tres sustantivos aparecen conectados a la órbita de lo maquínico (por contigüidad o por pertenecer al mismo campo semántico): *autómata*, *pájaro* y *máquina* (dos veces). El segundo párrafo retoma el hilo narrativo priorizando la perspectiva narrativa (“como un narrador del siglo XVIII que sintetiza la narración, Relato en tercera sobre la realidad y sobre Elena y la historia de amor con Macedonio”).

Si se deslindasen en dos grupos las proposiciones consignadas de modo directo en el esquema de las parentéticas (ya sea que estén incluidas entre paréntesis o entre corchetes), la distribución sería la siguiente:

Hotel Majestic. La mujer tiene un autómata. Un pájaro. La grabación. Después del Majestic, Renzi cuenta la historia de su primo. El mapa del infierno. En realidad es un relato de la máquina, dice Renzi que lo trae de la segunda visita a la fábrica. Después de las Malvinas. Ahí empezaron los problemas. Es un relato de non-fiction.

(Le da una grabación.) (Mi primo vino a verme.) (Reporte número 10. Historia de la máquina. El mapa del infierno es un relato “peligroso” porque es de non-fiction). [La isla de Finnegans cuenta una experiencia del primo que ha viajado y ha traído los documentos.] [Piensa mudarse a la isla.]

La principal diferencia entre el primero y el segundo grupo estriba en la coherencia y cohesión que presenta la primera, contrapuesta a la disparidad de ópticas de la segunda, que se unificará un poco más adelante cuando se plantee el relato en tercera persona gramatical. Aquí titubea entre la primera persona (voz de Renzi) a través del posesivo (*mi primo*) y la forma terminal del pronombre personal anexado a la acción verbal (*verme*), que luego se distanciará mediante el uso del artículo definido en lugar del posesivo (*del primo*); los verbos en tercera y la elección del espacio como sujeto narrativo “La isla de Finnegans cuenta una experiencia del primo que ha viajado y ha traído los documentos” terminan por suspender la relación de Renzi, para ubicarla en un narrador impersonal que seguirá la perspectiva de Junior. En esta fase de la escritura aun están muy pegados el narrador de la primera parte de *Respiración artificial* y el periodista-detective que llevará a cabo la búsqueda de la verdad en *La ciudad ausente*.

III.14. EL EJERCICIO DE LA PROMESA: LA PREPUBLICACIÓN DE FRAGMENTOS NOVELÍSTICOS, O LA NOVELA HECHA DE CUENTOS

Nous désignons, par ce terme [la *prépublication*], le processus d'une publication partielle qui découpe des fragments à l'intérieur d'un ensemble et les propose au public, échelonnés dans le temps, grâce au support éditorial d'un quotidien ou d'une revue. Cette publication se caractérise par son antériorité chronologique vis à vis de la publication définitive, et par des contraintes de lecture particulières, où l'attente de ce qui va suivre joue un grand rôle.

Alain Pagès, «Pour une génétique de l'imprimé. L'étape de la prépublication».

Tanto las notas de lectura para la construcción del personaje de Enrique Ossorio (*RA*) como las primeras notas para *La ciudad ausente* dan cuenta de un proyecto mental bastante delineado, con un centro de interés alrededor del cual orbitarán otros componentes narrativos: en el primer caso, la indagación en torno de la biografía de Enrique Ossorio será el objeto de la pasión del historiador, pero fundamentalmente constituirá el puntal del relato como investigación. Esta inclinación de Piglia por construir historias según el modelo de la novela policial tiene una impronta muy fuerte en el proceso genético de sus textos, ya que incluso para la escritura del libreto de la ópera el paradigma del relato como investigación fue una guía para la selección de los núcleos melodramáticos de la novela con miras a estructurar las micro-óperas.

El borrador prerredaccional tienta una estructuración por capítulos en busca de un equilibrio para el desarrollo narrativo que se inicia, como vimos, con el relato de la visita del investigador al Majestic. Ese capítulo, una variación del cuento “Agua florida”, comienza a ser complementado a través de los agregados (las proposiciones sustantivas y adjetivas) que forman una red de elementos vinculados al nudo de la acción (la visita al Hotel). La dificultosa búsqueda de equilibrio es conducida a través de la organización de subconjuntos, planteados por los ejes de las microhistorias: La grabación, para el Capítulo 1; La nena, para el 2; La isla [de Finnegans] para el 4. Solo el capítulo 3 permanece indefinido, sin haber encontrado todavía una malla de acciones, si bien atisba a organizar la narración a través del referente literario “La Divina Comedia (herética)”, que remite al duelo por la mujer perdida. El pre-texto prerredaccional de *La ciudad ausente* presenta una estructura circular, los esquemas se retoman como si fueran los puntos de un tejido, donde para poder avanzar es necesario apoyarse e hilvanar con lo anterior. Esa acumulación de la sintaxis pigliana, que tiende

hacia lo barroco, se advierte notablemente en el borrador prerredaccional electrónico y da lugar a la movilidad de ciertos sintagmas de un texto a otro (entre *Un encuentro en Saint-Nazaire* y *La ciudad ausente*).

Claire Bustarret (2007) ha señalado con acierto que casi un siglo antes de la difusión masiva de las nuevas tecnologías de la escritura fueron los escritores quienes habían descubierto y echado mano de las utilidades de los procesadores de texto para la composición literaria. En los borradores manuscritos de Piglia, aun en las notas de lectura, es notorio el despliegue de esos recursos tendientes a dejar disponibles segmentos no utilizados o desechados de un proceso creativo para otra instancia de escritura. Como veremos en el capítulo dedicado al análisis de *Un encuentro en Saint-Nazaire*, la incorporación de la computadora personal en los hábitos escriturarios de Piglia trajo aparejada, según nuestra hipótesis de trabajo, una correlación entre los dispositivos tecnológicos y los géneros, con una marcada supremacía de la escritura de textos ensayísticos. En el campo de los textos ficcionales, la novedad reside en la reescritura y en la post-publicación de los textos en variados formatos y compilaciones. El proceso de escritura de *La ciudad ausente* provoca la interacción entre la prepublicación de los capítulos de la novela y la post-publicación de las microhistorias. La prepublicación crea una expectativa de lectura importante, a modo de las promesas que acompañaron la escritura del texto faro de *La ciudad ausente: el Museo de la novela de la Eterna*.

Los primeros planes y el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente* completan la formulación de la estructura investigativa, expandiendo las líneas iniciales del relato trazado sobre el filo de la escritura de *Respiración artificial*:

Yo no estaba muy bien en aquel tiempo, le dije. Hace cinco años.
Estaba vacío, digamos así. Me enteré que la máquina de Macedonio se había descompuesto. (*PrMec.*, p. 250)

Las anotaciones que abren el tiempo de la escritura ficcional del pre-texto prerredaccional de la novela empiezan a tejer una causalidad narrativa. El *scriptor* actúa entonces como un arqueólogo que luego de haber encontrado una pieza empieza a recomponer un contexto donde ubicarla y explicar los sucesos. La pieza hallada es el relato “Agua florida”, publicado muchos años antes en una revista de crítica literaria y cuya trama sucede en un ámbito cerrado (una pieza de hotel). Por ello, el primer

sintagma para el capítulo I de la novela consignado en el último borrador es el del Hotel Majestic,¹²⁴ eligiendo así un espacio pleno de resonancias literarias (tan caro al gusto de Piglia) que marca el lugar de la primera escena imaginada de la escritura de la novela.

Los embriones textuales consignados a partir de la sexta página del pretexto prerredaccional muestran el relato de investigación *in status nascendi*, donde la trama de la máquina narrativa se va armando de un modo titubeante:

Notas.

En agosto ya no hubo más versiones. La última fue Una cita. En ese momento Luna se decidió a actuar y lo buscó para que empezara a investigar. Se acordó de él porque quería sacarlo de su letargo. Se había resuelto empezar una investigación sobre la máquina de Macedonio Fernández y él era el hombre indicado. Buscaba sacarlo del pozo. En aquel tiempo Renzi andaba en la mala y vivía solo, en un departamento por Almagro que le había prestado un amigo. [Elena se había ido. Cuando hacía algo que a él no le gustaba pensaba que estaba fingiendo. Vendió todo y se fue a vivir al campo.] Renzi había escrito una novela treinta años atrás que funcionó como un libro de culto. (...) Trabajaba en el glorioso diario "El mundo", sección cultura. Pornografía de clase media. Luna quería sacarlo del letargo. (*LCA.Pr Pr.*, p. 262)

En esta etapa del proceso genético se observa todavía una confusión entre los personajes, Renzi parece aglutinar no solo la figura del periodista-investigador sino también la de Macedonio Fernández, con cuyos rasgos es imaginado en esta fase. Esa concentración de roles en un solo personaje se astilla y se dispersa luego en el texto édito, donde cede por completo su lugar a Junior, traspasándole la investigación. Renzi lo introduce en la redacción de "El Mundo" hasta que "A los dos meses era el hombre de confianza del director y estaba a cargo de las investigaciones especiales. Cuando se quisieron acordar, él solo controlaba todas las noticias de la máquina." (*LCA*, 10)

III. 15. LA POST-PUBLICACIÓN DE LAS MICRONOVELAS DE *LA CIUDAD AUSENTE*

¿Qué efecto de lectura produce la publicación de "El gaucho invisible", "La nena", "Los nudos blancos" y "La isla" externamente a la malla textual de *La ciudad ausente*? Fuera

¹²⁴ En la década del 1930 tenían lugar en el Hotel Majestic las tertulias convocadas por Ricardo Güiraldes. El Majestic es el lugar escogido por Güiraldes para presentar a Roberto Arlt –de quien fue padrino intelectual– en la sociedad literaria. *Cfr. El escritor en el bosque de ladrillos* de Sylvia Sáitta.

del marco de lectura que precede o sucede a las micronevelas, que las contextualiza en el itinerario de la investigación del periodista-detective, los relatos de la máquina narrativa quedan aislados, reconcentrados cada uno en sí mismo como fábulas, insertas en otro contexto, junto con *Encuentro en Saint-Nazaire*, “El fluir de la vida” (primera edición de *Prisión perpetua*), “El fin del viaje” (*Nombre falso*) y algunos relatos de *La invasión*.¹²⁵

La operación de publicación de los distintos componentes de *La ciudad ausente* es compleja y escalonada en el tiempo, pues a la publicación de “Agua florida”, que constituye el ante-texto de la visita del investigador al Hotel Majestic, se le suman, once años después, la pre-publicación de un capítulo de la versión de la novela lista para imprimir en 1985 (que luego Piglia modificó notablemente), el texto completo de la novela en 1992 y luego la compilación de los *Cuentos morales*, que incluye las micronevelas, en 1995. Las distintas instancias de publicación se amparan en el principio flexible que va encadenando las historias en el tejido argumental de la novela, de modo que cada una pueda funcionar por sí misma dentro de una red de sentido. A Piglia le interesó vivamente el modo en que su novela *La ciudad ausente* circuló como propulsora de otras expresiones artísticas (la instalación del escultor Boccardo, la ópera, el *comic* de Scafati y de Santis, el proyecto inacabado de película del realizador De Sanzo). Esa concepción dinámica de la creación literaria propició seguramente las múltiples instancias de publicación de las micro-historias.

Como hemos señalado, el contexto novelístico configura el marco en el cual las micronevelas funcionan, destacando su carácter moral. La micro-historia de “El gaucho invisible”, por ejemplo, es precedida por un comentario acerca del carácter de la narración:

“Una historia tiene un corazón simple, igual que una mujer. O que un hombre. Pero prefiero decir igual que una mujer”, decía Macedonio, “porque pienso en Scheherezade”. (*LCA*, 48)

“La nena”:

[En el Museo] “Junior vio el anillo y vio las sucesivas versiones de la historia del anillo. (...) Ese relato era la historia del poder del relato, el canto de la nena que busca una

¹²⁵ Llama la atención la elisión del artículo indefinido en el título de la *nouvelle* *Encuentro en Saint-Nazaire*, solo en esta edición, notoriamente entre un conjunto de cuentos casi todos determinados por el artículo, con la excepción de un caso que lleva el pronombre posesivo (“Mi amigo”) u otros con un sintagma de dos componentes, “Pequeñas historias” y “Mata-Hari 55”.

vida, (...) Burton también contaba el cuento del anillo para ilustrar el poder del amor. La muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre. Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir.” (*LCA*, 62)

“Los nudos blancos”:

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. (*LCA*, 68)

“La isla”:

Después descubrieron los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos el lenguaje no muere, persiste a todas las transformaciones. 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. (...) y ahora en esa región se han mezclado todas las lenguas, se pueden escuchar todas las voces... (*LCA*, 123)

El texto que antecede o que sucede a la relación de la micro-historia considera, sopesa y estima el origen del relato, su verosimilitud, su relación con la verdad (intrínsecamente unida a la investigación acerca del destino de la máquina) y va guiando la lectura, prefigurada por el marco. Ninguno de esos elementos persiste en la compilación de los *Cuentos morales*; en su lugar, otros relatos del autor, editados antes en diferentes conjuntos textuales, acompañan los cuentos de *La ciudad ausente*, conformando nuevas constelaciones de sentido, no solo por efecto de la combinación sino porque varios de esos relatos, como *Encuentro en Saint-Nazaire*, presentan variaciones textuales. Casi todas fueron sometidas a la relectura y reescritura; la revisión posterior varios años a cada proceso de escritura entraña como mínimo, además de un cambio de la perspectiva y de la posición intelectual del autor, un cambio significativo en sus prácticas escriturarias, fundamentalmente a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías. Eso hace que Piglia vaya al “rescate” de viejos manuscritos para una reedición (reencuentro que se textualiza en el prólogo a *El último lector*) o para una experiencia de reescritura, como el pasaje de la novela a la ópera.

III. 16. EL ITINERARIO DE JUNIOR: ENTRE CRISTO Y MARLOWE (O ENTRE EL RELATO DE LA PASIÓN Y LA NOVELA NEGRA)

En una última (o penúltima) instancia, si tuviera que simbolizar el itinerario de Walsh, echaría mano de escenarios de la Biblia. Con una cita de Daniel arranca Walsh. Entonces, uno, el inicio como *descifrador* frente al semicírculo de los cortesanos de Nabucodonosor. Dos, hacia 1956, y mediante *Operación*, el camino hacia Damasco. Y tres, por último, con su carta abierta a la Junta Militar, en 1977, el sacrificio del Gólgota. (David Viñas, *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*, 257)

La lectura que hace Viñas del itinerario de Rodolfo Walsh resulta muy significativa e iluminadora para pensar en la génesis de *La ciudad ausente* y considerar cómo Piglia la incorpora y dialoga con ella desde el proyecto de la novela y de la ópera, imaginando el recorrido del personaje Junior como la Pasión de Cristo. El manuscrito de “El fin del viaje”,¹²⁶ relato publicado por primera vez en *Nombre falso* (1975), imagina el recorrido del narrador-protagonista (Renzi), que va al encuentro de su padre, escandido en estaciones. Este dato es importante, pues en el borrador de *Nombre falso* hay notas-apuntes para *Respiración artificial*, lo que nos autoriza a suponer que Piglia pudo haber reutilizado algunas de ellas para *La ciudad ausente* (las estaciones de la Pasión del narrador-personaje de uno de los relatos que luego agruparía como *Cuentos morales*).

En la invención del personaje de Junior se entremezcla además la representación que hace Viñas del recorrido intelectual de Walsh, al que asemeja con el sacrificio de Jesús en el final, cuando Walsh escribe y difunde la “Carta abierta a la Junta Militar”. Las Estaciones de la Pasión se ven nítidamente en el borrador de la ópera *LCA*, que se concentra en los núcleos melodramáticos de la novela. De esos elementos quedan rastros en la micronovela “El gaucho invisible” (luego publicada como uno de los cuentos morales), donde una de las prostitutas del boliche del pueblo le habla al joven tropero de la Pasión de Cristo. Hacia allí se desplazó y sedimentó ese núcleo con el que Piglia había imaginado el recorrido del detective, luego retomado para la escritura de la ópera. Los elementos señalados dan cuenta de la intratextualidad en la obra de Piglia y de los vasos comunicantes que ligan los procesos genéticos de sus novelas y *nouvelles*. Creemos que hay una conexión profunda entre estas dos formas narrativas, acerca de las cuales el autor señala, como analizamos anteriormente, una interesante divergencia en la concepción de la trama. Habría una tensión entre ambas formas, dada por la resolución o la no resolución del secreto, lo cual para Piglia diferencia a la novela de la *nouvelle*. El modelo del relato de investigación es un paradigma narrativo que ha guiado tanto el

¹²⁶ Nos referimos al manuscrito original escrito en una hoja volante que Piglia nos cedió.

proceso de escritura de *Respiración artificial* como el de *La ciudad ausente*, incluyendo el pasaje de la novela a la ópera que lo convierte en una aplicación muy singular de ese modelo en un género melodramático; lo sugestivo es que Piglia lo acerca y lo amalgama al relato de la Pasión de Cristo para componer el personaje de Junior, tamizado por la imagen del escritor, investigador y periodista Rodolfo Walsh.

Las dos poéticas [la ficcional y la testimonial] están sin embargo unidas en un punto que sirve de eje a toda su obra: la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo. El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la construcción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra. (Piglia, *Fierro*, año III, n° 37, 1987)

Para ello, Piglia une los caracteres de la novela negra, con sus detectives que ponen el cuerpo en la búsqueda de la verdad con el imaginario cristiano (los “escenarios de la Biblia”) con que tanto Viñas como él perciben el compromiso político y la posición ética y estética de Walsh.

Capítulo IV: Los avatares de la reescritura I

IV.1. TRES PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO (Y CINCO DIFICULTADES)

Como hemos anticipado, en vísperas del problemático año 2000, Piglia interroga y pone en cuestión las visiones apocalípticas acerca del futuro de la literatura. En ese contexto, brinda el seminario “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, del cual podemos destacar dos núcleos de ideas: los relatos sociales como materia de la novela y la escritura de Rodolfo Walsh como paradigma de la literatura argentina. Ambos temas están vinculados a la poética de la literatura fáctica, es decir, aquella vinculada con el testimonio. No se trata de una poética realista, en el sentido de la representación verosímil de la realidad (al estilo Balzac, por ejemplo), sino del empleo del *documento duro*, a la manera en que Walsh construye *Operación masacre*. Denominados también como “género de no ficción”, los relatos de este tipo “tienen como premisa básica el uso de un material que debe ser respetado (distintos ‘registros’ como grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencias del relato)” (Amar Sánchez: 1992). Es decir, involucran un trabajo de investigación (periodística) que permite ir en busca de la verdad de ciertos sucesos históricos y narrarlos. La verdad escamoteada desde los relatos oficiales de la Historia va a ser recuperada por la tarea del escritor-investigador-periodista. Si bien *La ciudad ausente* no responde de manera rigurosa al género de no ficción, tiene muchos procedimientos que procuran asemejarla.

En la citada conferencia, Piglia sostiene que en contraposición con las ficciones que el Estado hace circular para construir consenso existen los microrrelatos –o relatos sociales–, es decir, las contra-versiones de la Historia que narran aquellos sucesos que han sido silenciados. Como ejemplo, analiza dos instancias de realización de uno y otro tipo de relato. Uno de los aspectos analizados es el modo elusivo con que los comunicados de la última dictadura militar aludían a la represión, mediante el empleo de “metáforas médicas” que remitían –de un modo elíptico– a los centros clandestinos de detención:

Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de virus externo que era la subversión y que la función de los militares era operar... Definían la represión con una metafórica ficcional asociada con la ciencia, pero a la vez aludían a la sala de operaciones, con cuerpos desnudos, cuerpos ensangrentados, mutilados. (Piglia: 1999 [2001])

En contraposición, presenta y analiza una ficción popular que simbolizaba la experiencia colectiva: el relato de un tren *fantasma* que alguien había visto pasar una madrugada por una estación del sur, cargado de féretros vacíos.¹²⁷ A partir de este juego de contrastes, postula que los microrrelatos sociales, de los cuales el escogido tiene un alto poder simbólico, conforman la materia del novelista.

En *La ciudad ausente* es notorio este principio constructivo basado en la selección de relatos sociales que se convierten en las historias de la máquina; los testimonios narran el horror con diferentes estilos.¹²⁸ Esos relatos (los nudos blancos, la grabación) hablan de la historia reciente con la urgencia que requiere la temática abordada, mediante un componente imprescindible, la oralidad, lo que asegura su inmediatez y la celeridad con que deben transmitirse. Recordamos la confrontación que establece el escritor entre las escrituras y las conversaciones en la estructuración de su primera novela, resaltando la tensión que se cierne entre ambas.

IV.2. LOS ARCHIVOS DEL SILENCIO

Hay que hacer el inventario de los archivos del silencio, y hacer la historia a partir de los documentos y de las ausencias de documentos.

Jacques Le Goff, *Pensar la historia*.

Las distintas instancias de la génesis de *La ciudad ausente* testimonian el propósito de conformar la novela como un archivo, como lo registran las primeras notas (“Archivos en el sótano”; “Grabaciones con relatos orales”) y el borrador prerredaccional. En *Respiración artificial* el vínculo entre la novela y el archivo se revela en el cuaderno de notas de lectura que constituyó, literal y metafóricamente, su soporte, y que da cuenta,

¹²⁷ Ese relato contiene una doble alusión: a los militantes populares y revolucionarios asesinados cuyos cuerpos fueron sustraídos, desaparecidos, y a los soldados muertos en la guerra de las Malvinas.

¹²⁸ En *Respiración artificial* la narración del horror circundante al que alude el Senador Ossorio se manifiesta, aunque de modo cifrado, en las cartas que intercepta Arocena, como la de Angélica Inés Echevarne, quien de un modo elíptico alude a la represión ejercida por el terrorismo de Estado en la Argentina de los años setenta. (Cfr. Fomet, 2007).

como ya se analizó en la primera parte de esta tesis, de la concepción novelística de Piglia.

En el proceso genético de las dos novelas se manifiesta la vocación por estructurar la novela como un archivo de Historia, respondiendo a la necesidad y al afán (es imposible disociarlos) de contar la historia reciente, ya que para Piglia la función social del escritor consiste en lograr el entramado textual de “las pequeñas historias, ficciones anónimas, testimonios que se intercambian y circulan.” En las “Tres propuestas para el próximo milenio...” el autor explicita esta concepción:

Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor que sería establecer dónde está la verdad, captar el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada (...) Y quizás ese movimiento (...) podríamos entenderlo también como un elemento central para definir las relaciones futuras entre novela y política.

Según el mito de origen que todo escritor construye para explicar o narrar su iniciación literaria, el italiano Primo Levi se consagró a las letras para testimoniar el horror en los *Lager* (campos de concentración de prisioneros en la época del nazismo). Ese relato da cuenta, de un modo particularmente dramático, de la función social del escritor, que forma parte del manifiesto ético y estético de Piglia, con importantes consecuencias en su obra, no solo a nivel de las tramas narrativas sino de una poética y una utilización de los géneros que trasciende las formas heredadas para proponer una novedosa poética de la escritura.¹²⁹

Entre la primera y la segunda novela de Piglia, los procedimientos varían. El hiato temporal que las separa permite la artificiosa división entre ficción post-dictatorial y “literatura en ese totalitarismo que denominaron ‘proceso’”¹³⁰ que postula Idelver Avelar (2000). La diferencia más relevante entre *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* se advierte en los procedimientos narrativos. El estilo conciso, eficaz, hecho con “los matices del habla” que Piglia admira de Walsh motiva la escritura de las micronevelas de *La ciudad ausente*. La tarea del escritor consiste en la búsqueda y recopilación de los relatos sociales, antagonistas de la historia escrita. La metodología

¹²⁹ En rigor, ninguno de ellos es un testigo de acuerdo a la categorización que formula Levi. Pero si consideramos las mediaciones necesarias para la producción de un objeto artístico, y la pretensión de los autores al apelar a la inmediatez del “documento” (registro de lo sucedido), ambos han narrado aquello que estaba condenado a la “inverosimilitud”.

¹³⁰ El sintagma es de J. Panesi. *Cfr.* “Villa, el médico de la memoria” en Ana María Barrenechea (Comp.): 2003.

puede leerse en el modo en que Junior recopila material de y sobre la máquina de Macedonio (testimonios grabados):

A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe. (Piglia: 1999)

La obra de Walsh, fundamentalmente *Operación masacre*, cuyo método de composición cautiva a Piglia, funciona como paradigma de la construcción de los relatos de *La ciudad ausente*. El denominado género de no ficción, que resulta de un cruce entre la investigación periodística y el relato policial, propone la estructuración de un texto a partir del testimonio de lo real. De ahí entonces la denominada literatura fáctica, sobre la cual discuten Renzi y Tardewski en las páginas finales de *RA*. No la representación de la realidad, sino una construcción (re-presentación) de lo real por medio de su registro.

En la búsqueda de la verdad que atesoran los relatos sociales, el escritor opera a la manera de un antropólogo, recogiendo los restos de una tradición, registrándolos e interpretándolos. La mediación involucra una tarea creadora con el lenguaje, que lo libere de las metáforas cristalizadas por el uso, de las palabras desgastadas. El escritor es quien puede traspasar “la frontera donde están las alambradas del lenguaje”, el que tiene la competencia de restituir la riqueza del habla, con todos sus matices, a un lenguaje deficitario, mellado por el uso o la manipulación, para narrar lo indecible.

Si ustedes leen *Operación masacre* verán que va de una voz a la otra, de un relato al otro y que esa historia es paralela a la desarticulación del relato estatal. Esos obreros peronistas de la resistencia que han vivido esa experiencia brutal, y le dan al escritor fragmentos de la realidad. (Piglia: 1999)

El grupo de formalistas integrado por Arvatov, Tretiakov y Maiakovski, habían impugnado los principios de la novela realista y proclamaron una literatura de hechos, de datos verdaderos. El modelo de escritura y de vida que encarna Walsh consiste en saber transcribir esas voces de los relatos sociales, y fraguarlo en “un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión”, “un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura argentina.” (Piglia: 1999) Hacia esa formulación avanzan las

páginas finales de *RA*, descubriendo el principio de construcción de las novelas de Piglia.

IV.3. LOS NUDOS BLANCOS

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. (Piglia: 1999)

Los embriones textuales de las novelas de Piglia exhiben un programa de escritura sustentado por el relato de la memoria colectiva. La idea de la novela-archivo, como soporte de la transcripción de testimonios escritos y orales (espacio y objeto de estudio del historiador que se convierten en materia novelística), son los hilos del cañamazo de las múltiples historias que narran *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*. En la primera, el Senador Ossorio inquiriere la “frase justa” que le permita explicar la cadena de sucesos que va desde la Colonia hasta ese oscuro momento de su presente en el que le llegan cartas y voces del horror:

Porque la muerte fluye, prolifera, se desborda a mi alrededor y yo soy un naufrago, aislado... La presencia de todos esos muertos me agobia (...) ‘Encuentro ahí’ dijo el Senador, ‘encuentro ahí la materia con la que está construida la memoria. Otra memoria: no esa memoria mía que está hecha de palabras y mensajes cifrados, otra memoria que viene siempre en mí acompañando la desolación del insomnio. (*RA*: 58, 66. El énfasis es del autor)

La alusión al contexto histórico en el largo discurso del Senador tiene su correlato en las microhistorias de *La ciudad ausente*. Resulta interesante considerar aquí la lectura de Idelber Avelar respecto del duelo y la constitución de la memoria en las novelas de Piglia. Avelar sostiene que para “sacar al duelo de su referencia narcisista [es necesario] pasarlo de primera a tercera persona”. Como hemos visto, una de las anotaciones del borrador de *LCA* contiene una indicación para cambiar la perspectiva de la primera a la tercera persona (“Relato en tercera sobre la realidad y sobre Elena...”, (*LCA.PrPr.*, p. 258). El cambio es significativo dentro del estilo de Piglia (muy marcado por un narrador en primera), y está motivado por la desubjetivación que requiere el testimonio.¹³¹ La presentación del “documento duro” de la realidad permite salir de la

¹³¹ Seguimos la noción de desubjetivación de Agamben (2000).

concepción de la memoria (auto)biográfica hacia esa *otra* memoria que exige ser narrada, la de la verdad obliterada.

En la micronovela “La grabación”, un testigo que des-cubre por azar una tumba colectiva cuenta los vestigios del terrorismo de Estado. La historia restituye una escena de fusilamiento de prisioneros vislumbrada en la oscuridad:

Era el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra. La historia circulaba de mano en mano en copias y en reproducciones y se conseguía en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo. (*LCA*: 31) (...) mataban lo que traían, todo lo que traían, maniatada la gente, encapuchada (...) éste es el mapa del infierno. En la tierra, como un mapa, lo que yo les cuento, que le doy la certidumbre, era un mapa –quiero decir– de tumbas desconocidas, con una parte escarchada como una losa y después tierra o pasto. No se puede tapar y tapar porque a la larga la escarcha, la tierra removida, se ve, claro que el mal ya está hecho. (...) Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno. (*LCA*: 38-39)

El relato del “mapa del infierno” exige ser contado y se convierte entonces en la primera historia de la máquina que el periodista-detective Junior recoge en su investigación.

IV.4. EL ALEPH DEL HORROR

La micronovela “La grabación” narra un fragmento de la historia reciente a través de la voz de un paisano que fue testigo de los crímenes del terrorismo de Estado. Aislado en un campo de la provincia de Córdoba, el sujeto narra cómo, en los avatares de sus trabajos y sus días, descubrió “los pozos blancos”, en los que aparecen los cuerpos inertes de las víctimas. La contemplación de uno de ellos (que se multiplican infinitamente) provoca en el narrador un sentimiento de vergüenza: “Lo lavé, me acuerdo, con una manguera y me mojaba la cara, yo, con el agua, para que Maradey no notara que estaba llorando, no podía casi respirar y le digo qué vamos a hacer, nada, me dice, dejar todo y no decir nada.” (*LCA*: 36) La contemplación del horror provoca el éxodo del testigo, pues abandona su familia y su tierra. La escena muestra una dicotomía de la conciencia que podría emparentarse con la escena narrada por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*, que se constituye en el *incipit* de su estudio sobre la vergüenza: “este hombre, Maradey, no le importaba, a él no le importaba nada, la

imagen ésa, nadie se lo puede imaginar, lo que había en el pozo, esos cadáveres...” (LCA: 35). El sentimiento experimentado escinde la vida del sujeto, que se refugia junto con un antiguo testigo de la violencia política argentina junto al cual “puede pensar”. La vergüenza es una condición inherente del carácter del testigo, según la literatura de Primo Levi. Giorgio Agamben (2000) en su ensayo filosófico donde analiza lo inenarrable de la experiencia de los campos de concentración y la imposibilidad del testimonio, señala a propósito de un relato de *Los hundidos y los salvados*: “...Kafka había sido un buen profeta. Al final de *El proceso*, en el momento en que Joseph K va a morir ‘como un perro’ y el cuchillo del verdugo se hunde dos veces en su corazón, se produce en él algo como una vergüenza...” *Respiración artificial* se inserta en esa tradición literaria dedicada al testimonio de las atrocidades cometidas por los regímenes totalitarios: “Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir *como un perro*, igual que Joseph K., es legión.” (RA: 265) En una secuencia de *La ciudad ausente* que completa el sentido de la historia, los crímenes perpetrados durante la última dictadura militar argentina se anudan con el relato de la represión estatal ejercida en épocas anteriores: asesinatos de anarquistas, de aquellos que predicaban la “Idea” de la libertad, pero “nunca hubo nada igual... a esto”. El “mapa del infierno” es un relato social que cohesiona la memoria colectiva, por ello se inscribe en la superficie textual de *La ciudad ausente* como una expresión de “la proliferación de la muerte alrededor” que enunciaba el Senador Ossorio en *Respiración artificial*.

En el ensayo *Angelus novus* Walter Benjamin (1970) analiza la literatura de Kafka desde la analizada noción de vergüenza:

“Fue como si la vergüenza fuera a sobrevivirlo” con estas palabras concluye *El proceso*. La vergüenza, que corresponde a su “elemental pureza de sentimiento”, es el gesto más fuerte de Kafka. Pero tiene un doble aspecto. La vergüenza, que es una reacción íntima del hombre, es también una reacción socialmente imperativa.

Si años después, Teodoro Adorno plantearía la cuestión de la imposibilidad de escribir después de Auschwitz, abriendo el interrogante de cómo hacerlo, Piglia (se) responde con la escritura de *La ciudad ausente*; la estructura de las microrrelatos le permite plasmar el testimonio, en un registro que evoca los procedimientos de la *non fiction*, como programan enfáticamente las primeras páginas del borrador redaccional de la novela. El carácter profético de la literatura de Kafka, que resulta paradigmático del rol

del artista como visionario, como aquel que puede percibir los fenómenos históricos y sociales antes de que cristalicen, enlaza una red de textos desde el citado ensayo de Benjamin a *Respiración artificial*, de los libros testimoniales de Primo Levi a la literatura filosófica de Giorgio Agamben.¹³²

Como hemos visto, la escritura de un poema es el disparador de una reflexión acerca de la literatura de Kafka en *Respiración artificial*. En efecto, la composición poética de un personaje, Marconi, se convierte en el punto de partida para aprehender la literatura kafkiana.¹³³ Las dos formas que adopta el testimonio, un sueño que se presenta como el estado pre-verbal de la creación y el poema, son las que permiten en la novela de Piglia la emergencia y la definición de la función social del escritor “el equilibrista {que} camina, descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado.” (272) La experiencia poética podría compararse con la pérdida de la subjetividad que se opera sobre los pacientes en la clínica del Dr. Arana, “como si la vergonzosa desubjetivación que está implícita en el acto de palabra contuviera una secreta belleza y no pudiera más que empujar al poeta a testimoniar incesantemente sobre la propia alienación.” (Agamben, 2000) Siguiendo esta trayectoria creativa, según la cual “los poetas fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o la imposibilidad– de hablar”, el poema incrustado en las páginas finales de *RA* reaparece en el capítulo “La isla” de *LCA*, donde el incesante cambio lingüístico nos habla de una constante fundación de la lengua.¹³⁴ El poema de Marconi define la posición del escritor del siglo XX; en situación de ajenidad respecto de la lengua, como un extranjero, traspasará “las alambradas del lenguaje” a través de su ejercicio, precedido por la escucha del “murmullo enfermizo de la historia”.

IV.5. LO QUE QUEDA DE AUSCHWITZ

Giorgio Agamben inicia su ensayo filosófico acerca de la imposibilidad del testimonio con una cita del prefacio de *Los hundidos y los salvados* que interesa recordar aquí:

¹³² Integran este conjunto testimonial los relatos de Jorge Semprún sobre la experiencia concentracionaria y los de Pilar Calveiro sobre su cautiverio en la Escuela de Mecánica de la Armada, uno de los mayores centros clandestinos de detención de la última dictadura militar argentina.

¹³³ En el libro *En hora incierta* de Primo Levi (1988) hay un poema que plasma un sueño recurrente del autor, donde se manifiesta la vergüenza respecto de su experiencia como testigo en un campo de concentración.

¹³⁴ Propongo aquí la noción de incrustación por tratarse de una manifestación literaria excepcional en la literatura de Piglia, que expresa con dramatismo el dilema ético de lo inefable del horror.

muchos sobrevivientes (entre otros, Simon Wiesenthal en las últimas páginas de *Gli assassini sono fra noi*, Garzanti, Milán, 1970) recuerdan que los soldados de las SS se divertían en advertir cínicamente a los prisioneros: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería (...) Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creerá a nosotros que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del *Lager*, seremos nosotros quien la dicte”.

El programa de escritura de Piglia desplaza y modula la última sentencia de la cita de Agamben en el final de *Respiración artificial*, cuando Hitler les dicta a sus ayudantes – en el *Castillo*– su programa biopolítico,¹³⁵ mientras Kafka agoniza. De este modo, el encuentro entre Kafka y Hitler en Praga que la novela imagina admite otras interpretaciones: la factibilidad del testimonio se constituye invirtiendo el signo del vector temporal que marca la cínica advertencia nazi. En las páginas de *RA* esa afirmación retrocede en el tiempo hasta el momento en que aun no había tenido lugar el horror de los campos de concentración, era solo un proyecto mental que adquiriría forma a través de la palabra del dictador, cuyos ecos anticipados supo escuchar el gran escritor del siglo XX: “El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas.” Los títulos de dos novelas de Kafka, *El castillo* y *El proceso*, se entretajan en la novela de Piglia trazando numerosas redes de sentido, entre las cuales se destaca la función social del escritor, de la cual la escritura de Kafka –como la de Walsh– funcionan como un modelo.

¹³⁵ En este episodio de *RA* Piglia noveliza el momento en el que Hitler dispone la creación de los campos de concentración. Agamben se refiere a ese suceso histórico en *Lo que queda de Auschwitz*: “En 1937, durante la celebración de un congreso secreto, Hitler formula por primera vez un concepto biopolítico extremo. Al referirse a la Europa centro-oriental, afirma que tiene necesidad de un *volkloser Raum*, de un espacio sin pueblo. ¿Cómo comprender esta singular formulación? (...) Lo que el *volkloser Raum* nombra es, en definitiva, el motor interno del *campo*, entendido como una máquina biopolítica que, una vez implantada en un espacio geográfico determinado, lo transforma en espacio biopolítico absoluto, (...) donde la vida humana pasa a estar más allá de cualquier identidad biopolítica definible. Llegado este punto, la muerte no es más que un simple epifenómeno.” (2000: 89)

IV.6. LOS PRE-TEXTOS DE LA HISTORIA

Como hemos visto, las páginas finales de *Respiración artificial* narran los últimos momentos de la vida de Kafka en el marco de una polémica entre intelectuales. El relato, sostenido en la voz de Tardewski, está intercalado con otro que describe una reunión de Hitler con sus colaboradores, en el emblemático espacio de un castillo. Allí la figura más saliente del horror del nazismo les dicta a sus colaboradores su propósito de crear campos de exterminio, que tendrán por objeto la deshumanización de los prisioneros. Interesa destacar que las últimas páginas de la primera novela de Piglia toman de la Historia el relato de la instauración de un biopoder: en un amplio espacio geográfico que el dictante Hitler delimita van a tener lugar esos experimentos infrahumanos.¹³⁶ El cruce de los dos personajes –Kafka y Hitler– se reitera aquí en la diégesis del relato: en primer lugar, se han cruzado en Praga tempranamente (1908) según la hipótesis (la investigación) de Tardewski. En ese encuentro se define a Kafka como “el que sabe oír”, aquel que puede vislumbrar entre los delirios que escucha el porvenir de la Historia. Esas dos figuras se alternarán luego en la estructura de las discusiones finales para prefigurar aquello que podremos leer en *La ciudad ausente*: la literatura como testimonio del horror, la figura del escritor como aquel que “sabe oír”, y también “imagina y escribe” las micro-historias que atestiguan la memoria colectiva:

La palabra *Ungeziefer*, dijo Tardewski, con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración, es la misma palabra que usa Kafka para designar eso en que se ha convertido Gregorio Samsa una mañana, al despertar (*RA*: 264) (...)
Hi, hi, chillaba en su madriguera el *Ungeziefer* mientras se oye, lejana, la bellísima y casi imperceptible aria final que entona el que agoniza. (*RA*: 270).

La desubjetivación que se produce en los campos de exterminio había sido anticipada por la literatura de Kafka según la lectura de Ricardo Piglia, puesto que su capacidad de percibir en “los murmullos de la historia” lo que está por venir es lo que caracteriza a un gran escritor. El correlato de la voz que narra lo acaecido en “El Proceso” (en obvia alusión a la autodenominación que se impuso la última dictadura militar argentina) reaparece en *La ciudad ausente* en la microhistoria *Los nudos blancos*, que sitúa en una clínica-prisión el padecimiento de Elena Fernández. En el macabro lugar, denominado

¹³⁶ Giorgio Agamben retoma la idea de Michel Foucault: el ejercicio del biopoder como productor de una supervivencia separada de toda posibilidad de testimonio (paradigmáticamente representada por la figura del “musulmán” en los *Lager* nazis).

“Clínica del Dr. Arana”, se desplazan unos seres desprovistos de memoria que, maquinizados, están a merced del “cuerpo médico” cual autómatas, atravesados por el insomnio y la amnesia. La desobjetivación es una consecuencia de la represión ejercida por el terrorismo de Estado; el pasaje narrativo narra una de las ficciones estatales analizadas anteriormente, la de las metáforas médicas con las que los militares aludían a la represión ejercida por el aparato estatal. Con reminiscencias de un centro clandestino de detención de la última dictadura militar, la clínica del Dr. Arana pone en escena, de manera literal y metafórica, la producción de una supervivencia modulable,¹³⁷ al cambiar un estado psíquico por una “dependencia extrema” (la psicosis por la drogadicción, según se cuenta).¹³⁸

En la clínica del Dr. Arana la desobjetivación se opera a través de la implantación de una memoria falsa en los (pacientes) prisioneros. Elena es una sobreviviente a la que podría considerarse testigo. Cree haber muerto y cree también que han prolongado su existencia de una manera artificial. El personaje situado en una narrativa de la post-dictadura, completa el designio de Hitler que verbalizan las últimas páginas de *Respiración artificial*: en el recorrido de Elena podemos leer las consecuencias del terrorismo de Estado, el peligro de la amnesia y de la desintegración social e individual que provoca.¹³⁹ El relato de otro personaje, El Tano, un perseguido político, completa la serie histórica-narrativa. Los interrogatorios a los que Elena es sometida y las amenazas que padece son un eco de los campos de concentración argentinos: “quiero nombres y direcciones” le repite el director de la clínica:

Temía traicionarse a sí misma y ser obligada a informar. Sabía de los que iban a la calle y marcaban a los conocidos. Se ponían máscaras de piel sintética y navegaban durante horas en los patrulleros por el centro de la ciudad (...) No iban a poder hacerle hablar de lo que no sabía. Apareció un oficial de marina y al fondo, en el pasillo, le pareció ver gente con armas. (*LCA*: 74, 75)

El espacio permite la narración sublimada de hechos tenebrosos, en donde sanatorios y pensiones, recorridos por seres literalmente en fuga, son “clandestinos”. El médico operará sobre los sujetos con el imperativo “Hay que actuar sobre la memoria”.

¹³⁷ El citado ensayo filosófico de Agamben analiza en profundidad la categoría del testimonio y las operaciones biopolíticas.

¹³⁸ En esta micronovela en particular se nota el influjo ejercido por las ficciones de Philip Dick, que luego Piglia reescribe para el guión cinematográfico de *La Sonámbula*.

¹³⁹ Sobre el carácter paradójico y la crisis del testimonio, cfr. Agamben, Giorgio, *Op. cit.* y Felman Shoshana y Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in literatura, psicoanálisis, and history*. New York, Routledge, 1992.

“Los nudos blancos” del título otorgan sentido a la experiencia y serán anulados por esta contra-experiencia biopolítica. El relato fue concebido como una micronovela por su eficacia para concentrar al máximo las posibilidades narrativas, donde confluyen la capacidad de narrar la memoria social con un estilo eficaz a esta narración cuyo modelo es la literatura de Walsh. Los vestigios de la oralidad aparecen transmutados en una fantasmática que re-presenta la violencia ejercida en los interrogatorios a los prisioneros, sus temores ante la posibilidad siempre latente de las delaciones provocadas por la tortura. En el guión que Piglia escribió para el film *La Sonámbula*, de Fernando Spiner, desarrolla todas las secuelas provocadas por el terrorismo de Estado en un grupo de seres a quienes se les ha implantado una memoria falsa. Un estallido destinado a extirparles la memoria a estos “condenados” les asigna una identidad y una memoria falsas. El relato de los nudos blancos aparece allí expandido hasta el paroxismo.

Respiración artificial presenta en “la trama de la historia” la desaparición del historiador Marcelo Maggi. El linaje de los Ossorio –lo hemos visto– anuda el relato que obsesiona al Senador, desde la época de la Colonia hasta un presente (1979) saturado de muerte. Pero es fundamentalmente en las discusiones literarias entre Tardewski y Renzi donde podemos leer el rasgo más interesante de esta construcción, en el que el escritor desenvuelve una interpretación brillante de la realidad política que trazaban como propuesta de escritura las primeras notas de su segunda novela (“Ver las relaciones de la máquina con la realidad (política, digamos). Por ejemplo ¿qué material recibe?”, *LCA.PNa*, p. 255). Porque se trata, justamente, de despertar “en la pesadilla de la historia” para narrar con el paradigma de Kafka y la necesidad urgente de vincular literatura y política que sostenía Walsh.

La ciudad ausente tiene una estructuración que permite analizar la poética de su autor: novela que rompe no solo con un criterio de representación, sino que aglutina multiplicidad de micronarraciones que, engarzadas, van configurando el sentido de la historia. La novela se astilla para poder contar aquello condenado a la inverosimilitud, lo “indecible de Auschwitz”. En particular, “La grabación” y “Los nudos blancos” narran explícitamente “el horror de la última dictadura militar”, como se propuso su autor. También en el género elegido (*non fiction*) y, por ende, en el detective que “busca y construye una verdad” (Junior) característico del género, puede leerse la voluntad de reponer un relato “escamoteado” por la Historia.

IV.7. 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* ¹⁴⁰

En el último decenio, la memoria colectiva ha ocupado un lugar relevante como objeto de estudio en el campo de la reflexión filosófica y sociológica. Paul Ricœur sostiene que en la tradición que va de Aristóteles a San Agustín, la memoria es personal y se torna inviable una proyección hacia la memoria social. Por su parte, Georges Gusdorf releva diferentes posiciones con respecto al tema, en un amplio espectro que considera el campo de la psicología y de las ciencias sociales, entre las cuales se destaca la de Guyau (en la década de los 40) con la idea de la espacialización del tiempo y la de memoria histórica como modo de objetivación de la memoria individual, al insertarla en lo social.

Por su parte, Maurice Halbwachs (1989) 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”. Las nociones de memoria autobiográfica y memoria social que este autor analiza interesan para reflexionar sobre la génesis de las novelas de Piglia, ya que el archivo abre la narración del primer texto a través de la novela “familiar” publicada por Renzi. En *La ciudad ausente*, en cambio, el archivo está implementado en y con la máquina narrativa, evitando el conflicto subjetivo.

Esta constelación de postulaciones en torno de la memoria colectiva constituye un punto de partida para analizar una de las hipótesis de Piglia: el verdadero antagonista de la memoria no es el olvido sino la memoria falsa, la construcción e inserción en los sujetos sociales de una experiencia artificial, que se ha constituido en un núcleo narrativo plasmado en sus ficciones. Nos detendremos ahora en los modos en que Piglia articula su deseo de escribir una novela que “narrara más explícitamente el horror de la última dictadura militar”, a través del estilo, de su poética, bajo los condicionamientos que le impone el género. La Memoria como lugar de constitución del sentido es un

¹⁴⁰ Este volumen reúne una serie de ensayos sobre la memoria, considerada desde diversos ángulos del pensamiento occidental, que resultan de sumo interés y actualidad. La temática fue abordada en el marco del Proyecto de investigación *Archivos de la memoria* (1997-2002), dirigido por Ana María Barrenechea, que integré como investigadora de apoyo.

elemento que permite estructurar el relato: la teoría sobre los finales narrativos que puede leerse fundamentalmente en el ensayo de Piglia *Formas breves*, le proporciona un medio de plasmar en la superficie textual la memoria social. La estructura del archivo permite anudar la autobiografía con la serie histórica conformando un discurso alternativo, una crítica de la historia. La voz que cree escuchar Luciano Ossorio en la primera novela de Piglia remite a los relatos sociales que tienen la potencia de expresar segmentos no narrados de la experiencia colectiva, y se convierte entonces en la materia narrativa de *La ciudad ausente*.

IV.8. CONTRA UNA CONCEPCIÓN BURGUESA DE LA NOVELA

Ricardo Piglia entrevistó a Rodolfo Walsh en marzo de 1970, poco después de haber compartido con el autor de “Esa mujer” una estadía en Cuba con motivo de un Congreso cultural realizado en La Habana a fines de la década del sesenta para celebrar los diez años de la revolución socialista. En la entrevista, Walsh expone y desarrolla la idea de que la novela podría recuperar el carácter subversivo de sus orígenes.¹⁴¹ A Piglia lo deslumbra la extraordinaria capacidad de Walsh para plasmar la oralidad, para dar lugar a la voz del otro, por ejemplo en *Quién mató a Rosendo*, donde el narrador se funde con los sujetos sociales que aportan el testimonio, a través del discurso indirecto libre.¹⁴²

Las notas meta-escriturarias consignadas en el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente* insisten en encuadrar los núcleos narrativos dentro de la *non-fiction*: el mapa del infierno, configurado por los cuadros-pozos blancos a los que ya nos hemos

¹⁴¹ El reportaje fue publicado por primera vez como prólogo al relato de Walsh “Un oscuro día de justicia”. En 1987, Piglia edita una nueva versión de la entrevista en *Crisis*, con unas palabras introductorias: “Los que releen este texto, editado por Siglo XXI en enero de 1973, encontrarán desde el título (“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”) una serie de definiciones y de posiciones de Walsh que anticipan su decisión de incorporarse a la lucha revolucionaria. Retomé esa grabación y la reelaboré tratando de rescatar sobre todo las reflexiones de Walsh sobre su propia práctica literaria. He completado la entrevista con otros materiales de Walsh que debo a la generosidad de Bárbara Crespo y de Víctor Pesce.” Se advierte en esa introducción el interés de Piglia por la poética de Walsh, caracterizada por el indisoluble vínculo entre literatura y política que marcó los orígenes de la literatura argentina que Piglia se ocupó de indagar para la escritura de su primera novela. Destacamos especialmente la tendencia a la reescritura del entrevistador, que se consagró a reelaborar el registro de ese encuentro con la incorporación de nuevos materiales sobre el autor de “Esa mujer”. Años más tarde, la entrevista fue compilada por Roberto Baschetti (1994) en el volumen *Rodolfo Walsh, vivo*.

¹⁴² Ese notable rasgo de estilo se observa también en el relato “Cartas”, donde se mezclan las distintas voces enunciativas a través de ese procedimiento retórico.

referido al analizar la micro-historia de la grabación, urde lo testimonial mediante la combinación de la visión y la memoria al (re)presentar el horror de lo real:

... bueno, pusimos los tabloncitos así y hasta que con unos espejos empezamos a alumbrar para abajo (...) había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo, joven la mujer se ve, la cabeza metida en el pecho, todo para abajo, descalza, el pantalón arremangado, para arriba había como otra persona, yo pensé que era una mujer también, caída, con el pelo para adelante, los brazos, así retorcidos atrás, parecía, no sé, un osario, la impresión de lo que había, en ese espejo, la luz que daba, como un círculo, lo movía y veía el pozo, en ese espejo, el brillo de los restos, la luz se reflejaba adentro y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo, lo empezamos a tirar para afuera, se había quebrado la pata derecha, casi en el lomo, sobre la paleta, lo sacamos pobrecito, los ojos como una persona. (35-36)

La “demasiada” narrativa constituida por ese pasaje de la novela está expresada por medio de la reiteración de una serie de verbos enlazados al campo semántico de la percepción, que acumulan objetos directos, enfatizando el dramatismo de lo narrado a través del estilo anafórico. La epifanía que presidía la construcción de su antecedente literario, “El Aleph” de Borges (1990 [1957]), cobra un nuevo valor porque expresa 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 (1992) 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.” (43)

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, etcétera) y se noveliza a través del género epistolar, el propósito 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, para renovar un género literario anquilosado –la novela– y convertirlo en un laboratorio en el que sea posible expresar la Memoria. 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 elementos de alto potencial narrativo que podrían subvertir el género novelístico:

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. (Walsh/Piglia, 1970). (El énfasis es nuestro).

La literatura fáctica restituye el testimonio: no solo lo convierte en la materia del novelista sino que también lo restaura en su significación social. Kafka y Primo Levi, entre otros autores, se han preguntado sobre sus alcances y sus condiciones de posibilidad. Piglia recupera esa tradición al imaginar la literatura del futuro, modelada y modulada por la búsqueda de la verdad que articula la literatura de no-ficción, a partir de los postulados de Bertolt Brecht desarrollados en el ensayo de 1935 “Cinco obstáculos para escribir la verdad”. La poética de la literatura fáctica se muestra entonces de una manera contundente en ese encuentro de antagonistas (Kafka y Hitler) que Piglia noveliza en *Respiración artificial* a través de una hipálage, ya que hay un escrito inédito de Brecht que narra su encuentro con la figura emblemática del nazismo en Praga, en 1922.¹⁴³ El registro de lo real como forma de lucha y de cambio social (Brecht) encuentra en el relato testimonial –o así denominado género no-ficcional– su mayor expresión.

IV.9. CINCO OBSTÁCULOS PARA ESCRIBIR LA VERDAD

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

Ricardo Piglia

Los escritos de Brecht sobre el compromiso en la literatura analizan cómo y a través de qué medios lograr la expresión de la verdad, que Piglia plantea no solo para el discurso ficcional, ya que en *Crítica y ficción* define los modos de la verdad en relación con la práctica literaria y también para la crítica y la ensayística. Habría, según la tesis allí expuesta, una “voz verdadera que quiere establecer el crítico”. 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 instaura una legalidad de género que (se) pretende heredera de otra tradición: se trata de relatos en

¹⁴³ El diario *Página 12* publicó en 1996 la noticia del hallazgo de unos manuscritos inéditos de Brecht en los cuales el escritor alemán revelaba un cruce azaroso con Hitler en 1922. No hemos podido constatar si Piglia conocía el episodio en la época en la que estaba preparando su primera novela.

los que predomina la oralidad, donde se impone una sintaxis recurrente, anafórica, que intenta reponer, según una consigna de la época, *la voz de los que no tienen voz*: “La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse.” (LCA: 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, como hemos visto, por el empleo del documento duro, directo de la realidad, que se mediatiza a través de los relatos sociales, en suma, a través de la ilación de los diversos elementos, 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 novela policial inglesa y el género policial duro norteamericano). Piglia buscó este efecto de verdad, no por azar los modos de circulación de las historias de la máquina en *La ciudad ausente* se asemejan a la investigación que asume la pequeña forma y sus circuitos de distribución como estrategia de denuncia. Por ello, la figura del periodista investigador Junior retoma el itinerario urbano de Walsh cuando quiso publicar *Operación masacre*, relato inaugural del género. El trayecto de Alem hacia el Sur para llegar al Museo restituirá el 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 sale. La miro con cariño mientras se esfuma en diez millares de manos anónimas.” (*Operación masacre*).

IV.10. LA ISLA DE FINNEGANS

La verdad, según hemos desarrollado, 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. En el borrador de la novela, este *topos* emblemático de la resistencia y la utopía “es una descripción de los circuitos internos de la máquina”. El segmento textual puede ser considerado como el paradigma del método de composición: quien arribe a sus orillas y la explore 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, en sus playas se puede construir una máquina narrativa, reproductor(a) de historias.¹⁴⁴

Los primeros planes de *La ciudad ausente* (LCA.PNa y LCA.PNb) consignan *las relaciones de la máquina con la realidad (política)*. El sintagma “La isla de *Finnegans*” esboza en el pre-texto la escritura del capítulo “La isla”. La denominación lo enlaza con *Finnegans Wake*, un texto que –no obstante la opacidad que lo ha tornado casi ilegible– fue interpretado por algunas lecturas críticas como una manifestación de la memoria colectiva. En *Finnegans Wake* se exploran, indagan, interrogan los límites del lenguaje, labor que según Piglia le compete a los escritores: hay una frontera más allá de la cual no se puede narrar, que plantea el interrogante acerca de lo inefable de la experiencia del horror, formulada ya en *Respiración artificial*. 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.

El capítulo “La isla” plantea una dialéctica entre lenguaje y tradición, a través de los cambios lingüísticos 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 un historiador– el novelista. Este rumor que anhelaba escuchar el Senador Ossorio en *Respiración artificial*, puede ser percibido por una figura, la del antropólogo, que se convierte en una aspiración poética de Piglia. El escritor se convierte entonces en explorador de los bordes del lenguaje, para recopilar los relatos sociales y otorgar *ese* matiz de oralidad a su creación: por ello el personaje adecuado para esa misión es un lingüista, Boas, que ha podido captar el estado del lenguaje en “La isla”. Para Piglia, el lenguaje es el que mejor puede dar cuenta de la realidad política a través del análisis de los temas de discusión que se imponen, del predominio de ciertas construcciones, los lexemas, la sintaxis y la semántica que expresan lo social. El “reporte” de Boas manifiesta la tensión entre la tradición y la modernidad provocada por las abruptas modificaciones que instauran un cambio de valor literario. La “gran tradición” fundada en el estilo, proviene del “murmullo incesante” de la Historia, que restablece la legibilidad cuando la lengua se ha opacado por el uso de formas cristalizadas. El escritor logra percibir y plasmar “lo que

¹⁴⁴ Este capítulo de la novela narra la configuración de un artefacto que tiene la facultad de generar ficciones; la grabadora se convierte en la mujer de su hacedor y funciona como una de las tantas proliferaciones y cuentos de la mujer máquina.

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* (118) con respecto a una de las historias que se narra, que no ha llegado a constituir su sentido porque carece de un final. Las teorías del autor acerca de las formas breves exponen una concepción que ensambla narración y expresión de la verdad en el 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 perdida”. “Lo que todavía no es”, sentencia que define la ficcionalidad y que para Piglia caracteriza a la literatura macedoniana, se vislumbra en este fragmento, en ese juego oscilante que se podría asemejar al estado pre-verbal de la génesis de la novela, que definía el espacio de la narración como *una Buenos Aires que estaba y no estaba* (Piglia/Barrenechea, 1996). Esa suspensión de uno de los puntos de anclaje de la novela tradicional funda una nueva forma al minar uno de los pilares de la narración. En esta micronovela de Piglia se entraman algunos problemas vinculados con la temporalidad de la Historia. Los cambios lingüísticos incesantes se manifiestan en la corta y la larga duración: “Existen tiempos lentos y tiempos rápidos, como en el cauce del Liffey.” (*LCA*, 133) Las variaciones 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 entrever ciertas cuestiones ligadas a la historiografía que formaron parte de la problemática de la escritura de las novelas de Piglia. Si en *Respiración artificial* la dificultad de trabajar con un período tan largo fue resuelto por el autor a la manera de Faulkner, a través de la genealogía de los Ossorio, en *La ciudad ausente* el escritor apela a los tiempos rápidos de las micro-historias, caracterizados por el presente de la narración propio del testimonio, tiempo del cronista y del periodista (Braudel, 1995 [1968]). El futuro, por su parte, se vislumbra en las anotaciones consignadas en los pre-textos: “Teoría sobre las máquinas”, “Philip Dick. Arno Schmidt. Al leer ‘Modus’ ya se sabe que trabaja con realidades virtuales”. El difuso proyecto mental de la novela, “Una Buenos Aires que estaba y no estaba”, pervive en el texto édito: “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.” (*LCA*, 129)

Los sintagmas que aluden al futuro arman una constelación alrededor de otro que apunta “Relatos históricos”: el encuentro de opuestos revela la complejidad de la

materia temporal, con una narración en tiempo presente característica del género testimonial. La inscripción del pasado en el presente, al hendirlo, abrirá la potencialidad de un futuro; al adoptar el género de la ficción científica expandirá los núcleos narrativos de la *ficción paranoica*,¹⁴⁵ donde acecha el peligro de la memoria falsa, de la desobjetivación, de la manipulación política de la memoria colectiva. En el guión para la película *La sonámbula*, como se señaló al principio, la narración del horror post-dictatorial se crispa en la oposición memoria/memoria falsa porque las operaciones para evitar la dispersión del duelo (Avelar, 2000) están narradas en la ucronía que propone la ficción científica, en un futuro que se desmaterializa, en el que aparecen varias de las figuras retóricas que Piglia analiza en sus “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”: 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 es la gran enfermedad de la nación. El rumor de las voces es continuo y sus cambios suenan noche y día. (124)

La memoria está vacía, porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos. (131)

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... (132) (El énfasis es nuestro)

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: 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 y con el concepto de historia benjaminiano, donde la “dimensión del pasado permea (...) todo el tiempo, configura la temporalidad del tiempo.”

La ilegibilidad que provoca el incesante devenir lingüístico en “La isla de Finnegans” trasunta una nostalgia por la lengua materna perdida (“la patria”) que remite a la pérdida de la memoria colectiva en una operación propia a la historiografía: “El

¹⁴⁵ Esta formulación de Piglia, con ecos de la novelística phildickiana, constituyó el eje temático de un seminario dictado en la FFyL (UBA).

trabajo de la historia no cesa de ocultar lo que era legible, debido al gesto mismo que desmultiplica lo simple para descubrirlo” (De Certeau, 1978). En ello reside la crítica de la historia que inscribe Piglia en su segunda novela. Si en la posibilidad de constitución de un diálogo que entraña el testimonio se produce el afloramiento de la verdad (Laub, 1992), 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,¹⁴⁶ “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.” (De Certeau, 1978)

IV.11. LA INTERVENCIÓN EN EL MUNDO FUTURO

La forma de la utopía se había manifestado desde el proyecto mental de la novela, en la idea de una Buenos Aires potencial. En el centro de la configuración de la utopía está la idea de que el escritor es quien puede vislumbrar los signos de cambio social aun no materializados. El diseño de una ciudad futura sugiere el motivo del desembarco en “La isla”: “Lo que todavía no es define la arquitectura del mundo, piensa el hombre y descende a la playa que rodea la bahía” (*LCA*, 130). En ese mapa textual de cambios incesantes es posible visualizarla: “Los edificios surgen de la niebla, sin forma fija, nítidos, cambiantes, casi exclusivamente poblados por mujeres y mutantes.” (*LCA*, 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), des-realizando el relato.

Si 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, en forma suplementaria, desde la génesis de *La ciudad ausente* se vislumbra un lugar protagónico para el autor de *Finnegans Wake* condensado en el núcleo narrativo “La isla”, un espacio que se constituye en “casa de la

¹⁴⁶ La tensión constitutiva de *Respiración artificial* se resuelve de este modo en la escritura de *La ciudad ausente*.

memoria”. Sin embargo, y fiel a la hipótesis de Piglia sobre las formas breves (de la que la tesis sobre el cuento es ejemplar), hay un escritor no mencionado que ocupa el lugar de Kafka respecto de la Historia: Rodolfo Walsh. Silencioso, obliterado por 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,¹⁴⁷ que ha creado amorosamente una grabadora y que lleva siempre un arma consigo (con la que se suicida al finalizar el relato), es una metaforización de la figura de Walsh y de su escritura, que registra la lucha de clases, que conspira contra el sistema capitalista 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. Hay otros indicios que permiten emparentar la génesis textual de “La isla” con el método del autor de “Esa mujer”: como hemos comentado, el borrador de *LCA* anota “La fábrica, el relato de los sueños, los anarquistas”; antes, “La isla de Finnegans cuenta una experiencia del primo que ha viajado y ha traído los documentos”; el viaje como estrategia narrativa, metáfora por antonomasia de la ficción y del surgimiento del género novelístico según la lectura de Piglia, se convierte en vehículo de la recolección de materiales. La máquina de narrar le co-responde a la poética de Walsh: transfigurada en una saga de autores, 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 de Kafka...” (*RA*, 272). El relato de Piglia trama así la realidad política, cuestión que ya se formulaba en las primeras notas de *La ciudad ausente* de enero de 1984.

IV.12. EL ESTILO BARROCO RADICAL

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

Ricardo Piglia

¹⁴⁷ Nolan es también el personaje del cuento “Tema del traidor y del héroe” de Borges (2007 [1944]), lo cual nos conduce a múltiples relaciones con las novelas de Piglia abordadas en esta tesis: Enrique Lafuente-Ossorio de *RA* (el traidor) y Rodolfo Walsh, a quien Piglia percibe como un héroe, según el testimonio que da en la película documental *Operación Walsh* (2000), realizada por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Lo leemos como una señal de la tendencia a la reescritura de Piglia.

El efecto de estilo sugerido 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. La propuesta de literalidad involucrada en el uso del discurso pseudo-indirecto en *Respiración artificial* (J. L. Rivarola y S. Reisz, 1984) 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 para la literatura del futuro). En *La ciudad ausente* se emplea el discurso directo como vector expresivo de las grabaciones, como instrumento del relato testimonial, que permite “contar más explícitamente el horror de la dictadura militar” según la pulsión de su autor. El estilo impregnado por los “matices del habla” que Piglia admira de Walsh (*cf.* el fragmento final de “Tres propuestas para el próximo milenio...”) está urdido mediante los verbos declarativos, que van configurando una sintaxis compleja y que aluden a la voz del otro, al carácter *otro* de esa palabra. El juego barroco del estilo reviste lo oral 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”, J. Ludmer, 1989) y sostiene la estructura de la verdad escrita. En el final de *Respiración artificial*, la referida discusión entre los intelectuales señala, a través de una 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 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 se vuelca en un discurso que muestra su carácter oral a través 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”.

La auto-indicación del pre-texto prerredaccional de la novela (*LCA.PrPr*, p. “Relato en tercera persona” aglutina la historia individual con la 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 para ceder su espacio a la memoria colectiva. La indicación sobre el estilo indirecto procura el distanciamiento necesario para narrar un fragmento de la historia política, inseparable de la literatura (Walsh, 1970). Para ello se torna imprescindible un narrador

exotópico, que actúe como un antropólogo, mediante las incrustaciones de discurso referido (cuando en “La grabación” y otros relatos de la máquina se cita un testimonio, se re-presenta la oralidad) que otorgan verosimilitud al procedimiento de dar la voz al otro. El microrrelato “La grabación” predica la tartamudez de la palabra obrera. Ese déficit, explicado por la supremacía que sobre la ficción también ha tenido la clase dominante, necesita ser sobre-expresado, dicho en exceso a través de una sintaxis compleja que alude siempre al carácter de lo dicho, a su mediatización, lo cual permite ver el movimiento 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 (Piglia, 1986).¹⁴⁸

IV.13. EL TESTIMONIO EN LAS MICRONOVELAS DE *LA CIUDAD AUSENTE*

Las micronovelas cuya trama se sustenta en 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*, 17)

Las otras microhistorias (“El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”) pertenecen al circuito del Museo de la literatura, cristalizadas en las imágenes exhibidas en el arconte que las resguarda. Las réplicas de las historias que pueden contemplarse allí acuñan su sentido en el Museo de la literatura (el canon). En contraposición, las historias imaginadas a partir de los relatos sociales 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 atesorada en “La grabación”, “Los nudos blancos” y “La isla”, proviene del método de construcción: como ya hemos señalado, se

¹⁴⁸ La convergencia de la crónica con un estilo barroco tiene otro antecedente literario en Alejo Carpentier, quien en el Prólogo a *El reino de este mundo* presenta su manifiesto poético partiendo de las Crónicas hispánicas que describían el paisaje de América -una realidad para la que no existían palabras en español-.

trata de 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 (un *leit motiv* en Piglia), al acontecimiento contemporáneo de los hechos narrados, van urdiendo estas microrrelatos estructuradas según las normas de la literatura fáctica, que se propone no como la representación de una historia verosímil, sino por la instauración del verosímil a través de una voz que narra la historia reciente. Esa voz balbuceante, que titubea y tantea por momentos, caracterizada por la reiteración de lexemas y sintagmas que re-presentan la emoción provocada por el testimonio, corresponde a unos sujetos cuyas voces han sido siempre marginadas del discurso de la Historia. Como ha señalado Nicolás Rosa: “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 ennegrecido de la escoria social: los pobres serían los mudos de nuestra sociedad parlante” (1997, 123).

Esos relatos *no deben ser sacados de circulación*, y por ello, no integran las piezas del Museo como las micro-narraciones “Una mujer”, “Primer amor”, “Pájaros mecánicos”, replicadas en el Archivo a través de una maqueta que representa el topos de la narración y pone en evidencia su carácter ficcional. Por el contrario, 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 el periodista-detective Junior esté siempre en tránsito cuando escucha o lee el registro documental. El dinamismo que entraña la búsqueda de la verdad se torna visible en el trayecto del investigador. No sería dable que conozca esos relatos de la máquina en una escena de lectura contemplativa, como la que exige 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 requiere de una 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.” (31) (...) Le alcanzó un sobre marrón y después le sonrió y llamó a un taxi. 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 de 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. 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. La luz que brilla como un flash sobre las caras lívidas de los inocentes en la foto de los prontuarios policiales (68).

Para reunirse con el relato que lo llevará a los orígenes de la máquina narrativa, “Junior viajó toda la noche y al llegar reconoció la casa como si la hubiera visto en un sueño.” (119); “Yo le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto...” (123) La escucha y el devenir son las dos condiciones de recepción (el modo y la condición) de los relatos sociales: aun cuando la versión 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. (68)
Oiga, ahora verá. Tal vez este relato sea el camino que lo lleve a Russo” (123). (El énfasis es nuestro)

IV.14. LA REESCRITURA DE LA HISTORIA

Como hemos visto, 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.] (*LCA.PNa*, p. 254). Al indagar sobre la génesis de este proyecto de escritura, Piglia señaló:

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 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 le entrega a Renzi.

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

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 184., 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 y historias del presente, y en general eso sucede porque hay relaciones familiares (...) En realidad, el pasado está encarnado en relaciones familiares. (Piglia/Alí, 2000)

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

Si observamos las inscripciones pertenecientes al borrador prerredaccional 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” (*LCA.PrPr.*, 260), 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 autobiográficos. Biografías. Relatos históricos.” (*LCA.PrPr.*, 260) Michel de Certeau define a la operación historiográfica como la relación entre un lugar, varios procedimientos de análisis y la construcción de un texto (una literatura). Esa idea se plasma en el borrador de *La ciudad ausente* desde el momento en que Renzi, postulado como narrador, lee y analiza las fichas de las historias que va a contar. Como afirma Paul Ricœur: “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” (2000, p. 209). Según Ricœur, al testimonio se le exige que constituya prueba; en acuerdo a ello, las micronevelas que provienen de los relatos sociales tienen un peso en el texto édito 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 re-presentar el carácter de lo indecible en la segunda novela del autor.

La “reescritura de la historia”, uno de los sintagmas organizadores de la novela, está muy vinculada con el compromiso ético y estético de Walsh, quien postuló la necesidad de que surja un cronista de la Resistencia [peronista] en *¿Quién mató a Rosendo?*, uno de los 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 de el Tano, un “trotzko peronista” héroe del movimiento. Las primeras notas, el pre-texto prerredaccional y el capítulo publicado en 1985, tienen como protagonista 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 entregaban los militantes de la Resistencia. Como vimos, esta función textual es desplazada hacia Junior en la versión editada.

IV.15. 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.
Ana Amar Sánchez, *El relato de los hechos*.

La novela tiene orígenes comunes con la historiografía. Este parentesco genérico tiñe la génesis de las dos primeras novelas de Piglia, desde el proyecto mental hasta los primeros esbozos de *La ciudad ausente*. 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 se documentó en la Biblioteca Nacional, tomando notas del epistolario, seleccionando datos de su biografía, utilizando la metodología del historiador que había aprendido como estudiante universitario, el movimiento que impulsa la escritura de *La ciudad ausente* está atravesado por su interés en el testimonio, componente también de la operación historiográfica, pero con otro sesgo, ya que incorpora lo elidido por el discurso de la Historia. Se trata de un género de testimonio que hace excepción en el proceso historiográfico,

... 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. (Paul Ricœur, 2000)

Las conversaciones finales de *Respiración artificial* abordan esta cuestión al analizar la figura de Kafka. *La ciudad ausente* (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 (Amar Sánchez, 1992) en la que podríamos enmarcar la operación de recepción de *Respiración artificial*, aborda 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” aludido por el narrador de la novela de Piglia. Como la del “fusilado que vive” de *Operación masacre*, 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. La microhistoria “Los nudos blancos” narra la implantación de una memoria falsa, concomitante de la crisis del testimonio, a la que se le contraponen los registros grabados que Junior escucha en su recorrido para evitar que “la saquen de circulación” a la máquina de narrar. La reproducción de las “grabaciones con relatos orales” narra 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 Certeau, 1998). Su efecto puede leerse metafóricamente en la trama de *La ciudad ausente*, 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, de ahí que extrañen la patria que guarda su memoria.

IV.16. PUENTES

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.”

El epígrafe cita el reportaje que Piglia le hizo a Walsh en marzo de 1970, aunque este fragmento no figura en ninguna de las versiones publicadas de la entrevista.¹⁴⁹ El concepto de que la experiencia colectiva se pierde es el motor que impulsó la escritura de *La ciudad ausente*. Hay otros elementos que permiten construir un puente entre 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).

El geneticista francés Henri Mitterand señala 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. (en *Leçons d'écriture*, pp. VIII, IX).

Ese punto de su exposición acerca del componente semiótico en la genética textual es de carácter relevante para resaltar ese encuentro entre los dos escritores cristalizada en esa entrevista. Walsh señala en ese diálogo que “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”, que permite emparentarlo con 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 novelística de Walsh, “una novela hecha de cuentos”, profusión narrativa que marcó desde sus comienzos el plan estructural de *La ciudad ausente*: “combinar el mecanismo de investigación con los relatos funcionando como si fueran testimonios; en lugar de pruebas, hay relatos”. (Piglia/Barrenechea, 1996)

¹⁴⁹ Cit. en R. Baschetti (Comp.), 1994.

Capítulo V: Los avatares de la reescritura II

V.1. *LA CIUDAD AUSENTE*: DE LA NOVELA A LA ÓPERA.

El proceso de reescritura involucrado en la composición de la ópera *La ciudad ausente* a partir de la novela homónima adquiere un relieve especial a la luz de la consideración de los materiales pre-textuales. Como hemos visto, hay en el borrador prerredaccional de la novela embriones textuales no desarrollados –suprimidos, o simplemente no expandidos–, que sin embargo son luego retomados por Piglia cuando se propone el pasaje de género, una experiencia de reescritura que amerita una evaluación especial por las ideas que presiden esa elección. Las consideraciones de Gramsci sobre el lugar que la ópera ocupa en Italia –que subsume la narrativa popular– disparan en Piglia el entusiasmo para abordar un nuevo proceso creativo al recibir la propuesta de Gandini. En este caso, la afirmación no proviene de una conjetura formulada a partir del examen de los manuscritos, sino de sus declaraciones al crítico musical Diego Fisherman cuando *La ciudad ausente* se estrenó en el Teatro Colón, en octubre de 1995.

Ya hemos señalado la conveniencia de incorporar para-textos para el estudio de la génesis, tal como fue sugerido Ana María Barrenechea en su artículo “La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon” (*Filología* XXVII, 1994), donde propone la interacción de esos materiales – en particular, las entrevistas públicas y privadas a un escritor– con los privilegiados por la “ortodoxia genetista” (los manuscritos). Como Ricardo Piglia ha desarrollado también una extensa actividad docente, hemos considerado las clases de grado y de post-grado que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), entre los cuales el seminario “El laboratorio del escritor” (1993) resulta muy iluminador.

Como hemos observado, las elecciones que realiza el *scriptor*, y en ello incluimos las operaciones de autocensura, están en parte motivadas por una inclinación de Piglia hacia la vanguardia estética que habría inhibido el desarrollo de los núcleos melodramáticos de la novela.¹⁵⁰ Al respecto resulta muy iluminadora la declaración de Piglia en una entrevista compilada en *Crítica y ficción*:

¹⁵⁰ En el seminario de doctorado “La narrativa del miserabilismo”, dictado en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003, Nicolás Rosa desarrolló la

La vanguardia es una de las ideologías espontáneas de todo escritor. (La otra es el realismo.) Si ser de vanguardia quiere decir ser 'moderno', todos los escritores queremos ser de vanguardia. La modernidad es el gran mito de la literatura contemporánea. A la vez en esta época, por lo menos en la Argentina, la vanguardia se ha convertido en un género. (179-80)

Su marcada preferencia por las vanguardias oblitera, censura, algunos núcleos melodramáticos consignados en el borrador prerredaccional de *La ciudad ausente*, que se permite desarrollar cuando Gandini le propone la escritura de la ópera, para la cual esos tópicos resultan privilegiados, a tal punto que constituyen el trazado temático de las tres micro-óperas que estructuran esta *versión* de su segunda novela.

V.2. JAULARIO

Como hemos analizado, el proyecto mental de la novela reunía la idea de escribir un cuento sobre Macedonio Fernández con la de hacer un libro sobre la base de una máquina de narrar: la síntesis de esos dos propósitos se condensa en el núcleo melodramático de la pervivencia de la mujer amada en una máquina. Ese núcleo argumental se astilla y se dispersa en los numerosos microrrelatos de la máquina-novela, por ejemplo, en “La isla” y “La clínica del Dr. Arana” (nos referimos a estos por ser los más paradigmáticos). Pero cuando Piglia se propuso la reescritura de *LCA*, eligió ubicarlos en el centro de la escena. Con ese objeto, trama tres historias que tienen en común la situación de una mujer prisionera: “La mujer pájaro”, cautiva de su padre y cuyo hermano se enamora de ella; “La luz del alba”, que narra la agonía de Elena, enferma de tuberculosis, y el desesperado intento de Macedonio por salvarla eternizándola en una máquina construida para hacerla sobrevivir al retener su voz; para lo cual hará un pacto mefistofélico con un constructor a cambio del alma de Elena (“Dr. Fausto”).¹⁵¹ Por último, la última de las tres micro-óperas cuenta la historia de Lucía

hipótesis de que el prestigio de la vanguardia en Argentina obtuvo la lectura de cierta región de la producción literaria, especialmente de la estereotipada y sobrecodificada literatura de folletín.

¹⁵¹ En el borrador manuscrito de la ópera una anotación remite al “cuaderno de Fausto”, que según Piglia, son unas notas de lectura consignadas en su diario que albergaban un esbozo textual basado en el *Fausto* de Estanislao del Campo.

Joyce, internada en un hospital psiquiátrico, quien tiene una relación con su padre que bordea el incesto.¹⁵²

Al abordar la escritura de la ópera, la historia de amor se impone en primer plano para la *mise en scène*, que se abre con el canto de la máquina-Elena. La relación del amor entre Elena y Macedonio sigue el modelo de los antecedentes literarios trazados en el borrador prerredaccional de la novela *La ciudad ausente*, donde hay varias remisiones al melodrama para la estructuración del texto.

En el texto édito de la novela estos núcleos no alcanzan la intensidad que sugiere el pre-texto considerado, si bien en las micronevelas aparece bajo distintas formas una historia de amor, con variados elementos del melodrama y con diversa “gradación” (término que el *scriptor* anota en el borrador del libreto). Así, en “La nena”, una versión pigliana de la relación entre Joyce y su hija Lucía, se cuenta la educación musical de la niña por su padre y su iniciación en una gramática que le permita salir de su condición de autista (es una de las versiones de la mujer prisionera). El método elegido para brindarle esa instrucción es la narración cotidiana del argumento del anillo de Venus (relato de amor con un tercero interpuesto –una divinidad o virgen , según las versiones). Lo interesante de esa trama es que la educación sentimental de la hija está inmersa y condicionada por las variaciones textuales.

V.3. LOS TRAZOS DEL MELODRAMA

El incesto nuclear tiene diversas instancias de realización en la organización narrativa de la novela y en la escritura de la ópera: es uno de los motivos fundamentales que traza temáticamente los microrrelatos de la novela y dos de las tres micro-óperas de *LCA*. En “Primer amor” (*LCA*, 52-54) el narrador recuerda una historia de amor de su infancia que lo marcó profundamente; ya adulto, se reencuentra en sueños con su primera novia, quien regresa a él “como si fuera mi hija”. En “La nena” (*LCA*, 55-61), como ya se señaló anteriormente, el padre inserta a la hija en el lenguaje a través de una *relación* amorosa. La micro-ópera “Lucía Joyce” evidencia en mayor grado la recursividad de la

¹⁵² En un diálogo que mantuvimos en 1996, R. P. manifestó que siempre le había fascinado la historia vincular de Joyce con su hija Lucía, quien ciertamente padecía trastornos psíquicos. La peculiar relación de Lucía con el lenguaje ha sido definida por su padre como “modelo” de estilo. *Cfr.* cartas de Joyce.

escritura, ya que el vínculo entre Joyce y su hija había sido narrado también por Piglia en el cuento “El fluir de la vida” (*Prisión perpetua*).¹⁵³

La reescritura hace posible la exaltación (por medio de la concentración) de los núcleos melodramáticos bosquejados en el proceso genético de la novela. El pasaje de género está motivado por la lectura de Gramsci que hace Piglia:

Por un lado, aquello que decía Gramsci, que en Italia no había novela popular porque ese era el lugar de la ópera. Esa idea de que la ópera es en realidad narrativa popular. Y por el otro, algo que decía Fassbinder, muy notable y muy productivo, que es que en una ópera los personajes ya no pueden hablar. Que están en una situación dramática límite, al borde de la locura, y cantan, en un registro en el que se ha perdido la posibilidad del diálogo. Eso fue muy bueno como elemento para la construcción de lo que sería la situación dramática. Da la pauta de que ésta tiene que ser siempre extrema. Es la continuación de otra, en que los personajes ya dejaron de hablar.¹⁵⁴

Sin dudas la ideologización impregna el proceso creativo, ilumina y abre el tiempo de la escritura de aquello que constituía el imaginario de la novela. La experimentación con la forma emprendida por Piglia interfiere en parte las posibilidades narrativas ligadas al melodrama –particularmente las de ese núcleo argumental que lo fascinaba, la biografía de Lucía Joyce– pero no obsta para la experiencia de escritura a cuatro manos del libreto de la ópera, junto a Gerardo Gandini (quien no solo se ocupó de la música, sino que colaboró en la selección de pasajes y diálogos de la novela). Por otra parte, la elección temática le permite a Piglia inscribirse en una genealogía que su labor como crítico se ha ocupado largamente de enunciar, integrada por el *Museo de la Novela de la Eterna*, *Adán Buenosayres* y *Rayuela*, donde se enlazan la pérdida de la mujer amada, con el complot y la conspiración.

¹⁵³ La protagonista de ese relato, Lucía Nietzsche, que ha tenido una relación amorosa con el narrador de la historia, reiterada con distintas variantes en una suerte de meta-escritura, es una figura emparentada – desde la génesis- con la de Lucía Joyce. En 1998, Piglia y Gandini habían comenzado la escritura de una ópera sobre la descendiente de Nietzsche, por el momento interrumpida. La figura de Lucía Joyce se dispersa en diversas historias de la novela travestida en distintos personajes: como hemos visto, aparece en el Hotel Majestic, como la amante de Fuyita, el custodio del Museo (capítulo 2) con su nombre propio y más tarde, en la microhistoria “Los nudos blancos”, en un recital de rock junto con su hermano Giorgio, bajo el nombre de Molly Malone.

¹⁵⁴ Cita del reportaje de Diego Fisherman, reproducido en el programa del Teatro Colón correspondiente a la función del 7 de noviembre de 1997.

V.4. LA NOVELA-ÓPERA DE LOS POBRES

Luego de haber atravesado las batallas propias del proceso de escritura, en el texto édito de la novela preponderan “las relaciones de la máquina con la realidad política”, “El relato en tercera sobre la realidad” versus el relato “sobre Elena y la historia de amor con Macedonio”. La motivación narrativa de la construcción de la máquina (del Museo de la novela) es la desolación de Macedonio por la muerte de su mujer. En la ópera *LCA*, ese sentimiento se desplaza a Junior, el detective que investiga la red de relatos, quien “se enamora progresivamente de la máquina” (Gandini).¹⁵⁵ Sobre ese aspecto, Piglia comentó:

Bueno, sí, yo creo que él pierde la objetividad, no sé si la palabra es enamorarse... Que él tiene una relación que va más allá de la relación de pura investigación, de puro interés neutro con la historia y con la mujer, y no es difícil imaginarlo eso. Sencillamente hay que sacarla a ella de su cualidad maquinaica y ponerla en su calidad femenina para imaginar un tipo que se mete a estudiar la historia de una mujer prisionera y se termina enamorando de ella, eso sería verosímil. (Piglia/Alí, 2000)

En el proceso de escritura de la novela, ese embrión argumental se diluye un poco, aun cuando hilvana varias de las historias (políticas) que cuenta la máquina de narrar. Es interesante observar cómo operan las ideas del autor en el decurso del proceso creativo, relegando, dispersando o suprimiendo materiales que emergen en otro plano narrativo del que sugerían las primeras indicaciones del proyecto novelístico:

Elena, la mujer de Macedonio Fernández. Había muerto cuando él tenía cuarenta años y el hombre dejó todo y abandonó a sus hijos y se metió en una pensión de Tribunales a tocar la guitarra y a tratar de salvarle el alma. (...) Biografía de Macedonio. El intento de eternizar a Elena. (...) Elena. Se había muerto y Macedonio había hecho todo para salvarla. La había hecho sobrevivir en la máquina. (Grabaciones de la mujer.). (*LCA.PrPr.*, p. 261)

Pueden leerse rastros de estos embriones textuales en distintos pasajes de la novela, por ejemplo, en la tercera parte de “Pájaros mecánicos”, aunque no alcanzan el desarrollo que sugieren las notas iniciales. Más allá del cambio que involucra el pasaje a otro género, que *demandaría* la expansión de ciertos elementos textuales, o bien la desplazamiento, el reemplazo o el realce de otros, la selección de materiales para la

¹⁵⁵ En mi artículo “Faros”, publicado en la revista *FILOLOGIA*, XXXI, vol. 1-2, 1998, analizo este motivo argumental.

novela corresponde fuertemente a la voluntad del autor de escribir una novela que “narrara más explícitamente el horror de la [última] dictadura militar” –tal como afirmamos. Por otra parte su interés por las posibilidades narrativas que ofrecen las micronevelas, lo incitan a estructurar el texto a través de una serie de relatos que subvierten la estructura clásica del género.

Para representar la historia de amor de Elena y Macedonio en la ópera, Piglia y Gandini seleccionaron fragmentos del poemario de Macedonio Fernández (1953), donde se inscribe el dolor por la pérdida de la amada. En la novela *LCA*, funciona el principio constructivo del *Museo de la novela de la Eterna*, la dispersión narrativa, la profusión (de prólogos) y el “despojamiento obligatorio del relato...” (Rosa, 1997), ya que en las micro-historias Piglia elige narrar la represión de los “trabajadores y desahuciados” (Rosa, 1997), en concordancia con la poética de la literatura fáctica. Por su parte, en la ópera se inscribe temáticamente el motivo que impulsa la escritura macedoniana, en los versos de “Elena Bellamuerte” que Piglia y Gandini seleccionaron para incorporar al melodrama.¹⁵⁶

V.5. LA MÁQUINA DE CONTAR... Y DE CANTAR

Los primeros planes de la novela consignan: “Ver la relación ‘intensa’ y contradictoria de Gödel con la máquina. Por ejemplo: le ‘saca’ experiencias. Lo vacía. Lo obliga a vivir para ‘darle’ material”.¹⁵⁷ Resulta interesante introducir aquí las ideas que Piglia ha desarrollado en diversos espacios (clases, entrevistas, notas, reseñas), acerca de la lectura, señalando que el vínculo con la literatura se basa en la búsqueda de “modelos de vida”. A pesar de ello, en las micronarraciones del texto edito, los relatos sociales articulan la novela (las conexiones de la máquina con la realidad política), haciendo prevalecer una concepción política de la literatura. Este desarrollo relega el núcleo del

¹⁵⁶ En este aspecto el método de composición de ambos autores converge en el plano literario y musical: los versos de Macedonio que eligieron juntos son injertados en el libreto de la ópera, del mismo modo en que Piglia había incorporado fragmentos del epistolario de Enrique Lafuente para la escritura del personaje de Ossorio en *Respiración artificial*. Por otra parte, es interesante observar los procedimientos creativos en las obras de Gandini, quien también ha exacerbado la tensión entre la alta cultura y la cultura de masas. Un ejemplo de ello lo constituye su composición *Mozart variationem*.

¹⁵⁷ Como hemos visto, los primeros apuntes para la novela señalan a Gödel como el autor de la máquina. En el capítulo pre-publicado en 1985, la autoría está atribuida a Kluge –obsérvese que en *Respiración Artificial* Kluge es el autor del libro que dispara las hipótesis de Tardewski sobre el encuentro entre Kafka y Hitler-; en la versión publicada de *LCA*, resulta desplazado por el Ingeniero Russo, quien firma el pacto con Macedonio para perpetuar a Elena.

vínculo intenso entre la máquina y la vida (experiencia) de su autor, planteado en el primer esbozo de la novela. Sin embargo, huellas del proto-proyecto asoman en la superficie textual, ya que el amor de Nolan por la grabadora puede ser leído como una variante de la “relación intensa” entre la máquina y su autor.

V.6. LA MACHINE-FEMME

Los primeros trazos de la novela *La ciudad ausente* consignan: “Grabaciones con relatos orales” (*LCA. PNa.*); dos días más tarde añaden: “Teoría sobre las máquinas. La máquina de la ficción es un objeto pequeño, del tamaño de un reloj. Una cinta muy fina sale, puntuada, y hay que traducirla”.¹⁵⁸ Este esquema aparece luego de varios sintagmas que aluden con distintos complementos a la función de la máquina (“máquina de traducir, máquina de producir ficción, la máquina se equivoca, la máquina se convierte en una fábrica de ficción, (...) es programada para escribir el primer relato, (...) escribe textos diversos”) y apunta a elaborar con mayor grado de abstracción las conexiones entre el género elegido –la novela–, su estructuración discontinuada –en relatos breves y proliferantes– y la multiplicidad narrativa.

Podemos analizar al menos dos aspectos de la cualidad maquinica en la segunda novela de Ricardo Piglia: uno integra la estructura y el otro involucra el itinerario argumental. Si consideramos el primero, el carácter maquinico engendra numerosos microrrelatos. Como hemos visto, la máquina de narrar (de Macedonio) posibilita el flujo de los relatos sociales, que la acción represiva del Estado tratará de coartar archivando la máquina en un museo. La investigación que sostiene la novela –de la cual el personaje del investigador-periodista Junior es artífice– tiene por objeto evitarlo, para lo cual recopilará los registros –subproductos maquinicos– devolviéndolos a su fluir. Por otra parte, Elena Fernández, como poetización de la mujer de Macedonio, pertenece al trazado temático. En el decurso genético, su carácter maquinico se manifiesta desde los primeros apuntes para la novela, pero el proceso de reescritura será el que le otorgue un

¹⁵⁸ Nótese que este núcleo se expande en el capítulo de la novela titulado “En la orilla”, en el que Junior visita al Ingeniero Russo, quien se refiere a las posibilidades de transformar un mecanismo al construir una historia según la cual, con un pequeño reloj, le ganó una partida de ajedrez a “Larsen la vez que vino a jugar el torneo de maestros a Mar del Plata, en 1959”. (*LCA*, 148). Máquina y mecanismo están involucrados en el proceso genético de la novela, forman su contra-cara, se adecuan y constituyen aspectos de las teorías que Piglia despliega en sus obras de ficción.

espacio preponderante a este núcleo melodramático: la enfermedad y muerte de la joven mujer se transforman y desarrollan toda su potencia narrativa para la puesta en escena de la ópera, a través del deseo por perpetuarle la vida, que la convierte (y pervierte) en una máquina. En la novela, en cambio, si bien ese motivo atraviesa todo el tejido textual –pues Junior avanza en su búsqueda tras el destino de la máquina de contar– el material aparece impregnado de otros elementos que lo alejan del melodrama y lo acercan más a la experimentación con el género –el tema de la mujer-máquina es desplazado y dispersado en numerosos relatos: constituye la condición de las distintas mujeres protagonistas de las historias. La matriz deleuziana del personaje de Elena sigue un desarrollo que corresponde más a la novela de tesis, lo que desarticula y oblitera la elaboración dramática. Siguiendo esta impronta, el personaje es desarrollado desde una perspectiva más intelectual, que se aproxima al registro del testimonio (categoría de la *non-fiction*) en tanto se aleja de la imaginación melodramática. “La clínica del Dr. Arana” cuenta en clave política la historia de amor entre Elena y Macedonio. Ese ámbito, que evoca los centros clandestinos de detención, es el lugar donde se devela el carácter maquinico de Elena, alusión al pacto (ficcional) que ha permitido su inmortalidad y que condensa uno de los postulados de los primeros esquemas de la novela.¹⁵⁹

El embrión textual de la novela sufre distintas modificaciones, motivadas por las reflexiones teóricas, la experimentación con la forma, la ideologización, pero de alguna manera perviven sus núcleos, desarrollados en la potencialidad de las microrrelatos. Es frecuente que se inviertan o se desplacen: la mujer puede maquinizarse (es el caso de Elena), pero a su vez la máquina puede volverse mujer (Anna Livia Plurabelle, la grabadora de Nolan). Según los primeros planes de la novela, la máquina le *saca experiencias* a su creador, pero en la novela y en la ópera, es la mujer (máquina) Elena, la que se transforma en una memoria ajena. Es interesante observar cómo se potencia la ficción en el desarrollo que sigue la escritura de la novela: los primeros ensayos de la máquina tenían el propósito de traducir “William Wilson”, el cuento de Poe que narra “el encuentro con la proyección del sí mismo, el alter ego, el otro” (Nicolás Rosa, 2003). Pero la máquina se equivoca –según formula el plan escriturario– y produce un texto nuevo. Y en una sucesión paranoica del relato, genera numerosas historias,

¹⁵⁹ I. Avelar (2000) desarrolló hipótesis muy interesantes sobre esta vertiente narrativa (pp. 165, 170, 181, 182).

atravesadas por la realidad política. De la primigenia idea de la máquina apropiadora de las experiencias de su inventor, quedarán algunas huellas en las diferentes versiones de las historias y en el núcleo del pacto fáustico que dispara la construcción ficcional.

Los pre-textos de las dos versiones de *La ciudad ausente*, así como la consideración de los “papeles marginales” han permitido iluminar ciertos elementos del folletín condensados en el proyecto textual, sobre los que han operado diferentes modificaciones, con diversos grados de desarrollo en la versión edita, –mediante procedimientos de suspensión, supresión, reemplazo, o desplazamiento, sufriendo variadas metamorfosis. Así como según su autor, “el melodrama gótico de Faulkner inspira *Respiración artificial*”, fundamentalmente en el trazado temático, podemos afirmar que tanto el trazado retórico como estructural de *La ciudad ausente* está matrizado por el faro de Macedonio Fernández. Si consideramos las “Notas sobre Macedonio en un diario” podemos observar cómo Piglia lee también sesgadamente la estructura folletinesca en el *Museo de la novela de la Eterna*:

¿No es de todos modos extraordinario que se le haya ocurrido pensar el *Museo...* como un folletín? (1988: 93)

La lectura macedoniana: salteada, parcial, episódica, suspendida. Sus textos provocan microscópicamente el suspenso: son folletines por entregas, en miniatura. Quiero decir usan la técnica del folletín de suspender la acción, pero la usan atomizada y condensada al máximo y repetida varias veces en la misma página. (1988: 95)

Aunque es de rigor tomar cierta distancia de las declaraciones de un autor sobre su obra, consideramos que el examen de los para-textos permite vislumbrar aspectos del proceso creativo y volver legibles ciertos núcleos que integraban el estado pre-verbal de la novela y la ópera y que emergen con diferente gradación en los textos editos. En el proceso de escritura, en una etapa más avanzada de elaboración, se cruzan y se fusionan la estructura folletinesca que Piglia percibe en el *Museo de la novela de la Eterna*, y la estructura atomizada de la “forma primitiva de hacer novela” con la que Walsh concibió la serie de los irlandeses, cuyos efectos podemos leer en la novela *La ciudad ausente*.

V.7. LA PASIÓN ESCRITURARIA DE RICARDO PIGLIA

La ópera *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y Gerardo Gandini presenta, en su proceso genético, variaciones que revelan de manera singular el sinuoso carácter recursivo de la escritura. Para emprender esta experiencia creativa sus autores se

basaron en escritos previos que sufrieron distintos procedimientos, entre los cuales pueden destacarse las autorreferencias en la composición musical, por parte de Gandini,¹⁶⁰ y por parte de Piglia, la incidencia de la génesis de la novela homónima. Las motivaciones que impulsaron al compositor a proponerle a Ricardo Piglia la escritura operística de *La ciudad ausente* surgieron de profundas afinidades estéticas, pues, tras su primera lectura de *Respiración artificial*, Gandini advirtió que los procedimientos literarios de Piglia eran similares a los que él aplicaba en la creación musical.¹⁶¹ Para la composición de la ópera realizaron una arqueología tanto de los textos editados de Piglia como de las obras de Gandini, y aun de núcleos narrativos y musicales, que coincidían en el soporte escriturario, pues ambos suelen registrar esbozos, matrices y núcleos generadores en sus diarios.¹⁶² El borrador del texto literario de la ópera está inserto en una libreta de pequeñas dimensiones que pertenece a los *cuadernos* que compilan el diario del escritor.¹⁶³ El músico, por su parte, se ha referido a las resonancias literarias que acompañan la composición de su propio diario, en el que compila distintas épocas de labor creadora y donde pueden reconocerse fragmentos de sus obras.¹⁶⁴

La identificación de Gandini con Piglia a través del procedimiento creativo podría ser considerada desde la noción de lectura práctica, esbozada por el escritor en

¹⁶⁰ Refiriéndose a las relaciones intertextuales que convoca la ópera, Gandini destacó que a la tercera micro-ópera procuró “darle un carácter expresionista, entonces quis[o] citar una obra de Schönberg, *Pierrot Lunaire*, para lo cual utili[zó] una obra que ya había escrito con materiales del *Pierrot Lunaire* [Op. 21] de Schönberg, que se llama *Lunario sentimental*”, M. A. Alí, Entrevista con Gerardo Gandini [sin título], 28 de enero de 1998, (inédita).

¹⁶¹ En 1980, año de la publicación de *Respiración artificial*, Gandini presenta *Música Ficción*, en la que «trabaja con encuentros imposibles: una *Toccata* de Frescobaldi se mezcla con el *Pierrot Lunaire*; una secuencia gregoriana es tocada por el organista contrahecho de “Alexander Nevsky”; un *Agnus Dei* de Dufay es ornamentado en un estilo muchos siglos posterior», G. Gandini, [comentario], in *Antología personal*, Buenos Aires, Ricordi, 1995, p. 7.

¹⁶² Gandini (1998) se refirió a la peculiaridad de anotar sus ideas musicales en un registro que se asemeja, según sus palabras, al diario de un escritor. Interesa señalar que el músico ha creado varias obras de cámara basadas en dramaturgia de Griselda Gambaro y ha manifestado una profunda inclinación hacia la creación literaria, que ha inspirado varias de sus obras, como se señala en una nota anterior.

¹⁶³ Remitimos nuevamente a la entrevista con el autor publicada en la sección “Rendez-vous” del número 2 *Recto Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, en la que Ricardo Piglia se refiere a la escritura de su diario, un ejercicio que determina su iniciación literaria. Como los borradores no tienen paginación, yo establecí una provisoria para facilitar el estudio, según la secuencia de la escritura tal como pude reconstruirla.

¹⁶⁴ La editorial musical Ricordi de Buenos Aires editó un disco compacto del concierto del 8 de mayo de 1995 en el Instituto Goethe de esta ciudad con el título de *Antología personal* para piano. En referencia a su diario, Gandini (1998) afirmó que “tiene varias partes: fragmentos de música que había hecho para teatro, apuntes de obras que nunca se hicieron, estudios para algunas obras que sí se hicieron, relecturas... es muy literario...”.

diversos lugares.¹⁶⁵ En su libro de ensayos, *El último lector* (2005), Piglia fundamenta de una manera más clara esta noción:

Leer desde donde se escribió no define al lector ideal como el que mejor lee sino como el que lee desde una posición cercana a la composición misma. (...) Quien lee desde ese lugar sigue un rastro en el texto y, fiel a ese recorrido, considera las alternativas que la obra dejó de lado. (...) como si el libro no estuviera nunca terminado. (165-166) (...) La noción joyceana de *work in progress*, de obra en marcha, de dispositivo que nunca está fijo, es básica aquí. Se trata de un uso práctico de la literatura, una lectura técnica que tiende a desarmar los libros, a ver los detalles, los rastros de su hechura (167).

En cierto sentido, al escritor le sorprendió y agradó profundamente que la novela actuara con tal efecto engendrador, pues funcionó como una máquina de narrar, al dar lugar a “la dispersión de las formas [que] tiene que ver con el proyecto del libro (...) a la transformación de las formas... una máquina de producir alternativas. Y yo –afirmó Piglia– he sido fiel a la poética del libro”. (2000)

V.8. PRETEXTOS MUSICALES Y LITERARIOS DE LA ÓPERA *LA CIUDAD AUSENTE*

La idea inicial del autor de *La ciudad ausente* consistió en realizar una instalación con la mujer-máquina, propósito que se evidencia a través del espacio que ella ocupa en la puesta. La novela originaria de la ópera *La ciudad ausente* tiene una estructuración compleja. Piglia evocó que, en el proyecto mental de la novela, el deseo de escribir un cuento sobre Macedonio Fernández se unió con la atractiva idea de una mujer prisionera en una máquina. (Piglia/Barrenechea, 1996) La fusión entre ambos propósitos fue lograda mediante la introducción del núcleo temático del pacto con el diablo. El relato sobre Macedonio aparece delineado desde las primeras páginas del boceto de la ópera – inserto en el diario de Piglia– como parte del armazón argumental, organizando y centralizando la problemática en torno de los *mundos de ficción*, acentuada quizás por contaminación de su contexto genético, ya que para Piglia, como hemos analizado, el diario es un espacio de experimentación y de fundación de la escritura: “un laboratorio de la ficción”.

¹⁶⁵ Cfr. (Díaz Quiñones et alii, 1998). En otras entrevistas y actividades públicas, como conferencias y clases de seminario, el autor ha expuesto sus teorías sobre la lectura *utilitaria* que caracteriza a un escritor.

Como hemos visto, una multiplicidad de secuencias narrativas entraman el texto bajo la forma de microrrelatos o, como las denominó su autor, de *micronovelas*. Esa forma responde a las preferencias de Piglia lector, de entre las que prevalecen las novelas donde se entrelazan muchas historias. Por otra parte, las micronovelas se constituyen en el vehículo de los relatos sociales que el personaje principal, el periodista-detective Junior, recopila en su investigación acerca de la máquina de narrar macedoniana.¹⁶⁶ Esa búsqueda de la verdad conduce al personaje hacia el Museo de la novela (en una clara alusión al texto de Macedonio Fernández), donde se contemplan fragmentos de la tradición literaria argentina, materializados en escenas representadas o en instalaciones ubicadas en las salas. Ese pasaje de la novela, de gran potencia melodramática, se constituyó en un *locus* privilegiado para la puesta en escena operística. Los elementos melodramáticos concentrados en las micro-historias de la novela con distintos grados de posibilidad irradiante fueron el punto de partida para la escritura a cuatro manos de la ópera *La ciudad ausente*.¹⁶⁷

Si bien para Piglia este no era el primer trabajo realizado en colaboración, esta experiencia de reescritura le ofreció aspectos novedosos, pues nunca antes había incursionado en el género operístico y tampoco en la reescritura de una fuente intratextual.¹⁶⁸ El desconocimiento del lenguaje musical por parte de Piglia imprimió un carácter especial al proceso creativo, en el que sus autores predominantemente crearon sus composiciones de manera suplementaria: Gerardo Gandini componía la música a partir de los esbozos de los personajes que le entregaba el escritor, en tanto Piglia se dedicaba a la escritura del libreto.

¹⁶⁶ El adjetivo señala la pertenencia al escritor Macedonio Fernández, quien, con la escritura del *Museo de la novela de la eterna*, publicada póstumamente en 1967, funda la novela contemporánea argentina. En esa tradición se incluyen las novelas de Piglia.

¹⁶⁷ Si consideramos las variantes temáticas presentes en la literatura de folletín, muchos de sus componentes se concentran en los núcleos narrativos desplegados en las micronovelas de *La ciudad ausente*: el amor contrariado entre Elena y Macedonio por la temprana muerte de la mujer a causa de la tuberculosis; diversas historias de amor con matiz incestuoso y la idea de una mujer prisionera en una máquina, cuya inmortalidad la condena a un eterno sufrimiento en espera del ser amado.

¹⁶⁸ Casi contemporáneamente el escritor colaboró con el guión de la película *Corazón iluminado* de Héctor Babenco, estrenada en Buenos Aires en 1998.

V.9. EL GUIÓN ESCRITURARIO DE LA ÓPERA COMO VARIANTE DE LA NOVELA HOMÓNIMA

La sintonía creativa que acercó al escritor y al músico reveló una coincidencia estética muy profunda: la reflexión teórica sobre la alta cultura y la cultura de masas, involucrada en el método creativo de ambos, incrementó el interés que el proyecto presentaba de por sí para Piglia. Acerca de la tensa relación entre la alta cultura y la cultura popular, Gandini, por su parte, señaló: “No hago otra cosa que exacerbarla en mis composiciones” (Gandini/Alí, 1998). A pesar de estas afinidades estéticas, el método de composición de la ópera *La ciudad ausente* fue dispar: por momentos escribían en paralelo y otras veces confluían (de ello hay algunos rastros notorios en los autógrafos de Piglia, por ejemplo, en la marcación del tiempo de cada micro-ópera). El músico se ocupó de elegir los diálogos entre el periodista-detective Junior y el custodio del Museo, materiales posteriormente revisados y modificados por Piglia. Aparte del trabajo en común, durante dos años el músico se dedicó a componer la partitura de cada uno de los instrumentos de la orquesta.

El borrador de la ópera es un manuscrito autógrafo de nueve hojas sin paginación, inscripto en una pequeña libreta que integra un conjunto de *carnets*, soporte en el cual Piglia escribe su diario personal. El bosquejo del libreto para la ópera tiene la estructura de un guión escriturario. La sintaxis de las anotaciones en la primera hoja de ese pre-texto es más compleja y a la vez ordenada que la de las páginas subsiguientes: oraciones con una estructura gramatical clara y organizada expresan con nitidez las ideas y los núcleos generadores. Se destaca la división de la superficie de escritura, marcada por la peculiar utilización del soporte, ya que el trazado de los significantes comienza en la izquierda, de modo que ambas hojas de la libreta se despliegan para la secuencia escrituraria. La hoja 1-2 (*Dossier*, 279) parece proyectarse desde la confrontación de los núcleos buscando cierto equilibrio visual. Allí puede leerse, en los márgenes superiores, la inscripción *Acto I* y *Acto II*, como si, para emprender la reescritura de *La ciudad ausente*, desde el inicio el *scriptor* hubiera necesitado visualizar en conjunto la estructura de la ópera, posiblemente motivado en su inexperiencia con el lenguaje musical y, en particular, con el género operístico. Tal vez la imagen abarcadora del proyecto creativo le haya brindado mayor confianza para llevar a cabo el proyecto.

La hoja 3-4 (*Dossier*, 280) presenta una mayor dispersión en el empleo del espacio de las páginas: la numeración ordenada de los sintagmas consignados en la hoja

precedente se transforma aquí en una asignación titubeante que parece desconfiar del ordenamiento otorgado a los futuros núcleos melodramáticos.¹⁶⁹ Este *desorden* en el intento de esquematizar la estructura final del texto –que puede atribuirse a la intervención de Gandini– se deja entrever en el punteo de los cardinales. En efecto, los números ubicados en el centro de la hoja indican el conteo de minutos para la duración de las escenas y producen una mayor inestabilidad en el manuscrito.¹⁷⁰ En la hoja 5-6 (*Dossier*, 281) sigue estructurándose la ópera sin que todavía se produzca un distanciamiento de la forma típicamente pigliana del relato. La escritura parece reflejarse a través de un espejo distorsionado, desplazando el ordenamiento de las matrices melodramáticas, donde se observa que vuelve sobre una secuencia para incorporar materiales de la génesis de la novela, correspondientes a las primeras notas: *Los nudos blancos – Entra Junior – Pieza de Majestic*. En ese tramo de la reescritura, se observa una matriz narrativa novedosa, introducida por el sintagma “El Psiquiatra Positivista”.

El fuerte vínculo con la génesis de la novela se hace visible además en los apuntes operísticos que se agrupan bajo el subtítulo “Segundo” e introducen la matriz de pacto con el diablo al que se refería la nota al margen “Cuader Fausto”. Inscripta en el final de la quinta hoja, esa indicación meta-escrituraria recobra un núcleo temático que figura en las primeras anotaciones para *La ciudad ausente*: “Trato con la ciencia como pacto con el diablo”.¹⁷¹ La sintaxis es muy similar a la que presentan las notas relativas al primer capítulo de la novela, correspondientes al borrador prerredaccional. Las principales diferencias entre uno y otro ante-texto consisten en la atribución al género de “*non fiction*”¹⁷² con que son caracterizados los relatos de la máquina y en el hilo narrativo sostenido por Renzi.

Las hojas 5-6 (*Dossier*, 281) y 7-8 (*Dossier*, 282) recuperan la estructuración visual con que se abre el borrador de la ópera y la 9 (*Dossier*, 283) queda

¹⁶⁹ En los manuscritos de la ópera se advierte apresuramiento en los trazos escriturarios; la urgencia que caracteriza la escritura de Piglia se hace visible tanto en los autógrafos como en los dactiloscritos, manifestada por ejemplo a través de numerosas erratas de tipeo.

¹⁷⁰ Gandini comenzó “a hacer estudios de los personajes antes de tener ningún texto. Escribí una canción para Elena usando un poema de Raúl Gustavo Aguirre [uno de cuyos versos] dice *Nunca un adagio de Mozart me había hecho tanto mal*. ... Se me ocurrió que la cantante no dijera eso pero que en la parte del piano apareciera una cita del Adagio en si menor [para piano K. 540] de Mozart(1998).

¹⁷¹ En el *Fausto* de Estanislao del Campo, que tiene ecos del *Fausto* de Goethe, los personajes asisten a una obra de teatro en la que se escenifica el pacto con el diablo. Al introducir cuestiones vinculadas con el pacto de credulidad, el texto problematiza el tema de la recepción por medio del contraste entre el lector ingenuo y del lector avezado o diestro, a la vez que reflexiona sobre los distintos niveles de ficcionalización.

¹⁷² Transcribimos en inglés, según la fórmula empleada por el autor.

significativamente aislada ya que allí parece decidirse la soledad en la que quedará Junior al final. El trazo de la letra parece desarticularse al predicar la descomposición de los autómatas de la historia; la escritura se torna más cifrada y esquemática. En el bloque integrado por la hoja 7-8 (*Dossier*, 282) se destaca la inscripción “Rock urbano”, que guarda ecos del texto de la novela.¹⁷³ Esta incrustación parece querer anclar definitivamente el libreto al texto de la novela, aunque a excepción de los nombres propios contaminados por el procedimiento, los lexemas pertenecen al campo semántico de la ficcionalización: “proyecta”, “proyección”, “realidad”, “pacto”, “máquina” (y su variante “autómatas”).¹⁷⁴ La octava hoja (*Dossier*, 282) consigna “Final repite tonos y temas de Lucía Joyce”, anotación meta-musical que corta el reflejo y alude más claramente al carácter de la composición. Es la dimensión del tiempo inscrita en la hoja derecha del diario la que disuelve la ilusión especular. La hoja 9 (*Dossier*, 283) proyecta la soledad en la que quedará inmersa la máquina en el final de la ópera, con un solo musical que puede equipararse con el monólogo final de la novela edita, la cual tiene ecos de la escritura de Joyce, particular y notoriamente, del monólogo de Molly Bloom.

V. 10. LA ÓPERA COMO REESCRITURA EN PALIMPSESTO DE LA NOVELA

Como fue señalado, el borrador de la ópera se inicia con núcleos narrativos muy similares a los que proyectan la novela. Del cotejo de los materiales genéticos surgen correspondencias importantes. Varios elementos del estado pre-verbal de la novela persisten: la idea de la máquina de narrar y la proliferación de relatos breves diseñados para la trama argumental impulsan la eclosión de la escritura operística, que se estructura alrededor de tres micro-óperas. Según recuerda Gandini los inicios del proceso creativo:

¹⁷³ Este núcleo narrativo se despliega narrativamente en el fragmento de la novela *La ciudad ausente* que describe la fuga de Elena de la Clínica del Dr. Arana, cuando ella y el Tano atraviesan en su huida el referido concierto de rock de Molly Malone (Lucía Joyce) y su hermano Giorgio.

¹⁷⁴ El énfasis en el carácter ficcional de la historia puede leerse en el texto edito del libreto de la ópera: “Junior (Interrumpiendo): Hace dos meses que estoy en esta historia...” (p. 14) o más adelante, en p. 17, donde una indicación escénica correspondiente a la escena 4 apunta “Russo, solo en su laboratorio, arma la máquina. La vemos parcialmente, hay cables y luces, una estructura de madera, se superpone con imágenes de la construcción de la máquina por el escenógrafo”.

Nos comenzamos a [reunir] sobre todo para determinar la estructura del libreto (...) porque hacer una ópera tomando literalmente *La ciudad ausente* es imposible (...) Ricardo decidió mantener el nudo dramático: Macedonio, Elena, el inventor, la máquina. Decidimos reducir las historias de *La ciudad ausente* a tres, ninguna aparece en la novela pero se refieren a lo mismo, es decir, a mujeres que están encerradas y estas tres historias dentro de la ópera eran tres óperas de cámara dentro de una ópera grande. (Gandini/Alí, 1998)

Junior, el protagonista cuya perspectiva hilvana el relato, es configurado en el borrador prerredaccional de la novela y surge nítidamente desde la incipiente escritura de la ópera, articulando la continuidad formal entre la novela y la pieza musical, al conferir al relato el tono y la forma de una investigación. En distintos espacios Piglia ha formulado sus teorías acerca de la tipología del relato de investigación, donde ha esbozado la metáfora del artista como criminal y del crítico como detective.¹⁷⁵ El *scriptor* del borrador de la ópera se afirma entonces en la genealogía del género policial para delinear el conjunto de la puesta en escena; la seguridad que se observa en el pulso de la escritura de las primeras líneas del autógrafo parece derivar del hecho de retornar a un pre-texto ya existente –las notas preparatorias de la novela– para iniciar una nueva experiencia creativa. Por lo tanto, la ópera podría ser considerada como una de las versiones de la máquina narrativa de Piglia y del modo de funcionamiento de la novela –que se abrió a la virtualidad de otros registros, pues la novela dio lugar a una pluralidad de manifestaciones artísticas, como ya ha sido señalado.

Pese a las analogías, en el inicio de la escritura operística se produce una disrupción que puede leerse en el enunciado “Junior entra en la ficción”. Si bien la idea de la máquina de ficción se recorta claramente desde las primigenias anotaciones del proyecto de la novela, en una etapa posterior se les asigna a los relatos de la máquina la categoría de *non fiction*, en tanto los predicados atribuidos a Junior, en la hoja 1-2, realzan el carácter ficticio que va a estructurar la ópera desde sus comienzos: “§ 4) Junior entra en la ficción” “Acto II 1 Junior encuentra a Ana en el subte de la Nueve de Julio. Ella le proyecta la historia de Russo” “2 Junior entra en la historia de Russo”. Esta última opción narrativa es reforzada por la notación “Cuader Fausto”. El trazado argumental de la ópera, en el que Junior se enamora progresivamente de la máquina, se potencia a través de la escenificación del pacto fáustico, construido verbalmente como

¹⁷⁵ En el primer seminario de grado que dictó en su retorno a la FFyL (UBA) en 1990, titulado “Las tres vanguardias”, desplegó estas consideraciones acerca del género novelístico a partir de la lectura de *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig.

eco del poemario macedoniano.¹⁷⁶ En ese sentido, el núcleo melodramático de la pérdida del objeto de amor que funda una genealogía literaria a la que Piglia suscribe, adquiere una función doble en la génesis de la ópera. Esta desarrolla con intensidad una historia de amor que impregna todo el tejido de la novela (en un registro atemperado por las exigencias formales impuestas por el género y debido a motivaciones de ideología literaria) y se convierte en una indagación acerca de los modos de la ficción.¹⁷⁷ El borrador de la ópera empieza y culmina con referencias a la máquina (que en el escenario vacío abre y cierra la representación); en su devenir para recopilar los relatos sociales –a la manera de un antropólogo– Junior perderá su capacidad de distanciamiento y lucidez interpretativa (indagadora) para entregarse a esa relación amorosa y penetrar en la máquina.

Si en la versión edita de la novela el monólogo final de la mujer-máquina se sobreimprime y se impone sobre el discurso de Junior, en la ópera, la fusión del investigador con el engranaje ficcional es muy marcada, como si estuviese guiada por el modelo que se diseña en los primeros planes de *La ciudad ausente*. En otras palabras, la reescritura operística de *La ciudad ausente* permite al autor volver sobre la génesis de la novela y enfocar esa matriz narrativa –la relación intensa del creador con la máquina– favorecida por el género elegido. Ambas miradas –la de Piglia y la de Gandini– coinciden en que Junior se va enamorando progresivamente de la máquina, vertiente romántica que no se había desarrollado en la versión edita de la novela. Gandini señaló que “en el transcurso de la composición de la obra,... para cada personaje usaba un material musical diferente”, mientras que para el de Junior “comen[zó] a utilizar ciertos elementos de los materiales que estaba elaborando para Macedonio. Entonces Junior musicalmente se va convirtiendo en una especie de Macedonio y cobra importancia al final de la ópera, justamente es lo contrario de lo que sucede en la novela... y esto se debió exclusivamente a una idea musical”. (1998) Este elemento melodramático es reforzado a su vez por una perspectiva que se inscribe en el bosquejo de la ópera, en la tercera nota del primer acto: “Junior en el Museo – ‘Primera estación’”, ya que Piglia había imaginado el itinerario de Junior según las estaciones que trazan la escena de la

¹⁷⁶ El *Museo de la Novela de la Eterna* esparce el duelo por la pérdida de la amada en un texto que, declarándose conjuro de la muerte, reflexiona sobre los estatutos de la ficción.

¹⁷⁷ Como hemos señalado, tanto la sobreestimación de la vanguardia como la poética del autor obturaron el desarrollo de algunos núcleos narrativos. Obsérvese cómo, en la novela, la matriz narrativa de “El Aleph” se desplaza de la pérdida del amor al relato social en la micronovela “La grabación”.

crucifixión de Cristo.¹⁷⁸ El carácter polisémico de esa asociación mental refuerza la impronta emocional que une a Junior con la máquina y la capacidad de sacrificio que desplegará el personaje.

La ópera potencia pues el vínculo entre Junior y la mujer-máquina, entre la figura del periodista-investigador y sus relatos, tornando más intensas las relaciones de la máquina con la realidad política, que se plantean como interrogante las primeras notas para la novela. El encuentro de Junior con Ana, indicado en la inscripción introductoria del Acto II, enfatiza ese desarrollo argumental, por medio de la entrega de documentos que ayudarán al héroe en la búsqueda de la verdad.

V.11. LA IMAGINACIÓN MELODRAMÁTICA

Como ha sido señalado, la pulsión melodramática anima un pasaje del ante-texto prerredaccional de la novela a través de la evocación de historias de amor canónicas de la literatura universal. Las microestructuras que integran los textos (microrrelatos en la novela, micro-óperas en el libreto) narran en su mayoría una historia de amor desgarrado por la pérdida o por la imposibilidad de unirse al ser amado. Pero la estética literaria de Piglia opacó la intensidad de estos núcleos narrativos: la forma en que las historias de amor se desarrollan en la novela guarda cierta semejanza con la lectura que el escritor hace del *Ulises* de Joyce en su libro de ensayos *El último lector*. Su análisis de la significación que tienen algunas palabras en Joyce, de sus irrupciones en diferentes momentos del texto, de los cabos sueltos que van quedando y que solo es posible atar al completar la secuencia de lectura de toda la novela, permite entrever de hecho la lectura estratégica del escritor. Quizás ese modelo de desarrollo novelístico —el de una historia o situación dramática que emerge del texto para volver a sumergirse en él— veló la escritura de *La ciudad ausente*: en las micronovelas que la componen se despliegan diversas formas de la relación amorosa (hombre-mujer, padre-hija, la amistad entre los hombres, etc.), condensadas en el monólogo final de la máquina, en el capítulo “En la orilla”. La concentración exigida por la forma operística permitió entonces la

¹⁷⁸ Como hemos señalado Piglia imaginó el recorrido del periodista-detective asimilándolo al calvario de Cristo, una imagen con la que Viñas escande los tres momentos de compromiso político y de inmolación de Rodolfo Walsh. Las estaciones de la Pasión (de Cristo) organizan la acción narrativa del relato “El fin del viaje” de Piglia (*Cuentos morales*), según se observa en el original manuscrito.

intensificación expresiva de los sentimientos que sugerían las primeras notas y el borrador de la novela.¹⁷⁹ La eliminación o fusión de los sintagmas (del borrador de la novela al boceto de la ópera) provoca una condensación que se revierte en la estructura de los sentimientos, en su vehemencia al ser representados. Junior, el periodista-investigador de la novela, se convierte en el personaje más intenso de la ópera, en la cual tiene una *conexión pasional* (aunque no discreta) con el centro de la historia, que no es la del narrador (como propone el pre-texto), lo cual facilita el despliegue de la imaginación melodramática. La sintaxis se vuelve más apretada, y procede por eliminación de lo incidental: esa alquimia de los materiales hace eclosionar los núcleos que van a desarrollar la Pasión de Junior. De este modo, en la dialéctica entre la pulsión melodramática y el deseo de contar explícitamente el horror de la dictadura militar, se va delineando la trama novelística de *La ciudad ausente*, cuya reescritura permite otra resolución de la historia. En el énfasis con que ciertos diálogos se textualizan en la ópera pueden leerse los rastros de ese deseo de narrar la historia reciente, tanto en la oposición memoria/olvido que articula el poema “Amor se fue” de Macedonio Fernández, elegido para las intervenciones del personaje que lleva su nombre en la segunda micro-ópera (que entra en resonancia con la construcción de la memoria social y la elaboración del duelo luego de la última dictadura) como en la búsqueda de la verdad que conduce a Junior al Museo.¹⁸⁰

Si la escritura de *La ciudad ausente* estuvo orientada por una progresión en el deseo de narrar la memoria social, la experiencia de reescritura de *La ciudad ausente* en su variante operística enfatiza ese propósito, considerando el devenir de los núcleos generadores y la intensidad dramática alcanzada por sus personajes. El amor de Junior por la máquina recuerda la pasión amorosa entre Nolan, un irlandés exiliado en “La isla”, y su grabadora, variante de la mujer-máquina en una de las microrrelatos de *La ciudad ausente*. En ese sentido, la reescritura actuaría como el foco de una lente que acerca su objeto –su objetivo– para que podamos verlo en primer plano, puesto que en la metáfora de la pasión del creador por su máquina se cifra el fuerte nexo entre literatura y realidad política que caracteriza los textos de Walsh y de Piglia.¹⁸¹

¹⁷⁹ Los sobretonos de los cantantes expresan ese potencial dramático.

¹⁸⁰ Cito la entrada de Ana del libreto edito de la ópera: “No van a reaccionar. Quieren sacarla/de circulación. Van a clausurar el/Museo... La quieren archivar, /mandarla al Museo de Luján, cualquier cosa/ con tal de que la gente se olvide...// Junior: Y la gente se olvida// Ana: No creas...” (p. 13).

¹⁸¹ “[La máquina] Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar. En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo. Un sobreviviente construye una mujer artificial. Es un mito. Y ella se queda en la isla después de que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad.” (pp. 13-14).

Jorge Panesi vislumbró en *La ciudad ausente* la potencialidad y proyección del texto, al observar “en la narración que se vuelve canto está lo mejor de Piglia, la utopía cumplida [...]. Por el lado del inevitable hilo intelectual de su esquema, el peligro es la tesis, la novela de tesis, esas voces que explican y pedagogizan el relato”. La agudeza crítica de Panesi advierte la potencialidad melodramática contenida en las historias de Piglia anticipando la experiencia de reescritura de *La ciudad ausente*.

Ciertamente el trabajo en colaboración de Piglia y Gandini marcó una impronta en la reescritura de *La ciudad ausente* que no hubiera tenido a merced de la tarea solitaria del escritor. El talento creativo del compositor aportó una mirada singular sobre el universo literario de Piglia y contribuyó a cincelar los núcleos narrativos que el escritor había imaginado, explotando su fuerza dramática. Gandini supo leer en las micronevelas de *La ciudad ausente* la pasión germinal que atesora la narración, y favoreció el desarrollo de las gradaciones de la historia que trazaban los planes de la novela. El potencial del género operístico, por su parte, neutralizó cierta tendencia intelectual que caracteriza a las novelas de Piglia para impulsar una de sus nociones más fructíferas desde el punto de vista estético, aquella de que “narrar es contagiar al lenguaje la pasión de lo que está por venir”. En esa relación apasionada con el lenguaje y la literatura se concentra el hallazgo artístico de *La ciudad ausente*.

Consideraciones finales

El estudio de los procesos de escritura de Ricardo Piglia nos ha descubierto facetas ocultas del trabajo del escritor, de su metodología, de su pensamiento creativo. Desde la aparición de su primera novela, *Respiración artificial*, Piglia se convirtió en un referente ineludible en el campo de los estudios literarios no solo por su obra de ficción sino también –lo hemos visto– por sus construcciones teórico-críticas, que abrieron el paso a otras formas de considerar la tradición literaria nacional. Por ese motivo ha despertado mucho interés entre los estudiosos de la literatura tanto en el ámbito nacional como en el exterior, interés que se ha vertido en numerosos trabajos de tesis, ensayos, artículos críticos, y en el estudio de su obra en los programas académicos. Por otra parte, su labor como docente contribuyó mucho, sobre todo en Argentina y en Estados Unidos, pero también en otros países de América latina y de Europa donde Piglia participó de congresos y eventos científicos, a difundir sus concepciones acerca de la narración, del discurso crítico, de las posibilidades de trazar una historia de la novela en América latina que –sin dejar de considerar la gran tradición de la literatura occidental– hizo hincapié en los modos de apropiación y de localización de los géneros y de la literatura de los países centrales en las poéticas de la novela en América latina. Ese interés académico –y también extra-académico– por el pensamiento de Piglia se tradujo en una masa crítica textual de peso, que hemos considerado en el principio de esta tesis. Nuestro interés se centró, desde el principio y con la posibilidad que se nos abrió al interactuar con el autor, en “romper el vidrio del texto” (retomamos aquí la metáfora de Louis Hay) para descubrir qué había debajo –o detrás– de esa superficie textual tan compleja y atractiva, con un poder de seducción al que era necesario sustraerse para eludir las trampas que el autor le ha trazado a crítica. En el campo de lo real, “romper el vidrio de...” sirve como advertencia y como señal de *exit* ante una situación de emergencia. Podemos entonces aprehender la metáfora desde otro lado, puesto que también para nosotros se trató de hacer emerger algunas verdades del texto que se manifestaban en ese cañamazo tan complejo que despertó la admiración de Barrenechea –y la nuestra, claro. La posibilidad de tirar de uno de los hilos y –como Ariadna– atravesar o conducir a otros a atravesar ese laberinto de ideas, de nociones, de imaginaciones creativas que se cruzan en el pensar-haciendo del escritor, nos impulsó a emprender la aventura de un nuevo tipo de conocimiento de la obra de Piglia que no

quedaría sujeta a los márgenes de la obra del autor, sino que nos llevó a husmear en otros laboratorios de escritura, a través de los fascinantes estudios aplicados que se han realizado en Argentina, en Brasil y en Francia especialmente. Esa curiosidad, que de alguna manera siempre permanece insaciada, porque resulta insaciable, nos ha llevado primero a comparar los mecanismos creativos del autor en el espejo de otros mecanismos constructivos, a esbozar una “descripción de los circuitos internos de la máquina” pigliana y a proyectar un estudio de génesis comparadas que creemos interesante para estudiar las obras de algunos autores que –como Puig y como Piglia– ya forman parte del canon de los estudios de literatura. Claro que no se trata, para la crítica genética, de justificar por qué estos autores integran el canon o de constituir uno nuevo; tampoco de respaldar o afianzar el estatuto de un paradigma literario, sino de considerar a la obra como los documentos de una cultura asistiendo a los momentos tortuosos y felices del camino de la creación.

En el caso de Piglia, un autor vivo y en plena actividad, se nos ha planteado la objeción acerca de si era posible abordar un estudio de este tipo, con un archivo que está en plena constitución y en proceso de reordenamiento por parte del autor y que desde hace dos décadas se acrecienta además con otro tipo de documentos, no manuscritos sino electrónicos, que han permitido darle a nuestro estudio una nueva dimensión y ponerlo en consonancia con los estudios que se están realizando en este momento acerca de los cambios que las nuevas tecnologías han traído en las prácticas escriturarias, lo que ha promovido la formación de nuevos equipos de trabajo en el campo del geneticismo. Esos cuestionamientos nos estimularon a pensar en esas y otras cuestiones relacionadas con los métodos y con los instrumentos de la disciplina, que no se han agotado, ni mucho menos, en este trabajo de tesis, sino que se abren hacia el futuro con nuevos proyectos de investigación. Nuestra labor estuvo atravesada por el desafío de lo inédito en un doble sentido, no solo por abordar la cara oculta del texto al reconstruir los pasos del trayecto creativo sino también por elegir como objeto los papeles de un autor en plena producción intelectual, creativa y científica. Lo que encontramos en el camino de la práctica es que al analizar los papeles dados a leer por el maestro, no pudimos dejar de ver el gesto de escritura, y de autoescritura, que suponía la selección del material entregado.

En ese sentido, la crítica genética abrió una nueva vía para el estudio de la literatura, que permite indagarla, asediarla por momentos con nuevas interrogaciones que permitan desestabilizar algunas nociones recibidas y proponer otras; así como nos

fue dado asistir a los momentos de inestabilidad de un texto, a los momentos de vacilación y de titubeo en la constitución de un sentido dentro de los senderos creativos, es también posible que interroguemos nuestros propios criterios y conceptos teóricos y críticos para construir una nueva forma de conocimiento de la creación literaria en particular, y más ampliamente artística e intelectual.

Si bien, como dijimos al principio, los estudios aplicados a la obra de un autor desde la perspectiva de la crítica genética son aún pocos en nuestro país, advertimos un interés creciente en la disciplina, manifestado en distintos encuentros científicos y por el acercamiento de estudiantes y aún de investigadores de otras ramas del discurso crítico o de los estudios lingüísticos. No muy lejos de nuestros días, y en uno de los países centrales en el desarrollo de la disciplina, Almuth Grésillon (1994) se preguntaba qué formación había que tener para ser geneticista. Esa cuestión no solo se ha respondido en Francia, donde un importante laboratorio aglutina investigadores formados y jóvenes interesados en acercarse a los estudios de genética textual, sino también en la Argentina, la teoría genética y los estudios de génesis aplicados están siendo cada vez más difundidos a través de la labor docente de Élide Lois, Lucila Pagliai y Graciela Goldchluk. Por otra parte, los caminos de la disciplina se abren cada vez más a la consideración de otras génesis: las musicales, arquitectónicas, pictóricas, cinematográficas, por mencionar algunas de las ramas en las que últimamente ha incursionado. Consideramos por tanto necesaria una profundización en el campo teórico de la disciplina, que nos permita redefinir conceptos, o tal vez incluso, parafraseando una expresión de Piglia, pensar en una localización de la disciplina, revisada desde la tradición que han tenido los estudios de genética textual en Hispanoamérica, con el sesgo que les ha dado su introductora, Ana María Barrenechea, como lo ha señalado Goldchluk (2003) en su tesis de doctorado. En ese sentido, concebimos esta tesis como un punto de partida, o quizás más ambiciosamente de fuga, hacia nuevas propuestas teóricas para la crítica genética y en esa dirección, lanzamos nuestro envío.

Envío

Ricardo Piglia en la encrucijada de los géneros y los soportes

¿Qué incidencia tiene la utilización de un determinado soporte de escritura sobre el marco genérico que se le dará a un texto en devenir? ¿Qué efecto(s), la utilización de los procesadores de texto sobre la sintaxis, y más extensamente, sobre la trama argumental de un relato? Sin duda la relación con la escritura ha variado con la utilización de las nuevas tecnologías, como ya ha sido señalado desde diversos campos del conocimiento, pero aún queda mucho por indagar respecto de la vinculación que establecemos los escribientes en general, y en especial los escritores, con el soporte que utilizamos para expresarnos. En el curso de la investigación que sostiene esta tesis, fueron planteándose algunos de estos interrogantes relacionados con el registro del proceso de escritura. A partir de algunas particularidades observables en la producción literaria de Piglia conjeturamos una correlación entre los hábitos y soportes escriturarios y la elección de ciertos géneros literarios. Comencemos por señalar dos operaciones derivadas de ese cambio: la reedición de sus textos, donde la novedad reside en la reescritura y en la constitución de variados reagrupamientos –que integran diferentes constelaciones de significado– y la publicación predominante de libros de ensayos, que reflexionan y teorizan sobre diversos aspectos del quehacer literario: desde sus teorías sobre las formas hasta su ensayo *El último lector*.

En 1990, a diez años de la publicación de *Respiración artificial* y poco después de la escritura de una *nouvelle* apenas abordada por la desbordante masa crítica dedicada a su obra, Piglia incorpora el uso de la computadora como parte de sus hábitos escriturarios. Algunas observaciones en su producción literaria nos han autorizado a suponer una correlación entre los usos y soportes escriturarios y la elección de ciertos géneros literarios. Consideramos que una de las consecuencias de la aplicación de las nuevas tecnologías escriturarias ha derivado en la reiteración de núcleos narrativos, con un alto grado de implicancia en la variación éditas. El relato *Un encuentro en Saint-Nazaire*, perteneciente a un género muy valorado por el autor y escasamente practicado en la literatura argentina, presenta múltiples variaciones éditas. Esta *nouvelle*, escrita en un momento de cambio en las condiciones de producción del autor, presenta similitudes con la novela *La ciudad ausente*. Si bien fue publicada antes que la novela, *Un*

encuentro en Saint-Nazaire fue concebida en un período de transición entre la primera versión lista para publicar de *LCA* y la campaña de escritura de la versión final. Interpretamos esas variaciones textuales como una manifestación de la tendencia a la reescritura que caracteriza al autor, que se intensificó con el uso de las nuevas tecnologías de la escritura

La *nouvelle Un encuentro en Saint-Nazaire* presenta múltiples variaciones editadas (la primera, bilingüe francés-español, de M.E.E.T. –*Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire*– 1989), la segunda, incluida en el volumen *Cuentos morales* (Espasa Calpe, Colección Austral, Biblioteca de Literatura Hispanoamericana, dirigida por Ricardo Ibarlucía, 1995) y la que integra la compilación de relatos en el volumen *Prisión perpetua* (Anagrama, 2007). De estas, las dos últimas son posteriores a la incorporación del uso de la computadora. El relato fue escrito en Francia, en Saint-Nazaire, donde Piglia había sido invitado por la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* de esa ciudad, circunstancia que condicionaba la escritura mediante ciertas pautas a las que debía sujetarse, impuestas también por el carácter de la edición, bilingüe, francés-español (en ese orden aparecían los textos).

Consignamos a continuación las reescrituras de *Un encuentro en Saint-Nazaire*, mediante un aparato sinóptico que incluye las tres ediciones del texto reseñadas.¹⁸²

M.E.E.T.

ESPASA CALPE

ANAGRAMA

a Christian Bouthemy

I
 (... Una mujer sarcástica y elegante que pasaba los veranos en Málaga, o en... el British Museum).

I
 o en el British Museum).

I
 o en el British Museum).

I
 Escrita en 1970 *El Universo de Valmont* anticipaba la procreación biológica no

I

I
 Escrita en 1970, *El Cristal de Ur* anticipaba

¹⁸² La numeración romana y la árabe distinguen la perspectiva narrativa: la primera escande el texto del narrador y la segunda divide los fragmentos del diario de Stevensen, alternando la primera persona con la tercera. Esta diferenciación da cuenta de la importancia que tienen las cifras en los manuscritos de Piglia, que interactúan con la materia lingüística dando lugar a la invención, como analizamos en las notas de lectura para *Respiración artificial*.

natural y reconstruía (sin decirlo nunca) la vida de una sociedad aterrorizada desde hacía décadas por la propagación de un virus letal que se transmitía por el simple contacto de la piel de alguien que *no* nos fuera indiferente.

II

Stevensen había pasado semanas solo, encerrado en su departamento en un tercer piso, en la 27 Hyde Street, en el Soho, las cortinas corridas, la correspondencia que se acumula en la alfombra, la luz eléctrica siempre prendida, el teléfono que suena, los rumores de la ciudad cuando empieza a amanecer.

II

II

en la 28 Markham Rd,

3

La primera noche que pasa en Saint-Nazaire habla por teléfono con una mujer. Le dice que está en Austria, que se vuelve a Buenos Aires, que la ha estado esperando en París, en el café Cluny, tres días seguidos. La mujer se ríe, no puede creer que él se haya ido a Austria. Es un lugar infecto, le dice, sólo poblado de canallas y antiguos nazis. Hay que vivir en Holanda o en Túnez, dice la mujer. Después lo cita en el café Cluny. Pero no sé si podré ir, le dice ahora, como sabes estoy loca. Encerrada en una prisión psiquiátrica en la Selva Negra. Soy la hija de Rilke. La última

3

Soy la lejana sobrina de Nietzsche. La última sobrina argentina de Nietzsche. Me llamo Reina Rilke. María. Él

¹⁸³ Esta última frase es eliminada en las siguientes ediciones del texto.

¹⁸⁴ El relato "El fluir de la vida" –publicado en el volumen de *Prisión perpetua* editado por Sudamericana en 1988– formaba parte de otra constelación de relatos, entre los que podemos citar las *nouvelles* *En otro país* y *Homenaje a Roberto Arlt*.

trata de calmarla. La mujer le pregunta cuánto tiempo se va a quedar en Austria. Él le contesta con evasivas. Después lo llamo por teléfono, lo invito a almorzar. Juego alrededor del nombre del escritor, Rainer María.

Cuando terminé de leer el sol estaba alto. Me ardían los ojos. Metí la cabeza bajo la ducha. No podía pensar. Me tiré boca arriba en la cama, vestido. Me quedé dormido y soñé que había vuelto a Buenos Aires. Cuando me desperté eran casi las dos de la tarde. Sonaba el teléfono. Era María. Quería saber si podía verla en París. ¿Podíamos encontrarnos en el Café Cluny? Me había escrito una carta. Jamás había amado a otro hombre.¹⁸³

En la primera de las dos habitaciones la cama estaba intacta y todo inmóvil y en su lugar como si jamás hubiera vivido nadie. El otro cuarto estaba medio vacío, con la puerta del espejo abierta de par y par. Stevensen se había llevado los cuadernos y los diagramas con las series. Pero había dejado el *ordenador*. Las letras verdes brillaban en la pantalla como insectos :

« *La noticia de la muerte de Erika Turner (del accidente de Erika Turner) sería insoportable para mí. ¿Cómo podrá asistir yo al funeral de mi hermana?* »

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

llamo Lucía Nietzsche.

Cuando desperté eran casi las dos de la tarde. Sonaba el teléfono. Era Lucía.¹⁸⁴

todo estaba inmóvil (...)

con la puerta del espejo abierta de par y par. Stevensen se había llevado los cuadernos y los diagramas con las series de su vida. Pero había dejado el *ordenador*. Las letras verdes brillaban en la pantalla como insectos :

Cuando cae la tarde paseo por la costa; la luz es clara, como si el viento se llevara las sombras muertas del aire. Estoy aquí, en Saint-Nazaire, porque quiero conocer el final de mi vida.

con la puerta del espejo abierta de par en par.

«Cuando cae la tarde paseo por la costa; la luz es clara, como si el viento se llevara las sombras muertas del aire. Estoy aquí, en Saint-Nazaire, porque quiero conocer el final de mi vida.»

centro de la pantalla, como un faro minúsculo alumbrando la oscuridad del mar.

Después, no quedó nada.

III

Estoy en Saint-Nazaire para esperar a Stephen Stevensen; vivo en el Hotel de la République. Cuando cae la tarde paseo por la costa; la luz es clara, como si el viento se llevara las sombras muertas del aire.

Estoy aquí, en Saint-Nazaire, porque quiero conocer el final de mi vida.

20 de marzo - 6 de abril, 1988

POSDATA: Al día siguiente viajé a Londres y me perdí en ese laberinto rojo y no encontré rastros de Stephen. Tiempo después conocí los escritos que ahora incluyo y que fueron publicados por la revista *Granta* en el número de homenaje a Stevensen, en diciembre de 1988, con el título de *A Personal Dictionary*. Son restos de sus Diarios ordenados alfabéticamente y muchos de los materiales que he citado no están en esta versión. Parecen ser lo único que ha sobrevivido de sus experimentos personales, ¿qué ha pasado con el resto? Tal vez las páginas que siguen son la respuesta; están ligadas a la memoria de los hechos que he escrito y la traducción del inglés me pertenece (así como el título, que expresa mi opinión sobre el autor).

Entre las modificaciones predomina el desplazamiento de bloques textuales y la adición de algunos de sintagmas, con cambios nominales que derivan en la diferenciación de la perspectiva narrativa. El empleo de este recurso provoca un cambio subjetivo en la *nouvelle* de Piglia: en la primera versión, el relato culmina con una coda en primera persona, mediante la voz del narrador que espera el final de su vida en Saint-Nazaire; la edición de Espasa Calpe suprime esa coda: el relato se cierra en tercera persona, la escena de la espera es transferida de sujeto, del narrador a Stevensen, desplazamiento acentuado mediante el agregado del sintagma “de su vida” a continuación de la palabra *series* (“Stevensen se había llevado los cuadernos y los diagramas con las series de su vida”, 100-101). Por otra parte, la última edición del relato (Anagrama, 2007) contiene una marca textual, las comillas, para referir lo que Stevensen ha dejado escrito en la pantalla de la computadora, lo cual resuelve la indecisión entre el narrador y el personaje que se advierte en la segunda edición, dejando en claro que el sujeto de la espera es Stevensen. Más aún, la Posdata que se inscribe en la última página del relato, lo enlaza con un texto nuevo, marcando la distancia entre el narrador y el personaje. Es probable que este proceso haya desencadenado la escritura del *Diario de un loco*, en busca de una nueva configuración de sentido.

Las variaciones involucran fundamentalmente a los nombres propios: la supresión de la dedicatoria a Christian Bouthemy (que solo figura en la primera edición de la *nouvelle*); el título de la novela atribuida a Stevensen, *El Universo de Valmont*, en la última edición es reemplazado por *El Cristal de Ur*; el nombre de la mujer que habla por teléfono con el narrador, en la primera edición es Reina Rilke y en las siguientes, Lucía Nietzsche. Es notorio que los cambios mantienen la estructuración de los sintagmas reemplazados: el título de la novela siempre tiene cuatro palabras integradas en un sintagma nominal; los reemplazos han conservado igual cantidad de caracteres y la diferencia en el domicilio de Stevensen –entre una versión y otra– es mínima y permite inferir la búsqueda de una coordenada que ocupara el mismo espacio físico en el texto, para lo cual se abrevia el término *Road*, mientras que el término *Street* no había sido acortado en la versión anterior del texto. De las observaciones anteriores se desprende que las reescrituras estuvieron guiadas por limitaciones o exigencias muy estrictas de espacio, quizás auto-impuestas por el autor, quizás sugeridas por las utilidades del procesador de texto.

La operación de reescritura se asemeja al recurso de copiado/cortado/ pegado, “operación virtual simple y repetitiva cuya aplicación en cadena y en diversas fases del

trabajo permite sin embargo combinaciones extremadamente complejas del material textual en gestación” (Bustarret, 2004). El principio que la rige se sustenta en el nuevo emplazamiento de los bloques textuales, con una economía austera y eficaz, que logra producir un nuevo relato con un despliegue minimalista. Los recursos empleados parecen provenir de las posibilidades experimentales ofrecidas por la máquina, fascinación que significativamente es manifestada en la trama argumental, cuando en la escena final del relato la luz de las letras en la pantalla encandilan y persisten más allá de la energía que las alimenta.

Resulta tentador comparar los procedimientos observados en las instancias de reescritura con las características y posibilidades que ofrece el hipertexto —entre ellas la conectividad y la variabilidad—, generando diferentes relatos por medio de la combinatoria de unas pocas opciones. Por otra parte, el principio constructivo de la diferenciación parece obedecer a una concepción del autor sobre las máquinas y su funcionamiento que se hace notable en *La ciudad ausente*. De hecho, Steven Stephensen es el nombre que recibe un relato producido por la máquina de narrar en el primer esbozo de la novela, cuyo título parece obedecer a una traducción errónea del cuento “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

La serie de variaciones editadas de *Un encuentro en Saint-Nazaire* sitúa en primer plano la reescritura, que se manifiesta como impulsora de un nuevo texto: la modificación sobresaliente entre una edición y otra del texto se produce en la última edición de 2007, con el agregado de la Postdata que lo enlaza con el *Diario de un loco*, cuya escritura explicaría los enigmas o elipsis del texto predecesor, según se afirma en el pequeño apéndice. El *Diario de un loco* parece regirse por las pautas de escritura de un diccionario: el ordenamiento alfabético, la definición de las palabras y sus distintas acepciones; las entradas presentan descriptivamente las situaciones y los personajes de *Un encuentro en Saint-Nazaire*. Dentro de la producción de Piglia, su antecedente en el género es *Notas de Macedonio en un Diario*, que guarda una mayor similitud formal con la práctica diarista. Por el contrario, el *Diario de un loco* resulta desconcertante, sobre todo por el empleo de la tercera persona, que quiebra de entrada la expectativa de lectura de un diario. Presentado como un para-texto o meta-texto de *Un encuentro en Saint-Nazaire*, despliega oscuros fragmentos que parecen provenir de una escritura

esquizofrénica, efecto de estilo proveniente del carácter meta-referencial con que se justifica su publicación.¹⁸⁵

Si bien el uso del soporte informático pudo haber condicionado las variaciones de *Un encuentro en Saint-Nazaire*, es preciso señalar que la inclusión de la *nouvelle* en tres conjuntos narrativos también habría impulsado ciertos cambios. La primera edición antepone al texto su versión en francés, la segunda lo agrupa con las micro-historias de *La ciudad ausente*, algunos cuentos de *La invasión*, con “El fin del viaje” (*Cuentos morales*, 1995), “La loca y el relato del crimen” (*Prisión perpetua*, 1988) y “Pequeñas historias”, y la última, incluida en otro volumen titulado *Prisión perpetua* –que no guarda identidad con su homónimo publicado por editorial Sudamericana en 1988–, parece exigir la escritura de un nuevo relato para equilibrar el conjunto narrativo. En cada una de ellas el texto forma diferentes constelaciones de sentido con los relatos de su entorno, que pueden haber afirmado ciertas decisiones, como la del cambio de Reina Rilke a Lucía Nietzsche que se mantiene en la edición de Anagrama, evocando a la protagonista de un cuento perteneciente a la primera compilación de *Prisión perpetua*, “El fluir de la vida”. Proponemos que la arquitectura del *Diario (Diccionario) de un loco*¹⁸⁶ está relacionada con la utilización de cierto tipo de soporte, en este caso, con la práctica diarista que acompaña y acompasa la escritura de Piglia, constituyéndose en archivo de sus primeras ideas sobre un proyecto creativo. De hecho ese espacio íntimo, laboratorio múltiple y experimental, donde el autor consigna los núcleos de futuras narraciones y donde se (con)funden las anotaciones más privadas con los planes de escritura, ha tenido una enorme gravitación en su literatura.

La actitud de Piglia frente a sus papeles de trabajo está signada por una pulsión conservadora que lo ha llevado a acopiar, a lo largo de más de cuatro décadas de labor crítica y literaria, un cúmulo de archivos de los trabajos de investigación realizados para sus novelas *Respiración artificial* y *Plata quemada*, y una serie incontable de cuadernos, de hojas sueltas y de carpetas donde consignó sus proyectos escriturarios. En

¹⁸⁵ La interpelación del título, con reminiscencias del *Diario de un esquizofrénico* (1991), también estaría manifestando un diálogo intertextual.

¹⁸⁶ La palabra *Diario* está contenida en la palabra *Diccionario*, cuya estructura se fusiona con la práctica diarista en este texto de Piglia.

esta serie, se destacan los diarios del escritor que reúnen un caudal considerable de notas de vida y de literatura. Confiamos en que esos materiales, que están siendo reordenados por el autor, podrán estar accesibles en el futuro a otros investigadores interesados en conocer los mecanismos de las ficciones piglianas, sus hallazgos estilísticos, sus reflexiones teóricas sobre las formas literarias y sus innovaciones en el género narrativo, que lo han convertido en uno de los autores más singulares de las últimas décadas en la Argentina, cuyos textos han tenido una notable proyección internacional a través de las publicaciones en Europa, principalmente en España, y de las traducciones a otras lenguas.

Consideramos que, si bien cada génesis y cada autor tienen una singularidad inalienable, el examen de los documentos de escritura permite pensar desde otra perspectiva la relación entre el contexto de producción de las obras y los procesos de composición, estableciendo nexos y parentescos no solo entre escritores de la misma tradición literaria, sino entre autores contemporáneos pertenecientes a diversas tradiciones *in extenso*, aunque esas escrituras estén situadas en otros contextos geográficos y culturales. Con esa convicción, señalamos el interés que pueden tener las génesis comparadas, de las cuales tuvimos un atisbo al considerar, para esta tesis, los procesos creativos de distintos escritores, con los cuales advertimos y postulamos algunas sintonías. Esa lectura de afinidades electivas ha excedido los marcos de este trabajo, pero sin duda nos convocará a plantear nuevos proyectos de investigación consagrados a la fascinante travesía de los procesos escriturarios.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO PIGLIA

I.1. FICCIÓN

- PIGLIA, Ricardo. 1967. *Jaulario*, La Habana, Casa de las Américas.
- _____. 1967. *La invasión*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- _____. 1974. "Agua florida", *Crisis*, número 10, febrero.
- _____. 1975. *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- _____. 1978. "La prolijidad de lo real" (relato), en *Punto de vista*, núm. 3, pp. 26-28.
- _____. 1985. "Otra novela que comienza (un anticipo de Ricardo Piglia)", en *Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación", 7 de marzo de 1985.
- _____. 1988. *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____. 1989. *Une rencontre à Saint-Nazaire: Un encuentro en Saint Nazaire*, edición bilingüe (francés-español), Saint-Nazaire, Éditions Arcane 17/MEET, [traducción al francés por Alain Keruzoré].
- _____. 1990. *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____. 1992. *La Ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____. 1995. *Cuentos morales. Antología (1961-1990)*, Buenos Aires, Espasa Calpe. 2007.
- _____. 1997. *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta.
- _____. 2004. *El pianista*, Buenos Aires, Eloisa Cartonera.
- _____. 2006. *La invasión*, Barcelona, Anagrama.
- _____. 2007. *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo y Gerardo GANDINI. 1995. *La ciudad ausente. Ópera en dos actos*. Buenos Aires, Ediciones Ricordi.
- PIGLIA, Ricardo y Fernando SPINER. 1997. *La sonámbula*. Libro cinematográfico, segunda versión [inédito].

I.2. ENSAYOS

- PIGLIA, Ricardo. 1972. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases", *Los Libros*, marzo.
- _____. 1997. "Poéticas de la novela en América Latina. Macedonio Fernández", in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, Bern, Peter Lang, pp. 21-27.
- _____. 1999. *Formas breves*, Buenos Aires, Editorial Temas en el Margen.
- _____. 2001 [1999]. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Se publicó por primera vez en un Suplemento especial del diario *Página/12*, el 24 de diciembre de 1999.
- _____. 2006. [2005] *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama.
- _____. 2007. *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate.

I.3. COMPILACIONES Y EDICIONES

- PIGLIA, Ricardo. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- _____. 2000. [1986]. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- _____. 2000. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

I.4. ENTREVISTAS DE RICARDO PIGLIA

WALSH, Rodolfo-Ricardo PIGLIA. 1987. "He sido traído y llevado por los tiempos", en *Crisis*, núm. 55, noviembre, pp. 16-21.

_____. 1994. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", en Baschetti, Roberto, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

I.5. ENTREVISTAS A RICARDO PIGLIA

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, Paul FIRBAS, Noel LUNA y José A. RODRÍGUEZ GARRIDO (eds.) 1998. *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*. PLAS Cuadernos, Number 2, Program in Latin American Studies, New Jersey, Princeton University.

PIGLIA, Ricardo y Ana María BARRENECHEA. 1996. [sin título] (inédita)

PIGLIA, Ricardo y Elvio GANDOLFO. 1996. *Reportaje de Elvio Gandolfo en Radar*, Suplemento cultural de *Página 12*, 13 de octubre.

PIGLIA, Ricardo y María Alejandra ALÍ. 1996. [sin título] Conversación con Ricardo Piglia (inédita).

_____. 2000. [sin título] Conversación con Ricardo Piglia (inédita).

PIGLIA, Ricardo, ALÍ, María Alejandra, E. Durante y C. Estrade. 2007. "Me interesa cualquier crítica que se ocupe de los procesos de construcción" en *RECTO VERSO. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, [en línea], Núm. 2, *Latinoamérica. Un Eldorado de papeles*.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE RICARDO PIGLIA

AVELAR, IDELBER. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

BARRENECHEA, Ana María. 2000. "La inversión del tópico del 'beatus ille' en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en *Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Fornet*. La Habana, Casa de las Américas.

BERG, Edgardo. 1998. "Ricardo Piglia, lector de Borges" en *Reflejos*. Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, número 7.

BRATOSEVICH, Nicolás. 1997. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel.

DEMARÍA, Laura. 1999. *Ricardo Piglia dialoga con la generación del '37 en la discontinuidad*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

ECHAVARREN, Roberto. "Escritura y voz, II: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia" en *Revista Iberoamericana*, Núm. 125, número especial dedicado a la Literatura Argentina.

FORNET, Jorge. 2000. *Valoración múltiple. Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Fornet*. La Habana, Casa de las Américas.

_____. 2007. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

GALLO, Martha. 1987. "In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Núm. 35, pp. 819-834.

GANDINI, Gerardo y María Alejandra ALÍ. 1998. [sin título] (Entrevista inédita).

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. 2009. *En los "Bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern, Editorial Peter Lang, Colección Perspectivas Hispánicas.

PEREIRA, María Antonieta. 2001. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

PREMAT, Julio. "Los espejos y la cópula son abominables", en Adriana Rodríguez Pérsico y Jorge Fonet (Comps.). 2004. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg, University of Pittsburg, pp. 123-134.

RIVAROLA, José Luis y Susana Reisz de RIVAROLA. 1984. "Semiótica del discurso referido" en SCHWARTZ Lerner, Lía e Isaias LERNER, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Editorial Castalia.

SAZBÓN, José. 1981. "La reflexión literaria" en *Punto de vista*, núm. 11, pp. 37-44.

III. LITERATURA LATINOAMERICANA Y ARGENTINA

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO. 1997. [1983] *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. 1992. *El relato de los hechos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

BASCHETTI, Roberto (Comp.). 1994. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

BORGES, Jorge Luis. 1951. "El sueño de Coleridge" en *La Nación*, 18 de noviembre.

_____. 1990 [1957]. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.

_____. 2007. [1944] *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, Biblioteca Jorge Luis Borges.

FERNÁNDEZ, Macedonio. 1953. *Poemas*. México, Guaranía.

_____. 1975. *Museo de la novela de la Eterna. (Primera novela buena)*. *Obras completas*, tomo VI. Buenos Aires, Corregidor.

_____. 1990. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos*. *Obras completas*, tomo VIII. Buenos Aires, Corregidor.

_____. 1990. *Teorías. Obras completas*, tomo III. Buenos Aires, Corregidor.

FRISCH, Mark. 1993. *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*. Mallea – Rojas – Yañez – García Márquez. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

GRAMUGLIO, María Teresa *et alii*. 1992. *La escritura argentina*. Santa Fe, Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral.

SAITTA, Sylvia. 2000. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires, Sudamericana.

VIÑAS, David. 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

_____. 2005. *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

WALSH, Rodolfo. 1985 [1957]. *Operación masacre*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____. 1996. *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____. 2003 [1969]. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____. 2004. [1973]. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

IV. OTRAS FICCIONES

BENJAMIN, Walter. 1995. *Crónica de Berlín en Personajes alemanes*. Barcelona, Paidós Ibérica.

_____. 2005. *Historias y relatos*. Barcelona, El Aleph Editores.

GROUSSAC, Paul. 1937. *La divisa punzó. (Época de Rosas)*. Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez.

JAMES, Henry. 1999. *Los papeles de Aspern*. Barcelona, Losada.

JOYCE, James. 1992. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*. Edición bilingüe de Francisco García Tortosa. Madrid, Ediciones Cátedra.

_____. 1997. *Ulises*. Barcelona, Fábula, Editorial Lumen, Tusquets Editores.

LOWRY, Malcolm. 1967. *Bajo el volcán*. Buenos Aires, Editorial Galerna.

MÁRMOL, José. 1964. *Amalia*. Buenos Aires, Biblioteca Mundial Sopena.

PIRO, Guillermo. 2005. "El sueño de una ficha" en *Diario de poesía*, extractado de Wimbledon, weblog de Guillermo Piro, [en línea], disponible en www.epdlp.com/escritor.php?id=2279.

V. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

V.1. CRÍTICA GENÉTICA:

AA.VV. 1982. *Avant-texte, texte, après-texte*. Colloque international de textologie à Matrafüred, 13-16 octobre 1978, volume publié par Louis Hay et Péter Nagy, Paris, Budapest, Editions du CNRS, Akadémiai Kiado.

AA.VV. 1979. *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.

AA.VV. 1985. *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Paris, Lettres Modernes.

AMÍCOLA, José (comp.). 1996. *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Publicación Especial N° 1 de la revista *Orbis Tertius*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata.

_____. "Manuel Puig y la pérdida del aura" en *Homenaje a Manuel Puig*, 21, 1994, p. 75-80.

AMÍCOLA, José y Jorge PANESI (coord.). 2002. *Manuel Puig, El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Madrid, Colección Archivos.

BARRENECHEA, Ana María. 1990. « La epístola y su naturaleza genérica », en *Dispositio*, volumen XV, N° 39.

_____. 1994. « La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon, en *Filología* XXVII, 1-2, pp. 75-90.

_____. 1995. « Comentario de la ponencia 'Aux limites de la genese : de l'écriture du texte du théâtre a la mise en scene' de Almuth Grésillon », en *Manuscritica* (Sao Paulo), 5, pp. 25-28.

BARRENECHEA, Ana María y Julio CORTÁZAR. 1983. *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

BELLEMIN-NOËL, Jean. 1972. *Le texte et l'avant-texte*. Paris, Larousse.

BUSTARRET, Claire. 2007. «Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », [en línea], disponible en <http://www.item.ens.fr/index.php?id=23614>.

- CAMBLONG, Ana María. 2000. *Retórica y política de los discursos paradójicos*. Tesis de doctorado, 2 tomos. Disponible en Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tesis 8-6-18-1. Inventario 333.411.
- CAMBLONG, Ana María y Adolfo DE OBIETA (coord). 1996. *Macedonio Fernández, Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica. Madrid, Colección Archivos.
- CERRATO, Laura. 1999. *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CONTAT, Michel et Daniel FERRER. 1998. *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, coll. Textes et Manuscrits, Editions du CNRS.
- CRASSON, Aurèle. 2010. «Transcription de documents textuels non stabilisés» [Document de travail présenté au Séminaire du 15 février 2010. ITEM, Institut de Textes et Manuscrits Modernes, Paris]. Mimeo.
- DE BIASI, Pierre-Marc. 1998. «Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert», *Pourquoi la critique génétique? Méthodes et théories*, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, coll. Textes et Manuscrits, Editions du CNRS, (p. 31-60).
- _____. 2007. «Qu'est ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>.
- _____. 2007. «Flaubert : dynamique de la genèse», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13330>.
- _____. 2007. «Flaubert : le travail de l'écriture», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13595>.
- _____. 2007. «Pour une analyse scientifique des manuscrits», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13596>.
- D'ORIO, Paolo et Daniel FERRER. 2001. *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS.
- ESPAGNE, Michel. 1998. *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- FENOGLIO, Irène. 2006. «Écriture en acte et genèse de l'énonciation», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13955>.
- _____. 2006. «Les événements d'énonciation graphique.», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13752>.
- FENOGLIO, Irène, Jean-Louis Lebrave et Jean-Gabriel Ganascia. 2007. «Manuscrits, genèse et documents numérisés. EDITE : une étude informatisée du travail de l'écrivain», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172975>.
- FERRER, Daniel. 2004. "Towards a Marginalist Economy of Textual Genesis" en *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, 2-3, "Reading notes".
- GALLO, Martha. 1985. "Sobre Julio Cortázar-Ana María Barrenechea: Cuaderno de Bitácora de Rayuela", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núms. 132-133, Julio-Diciembre, pp. 973-976.
- GOLDCHLUK, Graciela. 2003. *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig. Guiones, comedias musicales y novelas (1974-1978)*. Tesis doctoral disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157/te.157.pdf>
- _____. 2010. "La inscripción de la lengua nacional en los manuscritos de autores literarios", Ponencia presentada en el IX Congreso Argentino de Hispanistas organizado por la Asociación Argentina de Hispanistas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, mimeo.
- GRESILLON, Almuth. 1994. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France.

- _____. 1995. « Aux limites de la genèse : de l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Manuscritica* 5, 25-28.
- _____. 2001. « Genèse de Salomé », *Genesis*, n° 17, éd. Jean-Michel Place.
- _____. 2006. «La double contrainte: texte et scène dans la genèse théâtrale», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206>.
- _____. 2006. «Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée», en *Langages* 147 (p. 19-38).
- _____. 2006. «Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973>.
- _____. 2008. *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris, CNRS Éditions.
- GRESILLON, Almuth, Jean-Louis Lebrave et Catherine Viollet. 1990. *Proust a la lettre*. Tusson, Du Lérot éditeur.
- HAY, Louis. 1985. « Le texte n'existe pas » en *Poétique*, Paris, Seuil, n° 62, pp. 147-158.
- _____. 1993. *Les Manuscrits des Ecrivains*. Paris, CNRS Ed. Hachette.
- HIERSCHBERG-PIERROT, Anne. 1994. «Les notes de Proust», *Genesis*, n° 6, *Enjeux critiques*, ed. Jean-Michel Place, Paris, (p. 61-78).
- LEJEUNE, Philippe. 1998. *Les brouillons de soi*. Paris, Seuil.
- LEBRAVE, Jean-Louis. 1992. «La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ?» en *Genesis*, N° 1, Ed. Jean-Michel Place.
- _____. 1983. «Lecture et analyse des brouillons» en Grésillon, A. et LEBRAVE, J. L. (ed.) *Langages*, n° 69. Paris, Larousse. (p. 11-23).
- LLUCH, JAVIER. 2007. "Un diálogo pendiente entre dos orillas. Aspectos de la crítica genética en ámbito hispánico." En *RECTO:VERSO. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, [en línea], Núm. 2, *Latinoamérica. Un Eldorado des papiers*.
- LOIS, Élida. 2007. *Alberdi, Juan Bautista, El Crimen de la Guerra*. Serie Archivo Alberdi. Edición crítico-genética. Universidad Nacional de San Martín.
- _____. 2005. *Alberdi, Juan Bautista, La Guerra o el Cesarismo en el Nuevo Mundo*. Serie Archivo Alberdi. Edición crítico-genética. Universidad Nacional de San Martín.
- _____. 2003. "Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y los cuestionamientos frontales de Michel Espagne, presentado en el V Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria "Polémicas literarias, críticas y culturales", Universidad Nacional de La Plata, 13 al 16 de agosto de 2003, mimeo.
- _____. 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- _____. 1998. *Texto y Génesis de Cuentos de Muerte y de Sangre de Ricardo Güiraldes*. Tesis de Doctorado. Disponible en Memoria del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA).
- _____. 1991. "Estudio filológico preliminar" a la Edición crítica de *Don Segundo Sombra*. Madrid, Colección Archivos.
- LOIS, Élida y Ángel NÚÑEZ (coord.). 2001. *José Hernández, Martín Fierro. Edición crítica*. Madrid, Colección Archivos.
- LUMBROSO, Olivier. 2001. «Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de *L'Assommoir*», *Poétique*, n° 125, (p. 33-50).
- NEEFS, Jacques. 2007. «L'énonciation graphique (l'écriture des manuscrits)», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172935>.

_____. 1994 «La prévision de l'œuvre», en *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n° 6, pp.107-116.

_____. 2007. «La projection du scénario», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172718>.

PAGES, Alain, «Pour une génétique de l'imprimé», dans *La naissance du texte. Archives européennes et production intellectuelle*, Colloque international, Paris, 23-25 septembre 1987, Paris, CNRS, 1987, (p. 299-301)

PELLEGRINI, Florence. 2007. «Espace mode d'emploi : l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec», [en línea], disponible en: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216>.

SARLO, Beatriz. 1987 [1985]. "Releer *Rayuela* desde Cuaderno de Bitácora" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia.

SCARANO, Tomasso. 1987. *Variante a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa, Giardini.

WILLEMART, Philippe. 1999. *Bastidores da criação literária*. San Pablo, Iluminuras.

ZULAR, Roberto. (Comp.). 2002. *Criação em processo. Ensaio de crítica genética*. San Pablo, Iluminuras.

V.2. NARRATOLOGÍA

ABRAHAMS, Roger. 1990 [1976] "Las complejas relaciones de las formas simples", *Serie de Folklore 5*, Buenos Aires, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 3-30.

GOODY, J. 1983. "¿Qué hay en una lista" en *La domesticación de la mente salvaje*, Madrid, Akal.

HAVELOCK, Eric. 1995. "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna" en Olson, A. y N. Torrance (comp.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, pp. 25-46.

JOLLES, André. 1972. *Formes simples*. Paris, Editions du Seuil, pp. 137-157.

LOTMAN, Iuri. 1979. "Valor modelizante de los conceptos de 'fin' y 'principio' en *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.

MC. LUHAN, Marshall. 1969 [1963] "La palabra impresa" en *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, México, Diana, pp. 214-223.

ONG, Walter. 1982. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

RIVAROLA, José Luis y Susana REISZ. 1984. "Semiótica del discurso referido" en Lía SCHWARTZ LERNER e Isaias LERNER (ed.) *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia.

VYGOTSKY, L. S. 1985 [1934]. *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona, Paidós.

V.3. TEORÍA LITERARIA:

AA.VV. 1984. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Ciclo de Conferencias pronunciadas en el Centro Cultural General San Martín los días 26 y 27 de septiembre de 1984.

AA.VV. 1992. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Introducción y edición Emil Volek. Madrid, Fundamentos.

- ADORNO, Theodor. 1974. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- BAJTIN, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno.
- _____. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BARTHES, Roland. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez editor.
- _____. 2004. [1980] *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, Walter. 1968. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____. 1970. *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa.
- _____. 1971. *Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- _____. 1972. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- _____. 1972. *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- _____. 1990. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Taurus.
- _____. 1999. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus.
- _____. [s/f]. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, ARCIS-LOM.
- BLANCHOT, Maurice. 1959. *Le livre à venir*, 2ª edición. Paris, Gallimard.
- BLOOM, Harold. 1991. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____. 1986. *Los vasos rotos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art*. Paris, Editions du Seuil.
- BRECHT, Bertolt. 1984. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península.
- BUCK-MORSS, Susan. 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.
- CALVINO, Italo. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1991. *El relato especular*. Madrid, Visor, Literatura y debate crítico.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. 1995. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós.
- _____. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- _____. 1983. *Rizoma*. Puebla, Premiá editora.
- DERRIDA, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____. 1986. *La tarjeta postal (De Freud a Lacan y más allá)*. México, Siglo XXI.
- _____. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- _____. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- FARGE, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris, Editions du Seuil.
- FORSTER, Edward M. 1990. *Aspectos de la novela*. Madrid, Editorial Debate.
- FOUCAULT, Michel. 1992. *Microfísica del poder*. Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.
- _____. 1989. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- FRISCH, Mark. 1993. *William Faulkner. Su influencia en la Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- GLANTZ, Margo. 1992. *Borriones y borradores*. México, UNAM y Ediciones del Equilibrista.
- JITRIK, Noé. 1970. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.
- _____. 1995. "El discurso de la novela histórica" en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

- _____. 1997. "Autobiografías, memorias, diarios" en *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, EUDEBA.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1994. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial.
- KRISTEVA, Julia. 1994. *Le temps sensible*. Paris, Gallimard.
- LACAN, JACQUES. 1975. "El seminario sobre 'La carta robada'" en *Escritos 2*. México, Siglo XXI.
- LANDSBERG, Peter T. et alii. 1986 [1985]. *Proceso al azar*. Barcelona, Tusquets.
- LERNER, Isaiás y Lía SCHWARTZ LERNER. 1984. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Editorial Castalia.
- LUDMER, Josefina. 1989. Seminario "Delito y Narración", dictado en la FFyL (UBA), apuntes de clase.
- LÚKACS, Georg. 1985. *Teoría de la novela*. México, Grijalbo.
- MIGNOLO, Walter. 1981. "Semantización de la ficción literaria" en *Dispositio V-VI*, 15-16, pp. 85-127.
- PANESI, Jorge. 2000. *Críticas*. Buenos Aires, Norma.
- PAVEL, THOMAS G. 1995. *Mundos de Ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- RAMA, Angel. 1986. "Los contestatarios del poder" en *La novela en América Latina*. Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- _____. 1995. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca.
- _____. 2007. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. 1979. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" en *Lexis III*, N° 2, pp. 99-109.
- _____. 1989. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette.
- ROBERT, Marthe. 1973. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus.
- ROSA, Nicolás. 1997. *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- _____. 2003. *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- SARLO, Beatriz. 1985. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos.

V.4. FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

- AGAMBEN, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-textos.
- BRAUDEL, Fernand. 1995. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial.
- CHARTIER, Roger. 1996. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- CORTI, Maria. 1997 [1995]. "Il binomio intertestualità e fonti: funzione della storia nel sistema letterario" en *La scrittura e la storia. Problema di storiografia letteraria*, a cura di Alberto Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia.
- DE CERTEAU, MICHEL. 1993. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana.
- FELMAN, SHOSHANA Y DORI LAUB. 1992. *Testimony. Crises of Witnessing in Psychoanalysis, Literature and History*. New York, Routledge.
- GINZBURG, Carlo. 1999. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa.
- GRAMSCI, Antonio. 1976. *Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos editor.

- _____. 2004. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- KOSELLECK, Reinhart. 1993. *Futuro, pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- WHITE, HAYDEN. 1973. "The Historical Text as Literary Artifact" en CANARI, R. Y H. KOZICKI, *The Writing of History*. University of Wisconsin Press.

V.5. MEMORIA SOCIAL E HISTORIA

- ASSMAN, Jan. 1997 [1991]. "Prefazione" VII-IX, "Introduzione" XI-XXI, in *La memoria culturale*. Torino, Einaudi.
- AUGÉ, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa.
- BARRENECHEA, Ana María (Comp.) 2003. *Archivos de la memoria*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- DE LAFUENTE MACHAÍN, Ricardo. 1941. *Los Lafuente*. Buenos Aires, Kraft.
- GUSDORF, Georges. 1993. *Mémoire et personne*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HALBWACHS, Maurice. 1989. *La mémoire collective*. Édition critique établie par Gérard Namer. Paris, Albin Michel.
- HARTOG, François. 1999 [1996]. *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la Antigua Grecia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HASSOUN, Jacques. 1996. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- LE GOFF, Jacques. 1984. *Hacer la historia*. Barcelona, Laia.
- _____. 1997. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós.
- LEVI, PRIMO. 1988. *Ad ora incerta en Opere*, vol. 2. Torino, Einaudi.
- _____. 2000. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik.
- _____. 2000. *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik.
- RICŒUR, Paul. 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oublie*. Paris, Éditions du Seuil.
- SALDIAS, ADOLFO. 1904. *Papeles de Rozas*, La Plata, Sede y Larrañaga.
- WHITE, Hayden. 1973. "La poética de la historia" en *Metahistoria*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- YATES, Frances. 1974. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus.
- YERUSHALMI, Yosef. 1982. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Washington, University of Washington Press.

VI. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe.
- WIKIPEDIA, LA ENCICLOPEDIA LIBRE, mht.

VII. REVISTAS:

- IDEAS, LETRAS, ARTES EN LA CRISIS*. 1974. Número 10, mes de febrero.

EL MATADERO. Revista crítica de literatura argentina, Número de Homenaje a Rodolfo Walsh, Año I, N° 1, 1998, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

ESPACIOS DE CRÍTICA Y PRODUCCIÓN. “25 años de la desaparición de Rodolfo Walsh”, Buenos Aires, 2003.

FILOLOGÍA XXVII, “Crítica genética”, volumen coordinado por Élide Lois, 1-2, 1994, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

GENESIS, MANUSCRITS, RECHERCHE, INVENTION. Revue internationale de critique génétique. Paris, Institut des Textes et Manuscrits Moderns (ITEM), números 1-10 y 13.

MANUSCRÍTICA, revista de la Associação de pesquisadores do manuscrito literário, Sao Paulo, números 7 y 8.

PUNTO DE VISTA. Revista de cultura. Año 1, número 3, julio de 1978.

RECTO VERSO. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique, [en línea], Núm. 1-5.

REVISTA IBEROAMERICANA, Vol. LI, Núms. 132-133, Julio-Diciembre de 1985.

Índice Tomo I

Introducción

Introducción	3
0.1. Poéticas de la novela	6
0.2. Los manuscritos de <i>Respiración artificial</i> y de <i>La ciudad ausente</i>	8
0.3. Sobre la crítica genética	12
0.4. Génesis de escritura y nuevas tecnologías	14
0.5. El geneticismo textual en Francia y en Brasil	15
0.6. El geneticismo textual en Argentina	18
0.7. Metodología	22
0.8. Lectura y análisis de los borradores	24
0.9. Clasificación de los pre-textos	28
0.10. La constitución del <i>dossier</i> genético	30
0.11. Los manuscritos de Piglia	32
0.12. Modos de abordar la producción	35
0.13. La nostalgia por los manuscritos y el recurso de las reescrituras	38
Abreviaturas y ediciones empleadas	43

Primera parte

Capítulo I: Un novelista que comienza	45
1.1. Estudios críticos aplicados a la obra de Ricardo Piglia	45
1.2. El cuarto cerrado de la creación	48
1.3. La reescritura en objeto	51
1.4. El archivo y el testimonio	56
1.5. La dimensión temporal de la escritura	61
1.6. Pasos en la nieve	62
1.7. Retrato de Ricardo Piglia como escritor	65
1.8. Cronología de textos críticos y colecciones editoriales	70
1.9. El laboratorio del escritor	72
1.10. Hábitos de escritura	74
1.11. Hábitos de reescritura	76
1.12. Historia y génesis de Renzi	78
Capítulo II: Notas de lectura en un cuaderno	81
II.1. Descripción del cuaderno y utilización de la superficie de escritura	85
II.2. Relato de la génesis	87
II.3. La periodización	89
II.4. La obra unitaria	92
II.5. El contexto histórico	93
II.6. Las operaciones de la escritura	94
II.7. Caracterización general de las anotaciones de lectura	106
II.8. La sinopsis alberdiana	109
II.9. Narrativización de la masa documental consultada	112
II.10. Ficciones epistolares	115
II.11. Notas sobre Sarmiento	118
II.12. Las cartas del porvenir	120
Conclusiones	124

Segunda parte

Capítulo III: El guión escriturario como género pre-textual	127
III.1. Un interregno entre las novelas	127
III.2. Tipología de los planes y guiones escriturarios elaborados por Ricardo Piglia	129
III.3. Materiales de <i>La ciudad ausente</i>	130
III.4. Una novela que comienza	132
III.5. El plan (de estructuración) de la novela: entre Philip Dick y Rodolfo Walsh	133
III.6. La fábrica de ficción	136
III.7. <i>La ciudad ausente</i> : de la <i>science-fiction</i> a la <i>non-fiction</i>	140
III. 8. Mundos de ficción	143
III. 9. La arquitectura de las novelas de Piglia	146
III.10. El relato de la máquina	150
III.11. El sueño de una ficha	156
III.12. Las operaciones de la reescritura: suma, resta, multiplicación y división	158
III.13. La circulación de los relatos	162
III.14. El ejercicio de la promesa: la republicación de fragmentos novelísticos, o la novela hecha de cuentos	167
III.15. La post-publicación de las micro-novelas de <i>La ciudad ausente</i>	169
III.16. El itinerario de Junior: entre Cristo y Marlowe (o entre el relato de la Pasión y la novela negra)	172
Capítulo IV: Los avatares de la reescritura I	174
IV.1. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)	174
IV.2. Los archivos del silencio	175
IV.3. Los nudos blancos	178
IV.4. El Aleph del horror	179
IV.5. Lo que queda de Auschwitz	181
IV.6. Los pre-textos de la Historia	183
IV.7. La casa de la Memoria	186
IV.8. Contra una concepción burguesa de la novela	187
IV.9. Cinco obstáculos para escribir la verdad	189
IV.10. La isla de Finnegans	190
IV.11. La intervención en el mundo futuro	194
IV.12. El estilo barroco radical	195
IV.13. El testimonio en las microrrelatos de <i>La ciudad ausente</i>	197
IV.14. La reescritura de la historia	199
IV.15. Orígenes de la novela	201
IV.16. Puentes	202
Capítulo V: Los avatares de la reescritura II	204
V.1. <i>La ciudad ausente</i> : de la novela a la ópera	204
V.2. Jaulario	205
V.3. Los trazos del melodrama	206
V.4. La novela-ópera de los pobres	208
V.5. La máquina de contar... y de cantar	209
V.6. La machine-femme	210
V.7. La pasión escrituraria de Ricardo Piglia	212

V.8. Pre-textos musicales y literarios de la ópera <i>La ciudad ausente</i>	214
V.9. El guión escriturario de la ópera como variante de la novela homónima	216
V.10. La ópera como reescritura en palimpsesto de la novela	218
V.11. La imaginación melodramática	221
Consideraciones finales	224
Envío: Ricardo Piglia en la encrucijada de los géneros y los soportes	227
Bibliografía	236

